

POR UMA EDUCAÇÃO MUSICAL PARA ALÉM DA 'NOTA': O EXERCÍCIO DE ESCUTA E COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA

Fátima Carneiro dos Santos
fsantos@uel.br
Universidade Estadual de Londrina

Resumo

Algumas das inúmeras transformações referentes à poética musical instauradas ao longo do século XX, dizem respeito ao som que, agora, apresenta-se ao compositor em suas mais intrínsecas nuances e qualidades, e à escuta, entendida como algo que vai além de um 'mero' ato de recepção. Neste contexto, tanto questões da música eletroacústica, quanto da ecologia acústica, fazem revelar outras formas de relação entre escuta, som e criação, promovendo, nas palavras de François Delalande, uma "verdadeira revolução pedagógica". Diante disso, estamos desenvolvendo uma pesquisa, em nível de doutorado, que, ao levar em consideração as idéias de "escuta nômade" e de "música dos sons da rua", busca, através da escuta e composição de paisagens sonoras, colocar em prática o exercício de uma escuta que inventa e atualiza idéias de música a partir dos sons da rua, possibilitando à criança a ampliação da idéia de som e da própria idéia de música.

Palavras-chave: educação musical, escuta, composição de paisagem sonora.

Abstract

Some of the innumerable transformations regarding music poetics installed along the Twentieth Century relate to sound, which is now presented to the composer in its most intrinsic nuances and qualities, and hearing, understood as something that goes beyond the 'mere' act of reception. In that context, both the issues on electro-acoustic music and acoustic ecology reveal other forms of relationship between hearing, sound, and creation, carrying out, according to François Delalande's words, a 'real pedagogical revolution'. Therefore, we are developing research, at a doctoral level, which, in considering the ideas of "nomad hearing" and "street sounds music", aims, through the hearing and composition of sonorous landscapes, to put into practice the exercise of a kind of hearing that invents and updates ideas of music from street sounds, making it possible for children to apply the idea of sound and the idea of music itself.

Seja com John Cage, seja com Pierre Schaeffer, o que percebemos é que, ao longo do século XX, instaura-se uma “nova” ordem no que diz respeito à poética musical. Conforme bem observa François Delalande, “o controle que anteriormente passava pelo olho fica, agora, com o ouvido” (Delalande, 2001, p. 35), pois,

ao invés de identificar notas, intervalos e acordes e de ser capaz de escutá-los interiormente, o compositor passa a escutar os sons na sua complexidade morfológica, de apreciar os encadeamentos ou as combinações, tais quais se apresentam realmente (e não tais como são representadas mentalmente) (idem, p. 44).

Além de um novo arsenal sonoro que se impõe, o som, agora, apresenta-se ao compositor em suas nuances e qualidades. Ao invés de utilizar um material “limitado” (escalas, acordes, etc), o compositor encontra-se frente a um ato de criação que começa com a própria escuta a partir da pesquisa e experimentação de sons (Delalande, 1981, p. 86). Delalande nos diz que “o ato de abandonar o solfejo por um pensamento concreto que se exprime em termos de matéria, de misturas, de massas, de imagens”, aproxima o gesto do compositor de música eletroacústica aos gestos da criança, para quem “pesquisar sonoridades e compor é um ato muito simples” (idem, p. 84).

Essa “nova” poética que se instala leva a uma “verdadeira revolução pedagógica”, a qual, na visão de Delalande, ocorre devido ao fato de a música eletroacústica fazer da composição “não mais um resultado prestigioso de vinte anos de estudo, mas toda primeira experiência musical” (idem, p. 85). Contudo, é necessário lembrar que essa “revolução”, que também poderia ser pensada em termos do que pode ser chamado de uma “pedagogia da criação”, não é apenas consequência das transformações provocadas pelo advento da música eletroacústica. Diríamos que ela também se deve a toda uma poética musical anterior ao surgimento dessa música, advinda de compositores como Russolo, Satie, Varèse, Cage, dentre outros, que não estiveram necessariamente ligados à música eletroacústica, mas que pensaram o som e a escuta de modo mais amplo, conduzindo-os a patamares até então não observados na música ocidental.

Sob essa perspectiva, não podemos deixar de citar que o advento do movimento de ecologia acústica, que tem na figura de Murray Schafer seu maior defensor, também pro-

porcionou à escuta um outro ”status”. Tal movimento trouxe à tona não apenas a idéia de uma escuta ativa e consciente dos sons do ambiente, mas também instaurou aquilo que se tem chamado de “composição de paisagem sonora”.

Se, por um lado, Schafer, em meados da década de 70, está preocupado em alertar educadores musicais para o desenvolvimento de atividades que propiciem o envolvimento de seus alunos com as sonoridades dos ambientes (as paisagens sonoras), através basicamente de exercícios de escuta e criação sonora, no sentido de promover uma consciência sonora ambiental (dentro dos conceitos da ecologia acústica), François Delalande, também no início dos anos 70, está, por sua vez, às voltas com a questão do som no contexto da educação musical infantil, mas sob uma perspectiva um pouco diferente. Delalande também pauta-se na relação entre escuta e criação, mas tem como foco questões que a música eletroacústica trouxe ao cenário musical, e, consequentemente, ao campo da educação musical.

Contudo, constata-se que tanto questões da ecologia sonora, quanto questões da música atual, mais especificamente a música eletroacústica, não têm sido enfocadas de modo sistemático pela educação musical. Apesar de vários educadores musicais desenvolverem atividades de escuta e experimentação sonora, não se percebe um envolvimento efetivo entre a educação musical e os princípios estéticos da música contemporânea ou, mais especificamente, a música fixada em suporte. Assim, frente à necessidade de se pensar uma educação para além da “nota”; uma educação que, incitada por uma “orelha contemporânea”, busque ampliar o leque sonoro, promovendo o desenvolvimento de uma escuta enquanto um “ato de poder”, que não apenas discrimina e escolhe sons, mas que possa se determinar em função de um campo sonoro o mais amplo possível, permitindo-se o desejo de músicas não apenas formatadas por modelos dados *a priori*, é que propomos o exercício de escuta e criação de paisagens sonoras.

Por que a opção pela “soundscape composition”? Talvez pelo fato de este tipo de composição, ao colocar o ouvinte-compositor numa relação íntima com o ambiente sonoro, sugerindo uma atitude composicional que respeita a dinâmica sonora do material, ser uma possibilidade para abrir espaço para outras atitudes de escuta que promovam o exercício de uma escuta que compõe, a partir dos sons da rua, um espaço sonoro que, a nosso ver, oferece múltiplas possibilidades de idéias de música e de escutas. “O essencial”, nas palavras de Gilles Deleuze, “não está mais nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 159). Agora, o materi-

al (sonoro) deve capturar forças não visíveis (audíveis). “*Tornar visível*, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível” (idem, p. 159). “A música”, diz Deleuze, “ao molecularizar a matéria sonora, torna-se capaz de captar forças não sonoras como a Duração, a Intensidade” (idem, p. 159), ou, diríamos, como as velocidades e os movimentos (in)audíveis que compõem a música dos sons da rua.

Diante do exposto, a justificativa deste estudo tem como ponto de partida uma passagem de Deleuze, quando ele cita o compositor Olivier Messiaen, dizendo que “é preciso ir até o ponto em que o som não musical do homem faça blocos com o devir música do som” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 113), ou seja, o jogo de desterritorialização entre o que é musical e o que não é musical, fazendo soar as forças não sonoras. Quando estamos diante de uma música tradicional, nossa escuta é guiada para ouvir objetos (temas, harmonia, acordes, ritmos, massa, grãos, superfícies, etc). Porém, frente ao quadro descrito na introdução, os limites entre música e não música tornam-se mais indiscerníveis: como um campo que opera num alto grau de mobilidade.

A proposta de ouvir a cidade-paisagem-sonora nos lembra as palavras de Pierre Schaeffer, quando ele diz que “nos sons da folha de capim há mais do que sonoridades”. Em relação à “música das ruas”, diríamos que nos sons da rua há muito mais do que objetos (signos sonoros) a serem decodificados por uma escuta do hábito. Retomando Schaeffer, “o hábito que adquirimos de identificar tão facilmente tanto as fontes, como os sons diversos que elas emitem, mascara a nossa aprendizagem” (Schaeffer, 1966, p. 336-339). Ou dificulta, diríamos nós, a possibilidade de uma escuta que não se limita simplesmente a “pôr o ouvido à disposição de”, ou a “prestar atenção”. A rua, pensada como um espaço que vai além de buzinas, apitos e gritos, ou mesmo temas, melodias e ritmos, possibilita-nos exercer uma escuta que concretiza um jogo de distinguir, realçar e inventar objetos sonoros, no limite entre o audível e o inaudível (ou aquilo que está para além do audível).

A cidade-paisagem-sonora, um espaço plenamente percebido como um comunicador de mensagens e, aparentemente, apenas percebido por uma escuta do hábito, que decodifica signos sonoros, possibilita também que o ouvinte perca todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de objetos, quaisquer que sejam eles. A rua, um espaço onde não há permanência dos objetos (sejam eles sonoros ou não), mas sim um jogo de movimentos, velocidades, densidades e superfícies, assemelha-se à idéia de música apresentada por Ferraz, ao falar da música como algo que está além dos limites da comunicação - “um campo de pura sensação do tempo e do espaço” – e que pode ser vista como “um espaço de escutas

virtuais" (Ferraz, 2001, p. 521). Assim é que apresentamos aqui a "música dos sons da rua" como um espaço cuja escuta não precisa se limitar apenas àquilo que foi disparado pelo som, mas pode "disparar idéias de música", apesar do seu alto grau de comunicabilidade a que estamos habituados.

Ao lidar com os sons desse espaço, ouvimos objetos, mas não com a intenção de criar ou detectar "objetos sonoros", pois não estamos diante de uma idéia de música tradicional, cuja escuta é guiada para ouvir objetos, sejam estes sonoros ou musicais. A proposta de ouvir as ruas vem justamente no sentido de não se tratar de ouvir seus temas, nem seus sons cotidianos. Na ausência de permanências, o que se ouve são as camadas, as velocidades: uma escuta que se atém justamente no "entre-objetos". Ao ressaltar determinadas faixas, determinadas camadas, novos espaços de escuta se revelam. Não buscar objetos e perceber o espaço da "música das ruas", enquanto um espaço virtual, que produz escutas virtuais, esperando decisões que atualizem (ou não) idéias de música, é um dos objetivos deste estudo e se justifica pelo fato de lidar com questões fundamentais à compreensão de temas como música, não música e escuta.

O ato de pensar a música sob esse ponto de vista implica em pensar uma outra escuta que não visa um jogo de representações. Não se trata de identificar ou mesmo criar objetos sonoros, com o intuito de uma nova classificação ou solfejo, mas sim de uma escuta que opera nos interstícios sonoros; ou seja, uma escuta que capta o "entre-objetos", que se dá no momento do corte, nas velocidades; uma escuta do entre, uma escuta do acontecimento, mas também uma escuta do movimento. Como diz François Bayle, "desde que um ser (sonoro) não depende mais das causas, o que resta a esse ser? não lhe resta nada além de seu movimento e sua posição no espaço". Ou seja, na rua os "seres sonoros" se apresentam com grande potencial para serem "etiquetados", mas podem ser escutados em seus movimentos, em seus contornos que aumentam e diminuem ao se moverem. Agora, "são esses os parâmetros de escuta que são extremamente importantes; é sobre esse sujeito que minha atenção vai estar voltada, para escutar todos esses parâmetros misteriosos e invisíveis..." (Bayle, apud Garcia, 1998, p. 139).

O objetivo deste estudo – promover o exercício de uma escuta dos sons da rua, junto à crianças, com intuito de atualizar idéias de música, através da composição de paisagem sonora -, a meu ver, vai além da preocupação em desenvolver uma escuta que busca uma consciência ecológica, no sentido de uma re-organização ou re-adequação da paisagem sonora urbana (não negando, de forma alguma, a importância de tal trabalho). O que se

busca aqui é o exercício de uma escuta que percebe o ambiente sonoro, seus sons, mas não apenas em um sentido necessariamente ecológico ou funcional. A criança, ao ir para as ruas para escutar, gravar, escutar a gravação, selecionar, recortar e manipular sons no computador, com auxílio de um editor qualquer (seqüência da metodologia a ser desenvolvida junto às crianças nesta pesquisa), faz mais do que escutar as ruas como um ambiente sonoro poluído ou ruim ou... Ao passar por experiências desse tipo, a criança (ou o adolescente ou o adulto) pode atualizar outras escutas, escutando o ambiente para além das significações próprias a esse meio. Nesse sentido vale retomar um pensamento de Ferraz expresso recentemente no encarte de um CD, resultado de um trabalho sobre a escuta da cidade de São Paulo, coordenado por Ana Godói, em 2003, junto a um grupo de adolescentes do Colégio São Domingos (São Paulo) e que nos foi gentilmente cedido para este estudo. Diz Ferraz que

quando uma criança, em casa, pega e picota sons, inverte sons, retira pedaços (...) ela deixa de ouvir o ambiente sonoro como uma função apenas, mas se dá conta das camadas todas de som que ela é enfiada a ouvir diariamente (...) (Ferraz, 2003).

A questão que nos interessa não é se tal proposta reeduca ou não (ecologicamente falando). O que importa são as outras escutas (da rua e da música) que podem aí se revelar, além de outras idéias de música. Pensar a escuta como instrumento de criação, ou o ambiente sonoro como sendo nosso “instrumento musical”, ou a música “não mais como pura e simplesmente um amontoado de ritmos e melodias, mas como sendo um esculpir do som... mesmo que sem notas musicais” (Ferraz, 2003), nos remete à necessidade de se pensar na possibilidade de uma educação musical que vá além da nota musical, fundada na idéia de escuta como forma de pensamento e ato de criação, envolvendo o homem e a sonoridade ao seu redor.

Referências Bibliográficas

- DELALANDE, François. *Le son de musiques: entre technologie et esthétique*. Paris: Buhet/Chastel/INA, 2001.
- _____. *Incidence pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique*. *Revue de musique des universités canadiennes*, nº 2, 1981. p. 84-93.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- FERRAZ, Silvio. *Música e comunicação: Ou, o que quer comunicar a música?* In: EN-

CONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Belo Horizonte: ANPPOM, 2001. p. 515-522.

_____. Escuta. In: Encarte do CD do Projeto Cidade coordenado por Ana Godói. São Paulo: 2003.

GARCIA, Denise. Modelos perceptivos na música eletroacústica. São Paulo, 1998. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SANTOS, Fátima C. Escutando paisagens sonoras: uma escuta nômade. São Paulo: EDUC, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.