

Música sintrópica: definição, premissas e aplicação pedagógica

Syntropic music: definition, premises and pedagogical application



Sergio Leal

Universidade Federal do Maranhão – UFMA, Campus São Bernardo, Maranhão, Brasil
serleal2017@gmail.com

Resumo: Desde o surgimento do campo da Ecologia Sonora, no fim da década de 1960, e no decorrer do trabalho composicional de Raymond Murray Schafer, o uso das paisagens sonoras como matéria-prima para a criação de música têm recebido atenção entre alguns compositores. Com o crescente foco dado às preocupações ecológicas na atualidade, amplia-se a necessidade de o campo da Música incorporar essas questões em seu fazer e, por isso, trata-se, neste texto, da música sintrópica, uma proposição voltada para a criação musical e orientada pelos conceitos da Ecologia Sonora, de Schafer, e da Ecologia Profunda, de Arne Naess. Para isso, discutem-se, à luz desses campos, os postulados e elementos fundamentais constitutivos dessa proposta artística. Além disso, ainda se apresentam alguns resultados relacionados a sua aplicação prática no campo da Educação Musical, que dão indícios de sua aplicabilidade para a formação de professores na respectiva área.

Palavras-chave: música sintrópica; Ecologia Sonora; Ecologia Profunda; composição com paisagens sonoras; educação sonora; Educação Musical.

Abstract: Since the emergence of the field of Sound Ecology in the late 1960s, and in the course of Raymond Murray Schafer's compositional work, the use of soundscapes as raw material for the creation of Music has received attention among some composers. With the growing focus given to ecological concerns today, the need for the field of music to incorporate these issues in its making is

amplified and, therefore, this text deals with syntropic music, a proposition aimed at musical creation and guided by the concepts of Sound Ecology, by Schafer, and Deep Ecology, by Arne Naess. To this end, the postulates and fundamental elements constitutive of this artistic proposal are discussed, in the light of these fields. Furthermore, there are also some results related to its practical application in the field of Music Education, that provide evidence of its usefulness for the training of teachers in the respective area.

Keywords: syntropic music; Sound Ecology; Deep Ecology; composition with soundscapes; sound education; Musical Education.

Submetido em: 20 de maio de 2024

Aceito em: 28 de agosto de 2024

Publicado em: dezembro de 2024

1. Introdução

A música sintrópica é um conceito baseado nas premissas da Ecologia Sonora, de Raymond Murray Schafer, e é desenvolvido pelo autor deste texto para designar a maneira específica com a qual tem se trabalhado a composição musical a partir do uso de elementos da paisagem sonora, que resulta em uma proposta de hibridação entre esses dois universos.

Por se tratar de uma proposição sistêmica, que, em sintonia com a concepção de Fritjof Capra, privilegia a produção de conhecimento a partir da consideração do contexto em que o objeto de estudo ocorre, o conceito de música sintrópica não aborda o fenômeno estético isoladamente, pois conecta as inquietações artístico-sonoras com questões mais amplas, de ordem psicológica, social e política, tal qual as premissas da Ecologia Profunda, de Arne Naess, outro campo do qual esse conceito é tributário, segundo o qual as preocupações ecológicas devem estar alinhadas a um foco também social, no qual os aspectos culturais exercem um papel de interesse. A concepção de Naess tem um perfil sistêmico e se coloca em contraposição à abordagem da ecologia rasa, que trata apenas da preservação dos recursos.

Um conceito auxiliar nessa discussão, alinhado com a proposição da Ecologia Profunda, é o da música do mundo, pois funciona como um complemento para a música sintrópica, ao remeter à escuta de sons do ambiente que assumem significados e sentidos para as pessoas, mesmo que não tenham sido produzidos diretamente por mãos humanas com o intuito de serem reconhecidos como música.

Neste texto, são apresentados e discutidos os principais elementos constitutivos da proposta da música sintrópica: sua origem, a conexão com os princípios da Ecologia Profunda, a valorização do local, a ativação de significados e sentidos nos ouvintes, a produção do comum e a memória. Enfatiza-se, na construção da narrativa, a importância da conexão interdisciplinar com áreas diversas, que estabelecem um diálogo com o tema.

Por mais que o conceito tenha se originado da reflexão ecosófica direcionada à Ecologia Sonora e da prática composicional do autor, recentemente tem sido, também, aplicado no cotidiano da prática da docência em um curso de formação de professores de música em uma universidade brasileira. Esse é o tema da última seção do artigo, que traz uma descrição do emprego do conceito em disciplinas de teoria e percepção e de criação musical, bem como apresenta uma discussão dos resultados preliminares desse processo, ainda em andamento.

2. Música sintrópica

Sintropia, nas palavras de Ernst Götsch, é o conceito da vida (Götsch, 2019), pois está presente nos sistemas biológicos, nos quais, ao contrário do conceito de entropia, há uma tendência para sua organização se tornar cada vez mais complexa conforme se desenvolve. A lei da entropia, conhecida pelos sistemas físicos, indica uma tendência para a desorganização e a perda de energia em um determinado sistema, conforme o passar do tempo, o que não é verificado nos meios produtores de vida.

Por esse motivo, Götsch usou esse termo para denominar o tipo de agricultura que tem praticado há mais de quarenta anos no Brasil, baseada no cultivo de espécies de interesse comercial conjuntamente com espécies florestais. Esse processo, de hibridação, foi tomado como referência para a denominação da proposta de composição que o autor deste texto tem trabalhado: a música sintrópica.

A preocupação fundamental na música sintrópica é buscar a hibridação entre o uso de paisagens sonoras e o aproveitamento dos métodos e ferramentas composicionais consagrados pelas tradições musicais ocidentais para a criação de música.

A proposta foi influenciada pelos princípios da Ecologia Sonora, campo de conhecimento fundado pelo compositor e educador canadense Raymond Murray Schafer, que remete à compreensão da relação existente entre os sons, os seres humanos, suas

sociedades e o meio ambiente ou, nas palavras de Schafer, “o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade” (Schafer, 2011, p. 287). Não deixa de chamar a atenção a proximidade com a proposição de Götsch.

Outro campo com o qual a música sintrópica se aproxima é o da Ecologia Profunda. Arne Naess, seu criador, defende que as preocupações ecológicas não podem ser reduzidas à ciência da Ecologia, mas precisam ser consideradas a partir de um ponto de vista filosófico. Além disso, Naess ressalta a importância de se pensar na ecologia para além da mera preocupação com os recursos naturais e sua exploração. O filósofo defende que o ser humano precisa ser considerado como o centro de uma ecosofia¹ que se estende para toda a sociedade e a vida humana como um todo deve ser reinventada de maneira a ser tratada por sua conexão em rede com todas as demais formas de vida, em vez de algo separado. Dessa maneira, a proposição da Ecologia Profunda abarca, também, preocupações voltadas para a igualdade entre os seres humanos e as outras espécies de seres vivos, a defesa da diversidade, o igualitarismo ecológico, a postura anti-classista, a descomplicação da vida e a autonomia local associada à descentralização (Naess, 1973).

A proposição da música sintrópica tem sido abordada conjuntamente com o conceito de “música do mundo”, que sugeri como um auxiliar para as reflexões relacionadas com a escuta e com a criação de música a partir dos sons do ambiente. Trata-se do reconhecimento de que os sons da paisagem sonora também podem ser reconhecidos como música, mesmo se não forem criados intencionalmente por seres humanos para essa finalidade. Ouvimos e interagimos continuamente com sons provenientes do ambiente e eles nos afetam consciente e inconscientemente, de tal forma que, segundo o arqueólogo Steven Mithen, se constituíram como um elemento indissociável da história e da evolução humana desde o surgimento da espécie (Mithen, 2006).

¹ O termo ecosofia foi empregado por Félix Guattari em seu texto *As três ecologias*, de 1990 e, posteriormente, também por Michel Maffesoli, no texto *Saturação*, de 2010. Todavia, Naess o empregara, muitas vezes, como termo alternativo para a Ecologia Profunda já na década de 1970.

Embora na cultura ocidental tenham se desenvolvido tradições musicais autorreferentes, há culturas nas quais a concepção a respeito do que é música envolve uma importante contribuição dos sons da paisagem sonora. Um exemplo disso é encontrado entre os pigmeus Ba'Aka, que vivem na floresta de Dzanga-Sangha, na República Centro-Africana, que, segundo o relato de Bernie Krause, baseado no trabalho do antropólogo Louis Sarno, utilizam os sons da floresta como sinalizadores de fontes de alimento ou perigo e, também, atribuem, aos sons, funções de importância social por assumirem as vozes de espíritos, funcionarem como expressões linguísticas ou atuarem como inspiração musical para o grupo (Krause, 2013).

Outro exemplo, entre muitos possíveis, é o dos Kaluli, agrupamento humano de Papua-Nova Guiné, que, segundo o etnomusicólogo e antropólogo Steven Feld, reservam um papel de significativa importância para o som em sua experiência cotidiana:

Sabemos a hora do dia, a estação do ano e a localização em um espaço físico relativo por meio do envolvimento sensorial do som na floresta. Essa forma de escutar e sentir o mundo reflete-se na produção de canções kaluli, em que as vozes se sobrepõem e ressoam com os sons circundantes da floresta, com instrumentos ou com outras vozes, para criar um modo de expressão denso, multifacetado, alternado e interligado (Feld, 2018, p. 237).

O conceito de “música do mundo” (Leal, 2023a, p. 363 e 373) realça a importância da escuta do ambiente e revela que ela, além do papel que exerce para a Educação Musical e para a educação sonora, também é pertinente à criação musical. Aqui ocorre o encontro com a preocupação com o local, que, junto com a proposição estética de hibridação dos elementos da paisagem sonora com o discurso tradicional da música erudita ocidental, forma o núcleo da proposta da música sintrópica.

O ouvinte é o foco da Ecologia Sonora, que, ao tratar das paisagens sonoras, o coloca como seu elemento principal, diferentemente das abordagens quantitativas a respeito do som, que só consideram as fontes sonoras. O ouvinte escuta com toda a sua experiência de vida (Leal, 2023a, p. 363) e, por isso, um mesmo som nunca é igual para pessoas distintas. Outra particularidade da escuta é que ela ocorre sempre a partir das singularidades do local em que o ouvinte se encontra. O espaço molda o som (Leal, 2023c, p. 20-21), que sempre é afetado pelas características arquitetônicas mais amplas e, também, pelas idiossincrasias dos materiais constitutivos das formas que produzem e das que refletem ou absorvem os sons em cada ambiente. Além da materialidade do espaço, há a territorialidade, o colorido dos significados construídos socialmente, a imaterialidade que perpassa as relações e caracteriza os agrupamentos humanos, mobiliando o espaço com as características culturais que cada sociedade, comunidade ou grupo local assume. O som, por mais material que seja, também participa dessa imaterialidade, fator este muitas vezes subalternizado em uma sociedade que privilegiou o aspecto visual dos fenômenos, em detrimento dos demais sentidos perceptivos e, não menos, de uma percepção global.

É no local que as pessoas constroem seus significados e sentidos de vida. Os sons têm uma participação significativa em seu cotidiano, mesmo que, muitas vezes, não sejam percebidos com clareza (Schafer, 2011, p. 255), em decorrência da naturalização do ruído e da ausência de ênfase em uma educação sonora na cultura ocidental na atualidade.

A valorização do local é uma característica fundamental na proposição da música sintrópica (Leal, 2023a, p. 381 e 392; Leal, 2023b, p. 120), em consonância com a sua vocação ecológica. As preocupações ecológicas, sobretudo no âmbito da Ecologia Profunda, são voltadas para a busca pelo reequilíbrio dos seres humanos com o seu meio. Para esse fim, uma das estratégias mais importantes a se considerar é a construção ou recuperação do sentimento de comunidade, por se compreender que a ênfase nas estratégias

de globalização vigentes nas últimas décadas e responsáveis pela valorização e estímulo a comportamentos contrários à manutenção dos laços comunitários têm produzido consequências fortemente negativas em termos ecológicos e sociais.

A globalização é um conjunto de medidas econômicas voltadas para a facilitação da produção e circulação de mercadorias por todo o globo que, no entanto, tem promovido profundas transformações políticas, sociais e culturais. Um de seus resultados em termos culturais é a erosão das tradições e a destruição da diversidade cultural em favor do estabelecimento de uma cultura do consumo que prioriza o lucro advindo da venda de mercadorias. Boaventura de Sousa Santos identifica na globalização um fenômeno de subjugação do local. Para esse autor, a globalização é um processo de trocas desiguais que criou uma oposição entre global e local no qual o que é considerado global assumiu proeminência em relação ao local (Santos, 2005, p. 63). O português ainda afirma que os elementos ditos globais são, na verdade, “localismos globalizados” (Santos, 2005, p. 65), pois “[...] aquilo a que chamamos globalização é sempre a globalização bem-sucedida de determinado localismo” (Santos, 2005, p. 63). Essa consideração o aproxima de Homi Bhabha, para quem os elementos culturais sempre surgem e acontecem no local, haja vista que eles não estão na “esfera do *além*” (Bhabha, 1998, p. 19).

O local propicia a criação de vínculo, cooperação e dependência mútua entre seus ocupantes. É onde se estabelecem as “teias de relações” (Capra; Luisi, 2014, p. 104), de maneira semelhante ao que ocorre nos demais sistemas vivos. O local oferece uma significativa possibilidade de constituição de sons significativos, que evocam sentidos nas vidas de seus habitantes, pois é onde suas vidas acontecem. Em outras palavras, no local, o som exerce papel comunicativo na teia de relações estabelecida.

Ao argumentar a respeito da necessidade do desenvolvimento da estesia na cultura atual, dominada por estímulos que priorizam o consumo em detrimento do enriquecimento da experiência individual e que geram, como consequência, a “anestesia da

percepção” (Duarte Junior, 2000, p. 15), João Francisco Duarte Junior realça a importância de se criarem condições para que as pessoas entrem em contato com as “espantosas qualidades do real que nos cerca” (Duarte Junior, 2000, p. 14). Embora não se aluda diretamente, é ao local que as proposições do educador paulista apontam, no sentido de se pensar uma educação sensível capaz de ampliar a percepção, refinar os sentidos e permitir a conexão das pessoas com o seu meio.

Fritjof Capra e Pier Luigi Luisi sublinham a valorização do local como um dos elementos vitais no pensamento ecológico e argumentam que a “[...] maneira de sustentar a vida é construir e nutrir a comunidade” (Capra; Luisi, 2014, p. 438). Essa proposição é reforçada no âmbito da Ecologia Sonora, manifesta na defesa da reintrodução do sentimento de comunidade na cultura ocidental como uma estratégia de educação sonora (Schafer, 2011, p. 348).

Schafer (2019, p. 188) reitera essa discussão ao defender a valorização do local por meio da denúncia da indústria da música, compreendida por ele como um campo produtor de mercadorias que fluem do centro para as periferias, o que resulta na asfixia das culturas locais.

Qualquer retorno a um calendário agrário reabilitaria os equinócios como os pontos pivô para tais celebrações, e ligaria, novamente, a música a épocas e lugares específicos. Por extensão, endossaria toda música projetada para ocasiões especiais: dias de festa, festas de volta ao lar, aniversários e casamentos. A música enlatada estaria deslocada aqui; a música viva, executada por músicos locais, seria novamente valorizada (Schafer, 2019, p. 189).

A constatação do compositor canadense também pode ser estendida para a problemática do aspecto colonial da música erudita que persiste no cenário brasileiro, onde, ainda com significativa frequência, se continua a copiar o exemplo europeu e a se desvalorizar os criadores e realizadores de música deste país,

reiteradamente rebaixados em seu valor em prol de uma suposta superioridade dos músicos de origem europeia. Raramente vê-se uma poética particular aqui inventada ser transformada em tendência, ao passo que, correntemente, constata-se a emulação de autores do velho continente, atuais ou do passado. Inclusive, autores nacionais só passam a ser considerados relevantes depois que vão estudar, trabalhar ou desenvolvem carreira em um país europeu. Mesmo assim, essa relevância é sempre inferior à de um artista de mesmo nível (ou, inclusive, de nível inferior) que tenha origem europeia.

O sentimento de comunidade é algo que naturalmente se manifesta na proposta da música sintrópica por via da “música do mundo”. Ouvir o mundo como música ou ouvir a música que vem do mundo é uma postura (disposição) que, automaticamente, faz o indivíduo ouvir o seu entorno, se religar com o cotidiano e o local em que vive. É uma conexão com a *presentidade* do momento que é manifesta na paisagem sonora do local.

3. O local e a produção do comum

O foco na valorização do local na música sintrópica remete, no fundo, a uma busca pelo comum, ou seja, os produtos, sentidos e significados coletivos característicos de cada agrupamento humano.

O comum se manifesta nos sons da paisagem sonora, no manancial de sons reconhecidos em uma determinada comunidade, não apropriados por interesses mercantilistas ou políticos ou que se produzem para além deles, tal como no caso, ainda que infrequente, das músicas comerciais que, apesar de serem veiculadas como mercadorias, ainda assim, seus reflexos, em parte, escapam da lógica privatista-reducionista.

Os sons da paisagem sonora participam na dimensão do comum (Teixeira, 2015) seja como elementos naturais, seja como resultantes da interação e da produção social (Teixeira, 2015). E, como infere Ricardo Teixeira (2015, p. 16-17) em relação aos

bens comuns, não podem ser simplesmente classificados dentro da dicotomia público-privado, diante da inviabilidade de ser apropriados por quaisquer desses interesses.

Quando se fala na valorização do local na música sintrópica, remete-se, justamente, a essa produção social de sentidos e significados coletivos. No entanto, ainda que a paisagem sonora presente em agrupamentos humanos seja uma resultante coletiva em sua dimensão social², sua apreensão é sempre individual, pois o ouvinte – elemento central nas preocupações dos estudos baseados na Ecologia Sonora – faz sua interpretação particular ao ouvir um som. Cada ouvinte escuta de maneira diferenciada e interpreta os sons a partir de sua experiência de vida, que é única. Trata-se, pois, do “ouvinte-rei”, sujeito de sua escuta, individuada, situado no centro de uma paisagem sonora e capaz de dar sentido para o que ouve (Leal, 2023a, p. 360). Aqui, não se pode deixar de mencionar, reverbera a importância da “escutativa” (Fonterrada, 2022, p. 20), enfaticamente defendida por Marisa Fonterrada.

A paisagem sonora, portanto, é uma resultante comum de um local, tal qual os aspectos visuais da paisagem. O seu emprego como material de base para a criação de música sintrópica, conjuntamente com a preocupação com o local, faz com que o compositor interessado nesta proposta verta, em suas obras, elementos desse fundo comum sem que, para isso, reduza seus conteúdos e os explore com intenção comercial ou política. A música sintrópica propicia, em contraposição à obliteração da percepção do comum denunciada por Teixeira (2015, p. 18), o estabelecimento de uma preocupação e o enaltecimento do comum. Ela o traz para o primeiro plano, reforça sua percepção e ressalta sua potência coletiva. Mais que uma proposição apenas estética, a música sintrópica também traz um componente de preocupação social e política, voltado para a defesa do enriquecimento da sensibilidade coletiva. Sua proposta engloba uma preocupação com a vida, no senso de que a produção social também é uma produção de vida,

² Não se deve esquecer que há, também, a sua dimensão natural, formada pelos sons da biofonia (sons produzidos pelos seres vivos não humanos) e da geofonia (sons gerados por elementos naturais não vivos, como os trovões, os vulcões, a água e o vento, entre outros).

tal como enfatiza Teixeira: “[...] o problema da produção do comum é problema posto pela vida e, até mesmo quando essa produção for tomada no nível da produção social, ela permanece sendo problema e solução postos pela vida” (Teixeira, 2015, p. 19).

Quando um compositor faz suas opções estéticas, também faz, automaticamente, escolhas políticas. Ressaltar a renovação indiscriminada, sobretudo se ela for enfaticamente amparada em recursos tecnológicos da última moda, é reforçar a cultura – que se traduz em opções políticas – do progresso, antiecológica, responsável pelos problemas sistêmicos que o planeta enfrenta na atualidade, o que é totalmente contrário a uma proposição baseada em princípios ecológicos profundos, com foco no equilíbrio das ações humanas em relação ao seu meio social e natural, como é o caso da música sintrópica.

Estética e Política nunca estão dissociadas, como pontua David Lapoujade (2014). A música sintrópica, com sua valorização do local e expressão do comum, torna nítido que o trabalho de um compositor vai além da mera escolha de sons. Sua ação é, também, política, responsável por dar voz à determinadas sensibilidades que podem ser, mais ou menos, potencializadoras de vida, haja vista que qualquer obra com intenção musical tem o poder de mover os afetos de seus ouvintes³, mesmo nos casos em que compositores, intérpretes e ouvintes não se atentam para isso. O ato de compor, considerado a partir da proposta da música sintrópica, não é um mero exercício de racionalização, mas, sim, uma imersão no universo dos sons e de suas relações com o mundo. Aproxima-se mais de propostas de caráter sistêmico (voltadas para compreender os efeitos do som no comportamento humano ou preocupadas com a constituição do papel dos sons nas sociedades humanas), tal como a proposição da “etnosonia” (Molinari, 2016, p. 148), do que de tentativas de vincular o ato criativo a um método fechado.

³ E, também, influenciam na política do seu meio, a partir da influência no trabalho de outros compositores e dos intérpretes.

4. O local e a memória sonora

Há, ainda, outro elemento que a música sintrópica evoca, também conectado com as preocupações relacionadas com o local e com a produção do comum, e que, igualmente, pode manifestar um componente político: a memória.

Os sons da paisagem sonora contam histórias. Trazem informações vitais a respeito de uma coletividade que não são contadas por outros meios. São como bibliotecas, repletas de informações armazenadas, tal como Eduardo Góes Neves fala a respeito das florestas (Ancestrais [...], 2019), à espera de quem as saiba interpretar.

Toda escuta é matizada pela memória, assim como todo conhecimento é fundado sobre experiências adquiridas no passado. Escutamos a paisagem sonora a partir de uma expectativa, ou seja, à espera de ouvir algo que foi conhecido em outro momento. Os pesquisadores Neil Bruce e William Davies discutem o papel da expectativa na percepção auditiva e chamam a atenção para a sua centralidade:

Nossa reação em relação à paisagem sonora depende amplamente de nossa expectativa do espaço e dos eventos que ocorrem nele. Nós aprendemos como os lugares devem soar por meio da experiência e isto forma a competência, que afeta nossa percepção singular de um espaço naquele momento específico do tempo e através da competência e do contexto nós formamos uma expectativa de um espaço, e é através desta expectativa que tomamos decisões a respeito de uma avaliação positiva ou negativa do ambiente em que estamos⁴ (Bruce; Davies, 2014, p. 11).

⁴ Our reaction to the soundscape depends largely on our expectation of the space and the events in it. We learn how places should sound through experience, and this forms competence, which affects our unique perception of a space in that specific moment of time and through competence and context we form an expectation of a space, and it is through this expectation that we make decisions about the positive or negative evaluation of the environment we are in.

A percepção de um som é um fenômeno que envolve a captação da vibração, seu impacto sensorio imediato, sua “primeiridade”, como diria Charles Sanders Peirce, mas, também, a interpretação dessa percepção a partir das memórias de experiências anteriores com esse som e com outras experiências que ele evoca, que podem ser de ordem racional-cognitiva e/ou da memória corpórea e/ou da memória afetiva.

A memória que se evoca para tratar dos sons da paisagem sonora e sua possibilidade de gerar sentidos e significados de vida para os seus ouvintes se aproxima, em parte, da memória oral, à maneira que ela é compreendida por Ecléa Bosi:

A memória oral, longe da unilateralidade para a qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua maior riqueza. Ela não pode atingir uma teoria da história nem pretender tal fato: ela ilustra o que chamamos hoje a História das Mentalidades, a História das Sensibilidades (Bosi, 2003, p. 15).

A paisagem sonora de um local guarda elementos que remetem à sensibilidade de uma comunidade: sons de pássaros, de pregões, sons de sinos, sons de sirenes (Leal, 2022), latidos de cachorros, sons de crianças brincando na rua, atividades esportivas e muitos outros eventos sonoros que participam da cultura informal de um local e remetem à valores, conteúdos, atitudes e gestos comuns, entre outros elementos, cristalizados na memória. Aqui se amalgamam o local, a produção do comum e a memória.

Essa aproximação entre memória e produção do comum, a partir do uso musical das paisagens sonoras na música sintrópica, encontra reforço na pesquisa de Bosi, quando a autora defende que:

A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns.

São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo (Bosi, 2003, p. 31).

Joseph Campbell trata do problema da descontinuidade das tradições, promovida pela modernidade e seu culto à inovação contínua, e propõe o conceito de “mitologia criativa”, a partir do qual identifica que a arte tem um papel importante na contemporaneidade para preencher o vazio de sentido resultante, que, antigamente, era compensado pelas religiões (Campbell, 2010, p. 571). Na mesma perspectiva, Bosi afirma que “o desenraizamento é condição desagregadora da memória” (Bosi, 2003, p. 28). A afirmação e/ou resgate da memória é um fator positivo para lidar com esse aspecto da cultura da modernidade, pois possibilita preencher de sentido os buracos que a contemporaneidade abre nas vidas das pessoas devido à promoção da cultura do consumo, que gera, entre outros problemas, o enfraquecimento dos laços coletivos. A arte, como proposto por Campbell, tem, aqui, um papel de relevância para contrabalancear esse impasse. Todavia, é possível acrescentar que a ênfase na educação sonora e a consequente valorização da escuta do meio pode permitir um resgate da memória afetiva coletiva e a fruição de experiências significativas.

O papel de relevância da memória em relação às paisagens sonoras não é uma novidade dentro do campo da Ecologia Sonora, pois já está presente no conceito de “marco sonoro”, compreendido por Schafer como um som característico de uma determinada comunidade, “[...] que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente notado pelo povo dessa comunidade” (Schafer, 2011, p. 365). Para o autor canadense, o marco sonoro assume o papel de memória sonora de um local e precisa ser preservado:

Uma tarefa prática do projetista acústico seria voltar sua atenção para os marcos sonoros de destaque e, se houver uma boa razão para isso, lutar pela sua preservação. O marco sonoro único merece fazer história tão certamente quanto uma sinfonia de Beethoven. Sua memória não

pode ser apagada pelos meses e pelos anos. Alguns marcos sonoros são monolíticos e inscrevem suas assinaturas em toda a comunidade. Assim são os famosos sinos de igreja ou de relógios, as trompas e os apitos. Que seria de Salzburgo sem o seu Salvatore Mundi, de Estocolmo sem o seu carrilhão de Stadhuset e de Londres sem o Big Ben? (Schafer, 2011, p. 332).

Essa preocupação com a manutenção da memória coletiva é corroborada por Bosi, que identifica nesse processo uma possibilidade de conexão entre passado e presente: “temos que recorrer ao pressuposto de uma conservação subliminar de toda a vida psicológica já transcorrida. O afloramento do passado se combina com o processo corporal e presente da percepção” (Bosi, 2003, p. 36). Aqui se encontra o fundamento do emprego dos sons do ambiente com o objetivo de que realcem significados coletivos para os ouvintes na composição de música a partir da perspectiva sintrópica: sua função relacional. A memória sonora do local, mesmo que não totalmente consciente para o ouvinte em seu cotidiano, apresenta um potencial estético que, junto com sua função ecológica, oferece possibilidades de mediar a escuta de uma obra assim construída, pois, como realça Bosi: “começa-se a atribuir à memória uma função decisiva na existência, já que ela permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no curso atual das representações” (Bosi, 2003, p. 36). Em outras palavras, a memória pode ser o elemento crucial para se encontrar, nas paisagens sonoras, a música do mundo.

A memória remete ao complemento do presente, em um fluxo diacrônico que incorpora a experiência passada à presentidade do momento: “a sensibilidade à diacronia permite que se faça a invocação de uma *gestalt* longínqua que foi um dia um complexo vivo de significações” (Bosi, 2003, p. 20). Na música sintrópica, esse “complexo vivo de significações” é resgatado a partir da valorização do local.

No entanto, essa estratégia de procurar resgatar elementos vivos, solidificados na imaterialidade dos sons, não se traduz em uma expectativa por reviver o passado. Pelo contrário, o que se busca é propiciar ao ouvinte uma experiência de escuta viva, pulsante em sua presentidade (“escutativa”), que possibilite, contudo, uma conexão com sentidos e significados, os quais só podem vir à tona se amparados em algo já experimentado. Esse é o papel da memória defendido aqui. O que se discute não é uma conservação apaixonada, tampouco se trata de um apego à inovação: a música sintrópica é enraizada em uma ecosofia e – não é demasiado lembrar – ecologia é equilíbrio entre conservação e renovação. A memória adquire seu lugar nessa proposta por sua potencialidade de enfatizar a presentidade, não por sua propensão de cultuar um passado. Lembrar, como pontua Bosi, não é necessariamente se apegar ao passado, mas, sim, encontrar elos no presente:

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista (Bosi, 1994, p. 55).

Isso é ainda mais válido para o universo sônico, pois, em relação aos aspectos visuais, que podem ser fixados e revistos no futuro,

os sons precisam ser continuamente refeitos, estão sempre no presente. Os sons são como memórias, não estão afixados em lugar algum, são imateriais, precisam sempre ser reatualizados. Isso é válido, inclusive, para os sons gravados – invenção recentíssima da humanidade –, que, por mais que estejam registrados, não podem ser vistos, também precisam ser sempre revividos em escuta, pois essa é a condição do som. Por mais que o espaço seja influente na escuta, o som acontece no tempo, tal como a vida. Não é por menos que Bosi afirma que “[...] a expressão oral da memória de vida tem a ver mais com a música do que com o discurso escrito” (Bosi, 2003, p. 45). Eis, aqui, mais um reforço para o papel da memória na proposta da música sintrópica, pois sintropia, como insistentemente reforçado por Götsch, é o princípio da vida.

5. Aplicação pedagógica da música sintrópica

Apesar de sua formulação se referir à prática da composição musical, ultimamente, o conceito de música sintrópica também tem demonstrado uma frutífera aplicação pedagógica.

Tenho o empregado, em minha prática docente, como ferramenta auxiliar nas disciplinas de teoria e percepção e como elemento diretivo nas disciplinas de criação musical ministradas em caráter temporário no Curso de Linguagens e Códigos-Música, da Universidade Federal do Maranhão, Campus São Bernardo, que é uma licenciatura em música.

A ênfase na escuta do local tem funcionado como um importante auxiliar para o treinamento em percepção musical, sobretudo por oferecer novas alternativas em termos de referenciais auditivos para os alunos, em vista da frequente dificuldade encontrada pelos discentes na compreensão dos modelos de escuta tradicionalmente empregados no ensino da música. Para isso, tenho empregado, como ponto de partida, atividades envolvendo passeios sonoros – ferramenta clássica da educação sonora schafferiana –, que são incrementados de

considerações a respeito dos parâmetros sonoros fundamentais e, também, de outros elementos de interesse musical.

Nessas atividades, os alunos são, continuamente, instigados a se relacionar com os sons que os envolvem, nos locais de realização, e sua aprendizagem ocorre de maneira relacional com o meio. Não se trata apenas de transferir a aula da sala para outros ambientes, mas de construir uma maneira alternativa, relacionada com o contexto, ou seja, sistêmica, de promover a aprendizagem. Os discentes são instados, a todo o momento, a perceberem, discutirem e caracterizarem os elementos sonoros constituintes dos eventos que se apresentam aos seus ouvidos, em tempo real. Os exemplos são tomados a partir da *presentidade* do momento, a única coisa que é pré-estabelecida do professor para o professor é o tema a ser tratado. Há uma produção *in loco* da aula, o que gera um processo bastante dinâmico.

Em outras palavras, o trabalho que é feito com os alunos é o de estimulá-los a encontrar, na “música do mundo”, os elementos fundacionais da música que, tradicionalmente, se ensina exclusivamente de maneira formal e metódica. O ensino, digamos, apenas teórico dos fundamentos da música, muitas vezes gera resistências ou dificuldades nos alunos, principalmente por não fazer sentido para muitos deles. É possível que, com a abordagem baseada nos princípios da música sintrópica, essas barreiras sejam vencidas pelo emprego de sons e referenciais que são conectados com a realidade do dia a dia dos alunos. Isso pode ser alcançado pelo mérito de essa proposta evocar a afetividade e os sentidos e significados de vida que envolvem os sons locais, agora trazidos para o contexto da aprendizagem musical, por uma abordagem sistêmica.

O caráter de comunalidade dos sons locais é sempre abordado, de forma a apoiar os alunos a compreenderem que a música, mesmo em seus fundamentos, sempre pode ser associada com o que se ouve no cotidiano. Os elementos que eles podem estudar

a partir de um manual de rítmica ou de ditado melódico, também podem ser compreendidos na informalidade do meio que os envolve.

O papel da memória, tal qual evocado na composição sintrópica, também tem aparecido na prática pedagógica musical. A rememoração de sons significativos da paisagem sonora pode reatar lembranças, acionar a afetividade e apoiar no aprendizado de intervalos, escalas, ritmos e timbres, por exemplo.

Nas disciplinas de criação musical, os princípios da música sintrópica têm recebido uma aplicação ainda mais direta, particularmente na disciplina de composição para iniciantes. O passeio sonoro, tratado como um momento de coleta de sons do ambiente, tem sido empregado como elemento disparador para a elaboração de cada obra. Aqui, essa técnica é utilizada de maneira mais intensa que nas disciplinas de percepção, pois o professor se junta a cada grupo (ou em um grupo único com toda a sala) e discute, mais demoradamente, as características dos sons que vêm à escuta, seu papel na paisagem sonora local e as possibilidades de aplicação compositiva de cada um. Essa discussão é sempre pautada tanto por uma preocupação voltada para o desenvolvimento de um *métier* criativo/composicional por parte dos alunos, quanto para fomentar sua confiança voltada para a criatividade e, também, com uma atenção para as possibilidades pedagógicas, visto que são alunos de um curso de licenciatura em música, futuros professores.

A coleta e a discussão inicial dos materiais sonoros se constituem na primeira etapa em cada obra. A fase seguinte é o retorno à sala e a conversa a respeito das orientações básicas para a criação da música. A cada obra o professor propõe desafios diferentes e progressivos, como, por exemplo, a solicitação de que trabalhem com partes diferenciadas, de maneira a distinguir uma forma elaborada conscientemente. Após essas orientações, cada grupo segue para o seu trabalho e, daí em diante, o professor acompanha, individualmente, cada grupo.

Nesse acompanhamento individual, o professor identifica as possibilidades das ideias particulares que os integrantes dos grupos propõem e indica caminhos possíveis para desenvolver e realizar tais propostas nas obras. Aqui, o repertório, o *métier* compositivo, a experiência musical, o domínio dos princípios da Ecologia Sonora e uma grande dose de maleabilidade são exigidos do docente para vislumbrar potencialidades (caminhos possíveis) e oferecer norteamentos para os alunos. Não há regras fixas, haja vista que a proposição da música sintrópica não remete a um conjunto de determinações, pois é uma proposta aberta. As únicas questões consideradas de antemão são os princípios básicos enumerados neste texto: os fundamentos da Ecologia Sonora e da Ecologia Profunda, o princípio da sintropia, a ênfase na escuta e na “música do mundo”, a valorização do local, a produção do comum e a memória sonora.

As conclusões aqui apresentadas são resultantes de um trabalho que ainda está em processo, mas, que, já demonstra resultados positivos, particularmente por parte da boa aceitação dos alunos, alguns dos quais, nas primeiras aulas de composição, afirmaram estar surpresos por descobrirem que é possível compor a partir dos sons do ambiente e do cotidiano, ao passo que nas aulas de percepção houve manifestações positivas a respeito da condução das aulas fora da sala de aula e da abordagem não dogmática dos parâmetros musicais.

Deve-se, todavia, contextualizar esses resultados preliminares e vinculá-los ao cenário da universidade onde essas disciplinas têm sido ministradas. Provavelmente, a possibilidade de maior adesão e compreensão por parte dos alunos está conectada ao fato de o campus São Bernardo da UFMA possuir, em seu quadro, uma disciplina especificamente voltada para a Ecologia Sonora, o que é raro no cenário brasileiro. Isso possibilita uma familiarização dos discentes com esse universo de preocupações e, conseqüentemente, ter uma boa receptividade com esse tipo de proposta, o que seria difícil e provavelmente geraria significativas resistências em um cenário em que essas condições estivessem

ausentes. O contexto, tal como se defende no universo dos intelectuais vinculados ao pensamento sistêmico, é sempre mais importante que o elemento individual, isolado e fragmentado.

E, para que não se produza qualquer confusão a respeito do que se intenciona a partir desta proposição, é importante enfatizar que, tal como o princípio fundamental da música sintrópica não é abandonar a tradição, mas equilibrá-la com a lógica intrínseca dos sons da paisagem sonora, igualmente não se objetiva substituir o ensino tradicional de música por esta abordagem. O propósito é fornecer uma ferramenta adicional para tratar a educação voltada para a criação musical, de maneira a enriquecer o *métier* que os educadores já possuem.

6. Considerações finais

A música sintrópica é uma proposição de composição musical orientada por princípios ecológicos. Toma, como material de base, os sons do ambiente e convida o compositor a buscar a hibridação entre suas características sonoras e as técnicas criativas solidificadas pela tradição. Em outras palavras, apresenta para o compositor o problema de desenvolver uma poética musical baseada na paisagem sonora.

Não se trata de um conjunto de regras, mas, sim, de orientações filosóficas para conduzir a criação musical, que, baseadas em um perfil sistêmico, remetem a aspectos que transbordam as fronteiras da Música e promovem uma conexão entre Estética e Política.

Seu fundamento se encontra na Ecologia Sonora e, em grande parte, também na Ecologia Profunda, e é a partir dos princípios dessas áreas que os elementos constitutivos da música sintrópica se manifestam: a sintropia, a ênfase na escuta e na “música do mundo”, a valorização do local, a produção do comum e a memória.

Neste texto discutiu-se, além dessas características, a recente aplicação da proposta da música sintrópica na prática docente voltada para a formação de professores, cujos resultados iniciais

sugerem que ela pode funcionar como uma ferramenta auxiliar para as disciplinas de teoria e percepção musical e, a depender da aplicação do docente, como principal elemento de condução para disciplinas que envolvam a criação musical para iniciantes, práticas criativas para educadores, ou, também, para a formação de compositores.

Referências

ANCESTRAIS da floresta: Arqueologia brasileira. [S.l.: s.n.], 2019. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Seminário Fruto. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KvgIbD8FG-o>. Acesso em: 14 maio 2024.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de Psicologia Social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRUCE, Neil S.; DAVIES, William J. The effects of expectation on the perception of soundscapes. **Applied Acoustics**, [S.l.], v. 85, p. 1-11, 2014. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0003682X14000802>. Acesso em: 15 fev. 2023.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia criativa. São Paulo: Palas Athena, 2010.

CAPRA, Fritjof; LUISI, Pier Luigi. **A visão sistêmica da vida**: uma concepção unificada e suas implicações filosóficas, políticas, sociais e econômicas. São Paulo: Cultrix, 2014.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O sentido dos sentidos**: a educação (do) sensível. Orientador: João Francisco Regis de Moraes. 2000. 233 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, 2000. Disponível em: <https://www.>

academia.edu/36543362/Duarte_Junior_Joao_Francisco_O_SENTIDO_DOS_SENTIDOS. Acesso: 15 fev. 2023.

FELD, Steven. Uma acustemologia da floresta tropical. **Ilha**, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 229-252, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p229>. Acesso em: 15 fev. 2023.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. “Escutativa”: o entrelaçamento entre música, paisagem sonora e qualidade de vida. **Pista: Periódico Interdisciplinar**, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 6-22, 2022. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/pista/article/view/28790>. Acesso em: 15 fev. 2023.

GÖTSCH, Ernst. O que é Cultura Sintópica? *In*: **Blog Agend Götsch**. [S.l.], 2019. Disponível em: <https://agendagotsch.com/pt/what-is-syntropic-farming/>. Acesso em: 06 nov. 2022.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza**: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

LAPOUJADE, David. O inaudível: uma política do silêncio. *In*: NOVAES, A. (org.). **Mutações**: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014. p. 151-165.

LEAL, Sergio. O sino e a sirene: memórias sonoras e transições do Ruído Sagrado. **MusiMid**, [S.l.], v. 3, n. 2, 2022, p. 26-43. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/106/118>. Acesso em: 29 ago. 2024.

LEAL, Sergio. **Diálogos com o silêncio na contemporaneidade**: excesso de ruídos, educação sonora e música. Orientadora: Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2023. 435 f. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, São Paulo, 2023a. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/239642>. Acesso em: 16 abr. 2023.

LEAL, Sergio. Música sintrópica: Ecologia e valorização do local. *In*: Simpósio Internacional de Música na Amazônia, 9., 2023b, Cuiabá. **Anais** [...]. Cuiabá: UFMT, 2023b. p. 112-125. Disponível em: <https://www.even3.com.br/ix-simposio-internacional-de-musica-na-amazonia-sima-2023-343076/>. Acesso em: 17 ago. 2024.

LEAL, Sergio. O som e a sua interdisciplinaridade. *In*: LIMA, S. A.; MARUN, N.; GIANESELLA, E. **XX anos do PPG em música do IA-UNESP**. São Paulo: Tesseractum Editorial, 2023c. p. 10-30. *E-book*.

MITHEN, Steven. **The singing Neanderthals**: the origins of music, language, mind and body. London: Weindfeld & Nicolson, 2006.

MOLINARI, Paula Maria Aristides de Oliveira. Etnosonia: em busca do método. *In*: MOLINARI, P. (org.). **Música, educação e cultura**: tecituras e tessituras no nordeste brasileiro. Campo Limpo Paulista: FACCAMP. p. 141-163, 2016. Disponível em: https://www.unifaccamp.edu.br/pesquisa/arquivo/pdf/musica_educacao_cultura.pdf. Acesso em: 19 maio 2024.

NAESS, Arne. The shallow and the deep, long-range ecology movement: A summary. **Inquiry**, v. 16, p. 95-100, 1973. Disponível em: <https://iseethics.files.wordpress.com/2013/02/naess-arne-the-shallow-and-the-deep-long-range-ecology-movement.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2023.

SANTOS, Boaventura Sousa. Os processos da globalização. *In*: SANTOS, B. (org.). **A globalização e as ciências sociais**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005. p. 25-104.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. **Vozes da tirania**: templos de silêncio. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

TEIXEIRA, Ricardo Rodrigues. As dimensões da produção do comum e a saúde. **Saúde e sociedade**, São Paulo, v. 24, supl. 1, p. 14-31, 2015. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sausoc/a/CsS5xwZcLWn3VbLNLTGVpdL/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 14 maio 2024.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.