

## A ESCUTA DA CIDADE/PAISAGEM SONORA: UM EXERCÍCIO POÉTICO

Fátima Carneiro dos SANTOS<sup>1</sup>

**Resumo:** Diante de uma realidade que se apresenta mais industrial e tecnológica ao longo dos últimos séculos, uma nova configuração sonora se revela, com importantes consequências para a música. Devido a um ‘novo’ mundo de sons, ruídos e silêncios, outras atitudes de escuta se constituem, lançando compositores e ouvintes em encontros inusitados e tornando possível o desvelamento de novos procedimentos e poéticas composicionais, dentre elas a *soundscape composition*. Este artigo pretende apresentar um panorama das questões estético-composicionais que embasam a composição de paisagem sonora, concluindo com a proposta de um exercício de escuta dos sons da cidade para além de uma escuta do hábito, essencial para a ‘viagem’ auditiva que tal poética composicional evoca.

**Palavras-chave:** escuta; paisagem sonora; *soundscape composition*; Murray Schafer; Luigi Russolo.

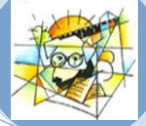
35

### Introdução

Desde que o desenvolvimento da tecnologia em áudio permitiu a realização de gravações de qualidade de qualquer som e a comercialização desses aparelhos tornou-se acessível às pessoas, os sons ambientais tornaram-se um valioso recurso e um rico material para aqueles interessados em trabalhar com eles. Em seu texto, *Music in the chords of eternity*, ao falar sobre a composição com sons do ambiente (ou *real-world sounds*), Riddell (1996) aponta para o fato da existência, hoje, de uma singular apreciação do ruído do “mundo real”, observada em várias obras de compositores que têm explorado os sons do ambiente, refletindo uma diversidade de intenções estéticas. Essa abertura para um ‘novo’ mundo de sons, ruídos e silêncios, e, conseqüentemente, para outras atitudes de escuta, lançam compositores e ouvintes em encontros inusitados,

---

<sup>1</sup> Professora Adjunto C do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em Música pela UNICAMP. Participa, como pesquisadora, do Grupo de Pesquisa em Criação Musical, e, como pesquisadora (líder) do Grupo de Estudos em Processos de Criação em Música, ambos cadastrados junto ao CNPQ. É autora do livro "Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua", publicado pela EDUC/FAPESP, 2002, 2004 fsantos@uel.br



possibilitando tanto o desvelamento de outras escutas e materialidades sonoras, quanto à formalização de novos procedimentos e poéticas composicionais.

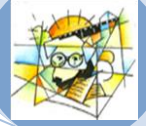
Com a configuração de uma nova realidade sonora, frente a um mundo que se apresenta mais industrial e tecnológico, ao longo dos últimos séculos, importantes transformações ocorrem no campo sonoro e musical. As novas possibilidades de gravação, manipulação e transmissão sonora, dadas como consequência dessas revoluções, permitem a produção, reprodução e incorporação musical de outros sons: o ruído, ou o som do ambiente. Segundo Wisnik (1989, p. 42), o ruído não apenas “torna-se um índice do habitat moderno”, mas também “um elemento de renovação da linguagem musical”, pois começa a impregnar as texturas musicais. Sob tal perspectiva, não podemos deixar de notar mudanças radicais no pensamento musical, ainda no início do século XX, que fez com que até mesmo Debussy questionasse se não seria dever do compositor “encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo” (DEBUSSY apud GRIFFITHS, 1993, p. 97).

Muitos músicos e engenheiros começaram a inventar máquinas de gerar sons<sup>2</sup>, que passaram a ser utilizadas em composições, levando as orquestras a incorporarem não apenas esses “novos” sons, como também os ruídos dos instrumentos de percussão. Além da postura irreverente do compositor Eric Satie, que através de sua música intitulada *Musique d’ameublement*, aponta para a irrupção do ruído no contexto da música de concerto, temos a importante presença e atuação do futurista Luigi Russolo. Com seu manifesto de 1913, *A arte do ruído*, Russolo inaugura uma nova estética musical ao inventar sua “orquestra de ruídos”, incorporando efetivamente o ruído, ou os “sons-ruídos”, e introduzindo o homem moderno em um vasto e potencial ‘novo’ universo sonoro.

Com o advento da música concreta e da música eletrônica, na passagem dos anos 40 para os 50, pode-se observar uma acentuada ampliação na utilização e manipulação dos sons, em diversas frequências, amplitudes, timbres ou durações. Agora, os compositores passam a dispor de um campo sonoro aparentemente ilimitado em suas possibilidades, e, deixando de lado suas possíveis conotações e significações cotidianas, começam, gradativamente, a tomar o som em suas qualidades, o “objeto

---

<sup>2</sup> Alguns exemplos desses dispositivos referem-se ao Telharmonium, criado em 1907 pelo Dr. T. Cahil, ponto de partida para outras tentativas que buscavam produzir sons por meio sintético, resultando na criação do Spharophon, em 1924, de Jorg Mager e, em 1928, das criações do Trautonium, de Friederich Trautwein e das Ondas Martenot, de Maurice Maternot.



sonoro”, passando a compor a partir delas, no âmbito do que posteriormente se chamou de música eletroacústica. Além disso, uma espécie de “anonimato” do som começa se fazer cada vez mais presente, e, ainda na década de 50, com John Cage, a poética composicional que se estabelece coloca em cena o som “em si mesmo”<sup>3</sup>, propiciando um jogo de relações sonoras onde o acaso e o imprevisível têm lugar de honra. A música de Cage, ao lidar “com sons” e não “com propósitos”, torna possível o acontecimento de um jogo que vai além do sonoro, consistindo na afirmação da vida e de seu entorno sonoro, a partir de uma escuta que age espontaneamente, compondo o que ouve. (SANTOS, 2004, 77-93). Se, por um lado, Cage, com sua proposição de “abrir as janelas”, convida-nos a escutar: “Música!”, por outro, o compositor canadense Murray Schafer reafirma tal proposição ao dizer que o mundo é uma “composição macrocósmica”, e nós, seus “orquestradores”, também sugerindo uma escuta estética das “paisagens sonoras” que nos rodeiam, pois, como ele mesmo afirma, “hoje todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades, situado dentro do domínio abrangente da música” (SCHAFER, 1991, p. 289).

Sem dúvida a aceitação da ‘dissonância’, da incorporação do ruído ou do som do ambiente, do surgimento de novas fontes sonoras, da gravação de sons da natureza e das manipulações dos sons em estúdio faz com que um amplo material sonoro se revele à música no decorrer dos séculos XX e XXI, incorrendo naquilo que Norman (1996) denomina, em seu texto *Real-world as composed listening*, como a “celebração do ruído ambiental”. De acordo com a autora, essa “celebração” teve em Russolo seu marco fundamental e “nos impeliu a aprender, a partir dos sons do ambiente e dos modos como o escutamos, a compreender e conhecer melhor nossos ambientes e a nós mesmos” (NORMAN, 1996, p. 1). E é justamente a partir da convergência de todos esses territórios que outras ideias composicionais vão encontrar campo propício para sua concretização, inclusive a composição de paisagem sonora.

### **Sobre a *soundscape composition***

#### **Princípios gerais**

---

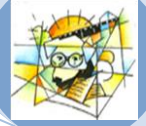
<sup>3</sup> Em sua *Conferência na Juilliard*, Cage fala sobre a falta de sentido e de propósito de um som, e da necessidade de conhecer mais e mais não o que pensamos ser um som, “mas o que ele realmente é, em todos os seus detalhes acústicos, e então deixar esse som existir, ele próprio, mutável num ambiente sonoro mutável” (CAGE, 1985, p. 100).



Ao falar sobre a *soundscape* composition, é importante esclarecer que esta tendência composicional surgiu no âmbito do *World Sound Project*, movimento liderado por Schafer, ainda nos anos 70. Tal movimento desenvolveu estudos em várias partes do mundo, e, ainda hoje, reúne pesquisadores e compositores em torno do *World Forum for Acoustic Ecology*, abrindo os horizontes musicais para o que tem sido chamado de “ecologia acústica”. Esta ciência, segundo Schafer (1977, p. 271), tem como objetivo “o estudo dos efeitos do ambiente acústico, ou paisagem sonora, nas respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que nele vivem”. Neste contexto, a audição tem papel fundamental e a escuta é entendida como “a interface crucial entre o homem e o meio ambiente” (TRUAX, 1984, p. 13). Por isso a necessidade de se pensar na possibilidade de contribuir para o desenvolvimento de indivíduos aptos a verificar e analisar objetivamente ambientes acústicos e seus diferentes níveis sonoros, através de uma escuta pensante ou de um “ouvido pensante”, tal qual proposto por Schafer em vários de seus textos. Contudo, embora o principal trabalho do *WSP* ter sido o de “documentar e arquivar paisagens sonoras, descrevê-las e analisá-las”, com o intuito de promover “o aumento da consciência pública dos sons do ambiente através da escuta e de um pensamento crítico”, uma atividade paralela emergiu no seio desse movimento: uma atividade composicional, denominada por Truax de gênero da *soundscape composition*”, (TRUAX, 1996, p. 54), que abrangeu diversos compositores, ou artistas sonoros.

As composições paisagens sonoras, segundo os princípios do *WSP*, são composições “baseadas na noção de re-educação da escuta”, segundo Toffolo, porque são composições realizadas em meio tecnológico, produzidas com sons ambientais, mas que pretendem colocar em evidência os problemas da poluição desse ambiente acústico, sempre ressaltando a relação de referência que o objeto sonoro possui com o seu contexto social, cultural e auditivo (TOFFOLO, 2000, p. 19-22).

Atualmente, compositores como Murray Schafer, Barry Truax e Hildegard Westerkamp continuam compondo com o ambiente sonoro em contexto, mas cada qual a seu modo. Conforme McCartney, Schafer segue uma orientação estritamente acústica, utilizando em suas peças sons de vozes e instrumentos tradicionais dentro de diversos contextos ambientais, como, por exemplo, um ambiente selvagem, como é o caso de sua obra *Music for Wilderness Lake* (1981). Por outro lado, Truax e Westerkamp utilizam



meios eletroacústicos para compor. Truax, desde 1990, vem utilizando em suas composições com sons do ambiente um processo computacional denominado de síntese granular, que distende sons, com o intuito de criar “texturas que se movimentam vagarosamente”, revelando, assim, “complexidades do som que de outra forma não poderiam ser ouvidas” (McCARTNEY, 2000, p. 3). Westerkamp, considerada por McCartney como sendo aquela, dentre esses três compositores, que tem um trabalho em composição de paisagem sonora eletroacústica mais ostensivo, tem todos seus trabalhos realizados com sons ambientais em contexto, a partir de gravações que ela mesma realiza em diversas locações específicas. Para Westerkamp, observa McCartney, a composição de paisagem sonora envolve um “balanço do trabalho em estúdio com o trabalho de locação”, pois, para ela, todas as técnicas de gravação, tais como “aprender a escutar os sons do ambiente, *close-miking* (ou microfone aproximado), “proteger o equipamento das difíceis condições climáticas”, “aprender a se mover no espaço com o microfone” e “produzir sons em resposta aos sons do ambiente”, são tão importantes quanto o trabalho realizado em estúdio (McCARTNEY, 2000, p. 3).

39

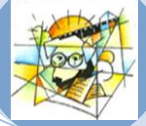
### Princípios estético-composicionais

Ao compor, Westerkamp<sup>4</sup> diz ter, geralmente, uma noção geral e antecipada da obra, mas afirma que tal tipo de composição somente pode ser pré-planejada “em uma extensão limitada”, pois, após as gravações, “são os próprios materiais sonoros que revelarão a estrutura e o conteúdo final da peça” (WESTERKAMP, 2002). É como se a composição de paisagem sonora emergisse da própria paisagem sonora gravada; é como se os materiais sonoros revelassem as estruturas essenciais ao desenvolvimento sonoro da peça. E isto pode acontecer de várias formas, pois, como sugere a compositora,

nós apenas não podemos saber quais tipos de sons e paisagens sonoras vamos colher quando saímos para gravar para uma peça, como também não podemos antecipar o que nos será revelado quando escutarmos os sons gravados e quando começarmos a editar, mixar e a processá-los (WESTERKAMP, 2002).

---

<sup>4</sup> Para falar sobre a composição de paisagem sonora e seus processos composicionais, levamos em conta a poética composicional de Hildegard Westerkamp, por ser uma artista sonora que apresenta um trabalho em composição de paisagem sonora eletroacústica, no qual realizando todos os seus trabalhos com sons ambientais em contexto, a partir de gravações realizadas por ela mesma, observando os princípios da ‘escola schafferiana’.



É importante lembrar que “nenhuma gravação que fizermos de ambientes ou paisagens sonoras nos fornecerá sons singulares”, afirma a compositora. Os sons não nos são dados enquanto “sons isolados”, ou “objetos sonoros”, sendo que qualquer gravação ambiental sempre nos fornecerá “sons dentro de um contexto de outros sons”: uma paisagem sonora. Assim, para que uma composição de paisagem sonora se concretize, é necessário “conhecer a paisagem sonora, seus ritmos e perfis, suas atmosferas” (WESTERKAMP, 2002), ou os “eventos sonoros” constitutivos dessa paisagem, tal qual propõe Schafer. É interessante notar também que cada gravação, mesmo que seja do mesmo espaço (em tese a mesma paisagem), trará em si uma peça nova, pois “a composição de paisagem sonora é nada mais que um momento específico no tempo, um extrato e detalhe de um lugar com suas próprias características sonoras” (WESTERKAMP, 2000). E é esse material, “e não alguma estrutura ou contexto musical pré-determinado, que contribuirá significativamente para um trabalho de caráter único”, diz Westerkamp, pois,

Na composição de paisagem sonora o artista procura descobrir a essência sonora/musical contida nas gravações e no espaço e no tempo onde ela foi gravada. O artista trabalha com a compreensão de que valores estéticos vão emergir da paisagem sonora gravada ou de alguns de seus elementos (WESTERKAMP, 2002).

40

Contudo, não podemos nos esquecer de que todo compositor traz consigo suas próprias vivências e habilidades, embasadas na experiência de escuta e nas habilidades e competências musicais específicas de cada um. Assim, da mesma forma que o material fala por si próprio, “orientando o compositor”, este também é conduzido por suas próprias experiências musicais e experiências de vida, observa Westerkamp. O desafio criativo na composição de paisagem sonora revela-se justamente no embate entre duas linguagens: aquela dos materiais e aquela do compositor. Ou, conforme a autora, “é no encontro entre os ‘materiais’ que o compositor inevitavelmente traz para o processo composicional e os materiais gravados que está localizada a essência da composição de paisagem sonora” (WESTERKAMP, 2002).

Diante disso, pode-se dizer que a composição de paisagem sonora é “tanto um comentário sobre a paisagem sonora, quanto uma revelação das atitudes, experiências e visões sonoras do compositor voltadas à paisagem sonora” (Westerkamp, 1999), na qual o “contexto ambiental deve ser preservado, realçado e explorado” (TRUAX, 1984, p. 207). Contudo, se o som é o foco desse gênero musical, funcionando como uma espécie



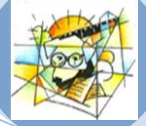
de guia do compositor, não podemos nos esquecer que a relação do compositor com os sons do ambiente se dá através da interface da escuta (seja aquela dada diretamente pelo aparato da audição humana, seja aquela dada pela intermediação do microfone), que também tem um papel fundamental no processo composicional, pois, como afirma Norman, uma vez que “as impressões sonoras do dia-a-dia têm um papel significativo no processo composicional”, “escutar é um ‘material’ para o compositor tanto quanto os sons” (NORMAN, 1996, p. 2).

### **O ‘fervor da escuta’: do ouvido ao microfone**

Para que o som aconteça, ou se atualize na escuta, são necessárias duas etapas. A primeira é aquela em que um corpo qualquer vibra, sendo essa vibração conduzida através de um meio condutor, ou meio de propagação, a partir de dois movimentos: compressão e descompressão do ar. A segunda etapa é realizada pela escuta, através dos ouvidos, que são aparelhos de captação sonora que contêm, em seu interior, o mecano receptor. Este “captador” recebe os sons como vibrações e os transformam em estímulos eletroquímicos, para então enviá-los ao cérebro, que vai armazená-los e interpretá-los. De modo semelhante, o microfone também capta as vibrações emitidas por um corpo qualquer, transformando-as em estímulos elétricos e enviando-os, por meio de cabos de som, para os alto-falantes que, ao receber esses estímulos, vibram, provocando variação da pressão do ar, e, conseqüentemente, reproduzindo aquele som que foi captado pelo microfone.

Contudo, se o ouvido tem características seletivas com capacidade para focar, misturar ou prestar atenção em sons específicos, desviando a atenção de um som para outro, e podendo, como observa Westerkamp (2002), “sintonizar ou desintonizar”, o microfone opera de modo diferente. Ele não tem características seletivas e é limitado por suas especificações técnicas. O microfone, a princípio, grava tudo, indistintamente, a não ser que a pessoa que grava se aproxime ou se afaste da fonte sonora, ou troque os ângulos do microfone, ou use uma variedade de microfones com propriedades diferentes para, então, conseguir “sintonizar ou desintonizar” de modo semelhante ao ouvido. Mas, deixando-se de lado esses truques, pode-se dizer que o microfone altera a escuta, criando possibilidades para outras significações do som e do próprio espaço sonoro.

De modo geral, os artistas sonoros e compositores têm, cada qual a seu modo,



usado o gravador para captar o mundo que os rodeia, escutando-o e fixando-o através do microfone, como uma forma de extensão de nossa escuta. Com certeza a descoberta da tecnologia de gravação tem fornecido novas condições à escuta e à experiência musical, tanto em relação à música atual, quanto à música tradicional atual.

Neste momento, é interessante ressaltar o papel de tal tecnologia para a constituição da música experimental, que se tornou experimental aos olhos do compositor francês e ‘pai’ da música concreta Pierre Schaeffer (1966, p. 32), ainda na década de 40, justamente por poder, com auxílio das novas tecnologias, “conservar, repetir e examinar os sons, até então tidos como efêmeros” e “sempre ligados à execução dos instrumentistas e à presença imediata dos ouvintes”. De modo semelhante ao microscópio e à câmera, Schaeffer aponta para a possibilidade de o ouvinte (compositor) poder reter e recortar o som entre duas lâminas, fixando-o no tempo e no espaço, através do gravador, e observando-o, através do microfone. Mas não é só isso, afirma Schaeffer, pois a experiência de tornar o som “prisioneiro da fita magnética”, repetindo-o indefinidamente e isolando-o de seu contexto original, revelando-o e deixando-o ser descoberto sob outras perspectivas foi uma experiência fundamental e descrita por ele como essencial para “reencontrar esse fervor pela escuta, essa febre de descoberta” (SCHAEFFER, 1966, p. 39-40).

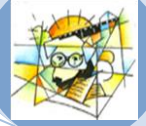
42

### **O fascínio das gravações: o gravador como ‘prótese da escuta’**

O gravador, ao permitir a exploração do mundo de uma forma singular e pessoal, torna o ato de gravar um som uma ação fascinante. Mas, como afirma Truax (1984, p. 190), “sua efetividade como uma ferramenta não depende apenas de especialidade técnica em seu manuseio, mas, sobretudo, da atitude daquele que grava”. Pois, se usamos o gravador simplesmente como um substituto para o nosso ouvido, “um substituto para escutar”, com certeza “ganharemos muito pouco com isso”. Mas, se usarmos essa ferramenta como uma extensão de nossa escuta, “da mesma forma como o microscópio e o telescópio funcionam para os olhos”, então teremos muito a ganhar, pois estaríamos “aprendendo alguma coisa sobre sons e paisagens sonoras”.

Em seu livro, *Acoustic Communication*, Truax relata que uma das primeiras pessoas a arquitetar, ainda em 1946, uma versão portátil de seu “tape recorder” e a sair gravando a rica paisagem de New York foi o novaiorquino Tony Schwartz. Devido ao

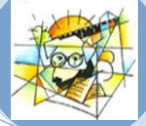




seu grande interesse pelo folclore, quando começa a gravar os cantos folclóricos, percebe que está rodeado por um “folclore vivo” em seu próprio ambiente sonoro. E, a partir dessa constatação, inicia um estudo da paisagem sonora de sua região, o que desemboca na gravação de inúmeras paisagens sonoras de eventos folclóricos, canções folclóricas e mesmo jogos e brincadeiras infantis. Além disso, troca, com outras 800 pessoas, de 52 países, gravações pelo correio, acumulando 20.000 canções e histórias (TRUAX, 1984, p. 191).

Atualmente, encontramos iniciativas semelhantes de pessoas que convidam aqueles que se interessam por gravar paisagens sonoras dos locais onde vivem a enviarem essas paisagens, via *internet*, para que outros também possam ouvi-las, e, até mesmo, utilizarem-nas em possíveis composições ou instalações. Mas, voltando à ação pioneira de Schwartz, o que chamou a atenção de Truax, e também a nossa, foi o fato de que sua atitude encontra-se muito próxima dos ideais do movimento de ecologia acústica e da *soundscape composition*. A forma como Schwartz utilizou-se da nova tecnologia de gravação no sentido de “transformar nossa noção de som”, já sugeria “a existência de valor nos sons comuns do ambiente e naqueles sons feitos pelas pessoas comuns”, apontando para o fato de que “a tecnologia não é apenas para gravar discursos e músicos profissionais, mas pode ser usada para mudar nossa consciência de todas as formas de som e música” (TRUAX, 1984, p. 191).

Diante do exposto, pode-se afirmar que uma das maiores contribuições da tecnologia eletroacústica refere-se, sem dúvida, às mudanças provocadas entre o ouvinte e o som frente às novas possibilidades de gravação e reprodução dadas pelos novos meios tecnológicos. O fascínio que nos causa, ainda hoje, o ato de gravar sons do ambiente e escutar essas gravações, exercício que nos possibilita outras escutas desses ambientes, desencadeando novas formas de relacionamento com esses sons e paisagens, vem de longa data, quando da invenção do fonógrafo e do gramofone, no final do século XIX, o que possibilitava a gravação e reprodução de sons. Mas, se naquela época o acesso a esses aparelhos era restrito e essas gravações tinham um fim específico, que não necessariamente um fim lúdico ou mesmo estético, os novos aparelhos de gravação de uso comercial, surgidos ainda na década de 40, possibilitaram tanto um maior acesso por parte das pessoas comuns, quanto uma manipulação desses aparelhos, sugerindo outro modo de “ver” o som. Esses novos gravadores, denominados por Truax como “espelhos do som”, por operarem como se “refletissem a imagem do som ao ouvinte”,

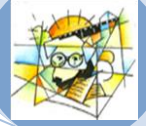


não revelam apenas “a percepção de que um som foi transferido, objetivamente e em toda a sua neutralidade, para um meio físico, o gravador” (TRUAX, 1984, p. 190), mas propiciam, antes de mais nada, uma escuta bastante acurada e íntima do som, funcionando, poeticamente, como uma espécie de “prótese de nossa escuta” (IGES, 1999).

Além disso, é interessante levar em conta o que Schaeffer diz ao afirmar que quanto mais familiar é um ambiente sonoro, menos discernível ele é para nossa escuta, pois estamos condicionados a escutá-lo de uma determinada maneira. Para o autor, “o hábito que adquirimos de identificar tão facilmente tanto as fontes sonoras como os sons diversos que elas emitem, mascara nossa aprendizagem” (SCHAEFFER, 1966, p. 336). Ou, diríamos nós, deturpa a possibilidade de atualização de outras escutas. Nesse momento é que o gravador se apresenta como uma ferramenta que, ao revelar sua eficácia justamente no sentido de ser uma “máquina de registrar e analisar sons”, opera no sentido de “descontextualizá-los”, possibilitando não apenas “reescutar a música tradicional com um ouvido diferente”, mas funcionando também como uma possibilidade para “colocar o ouvido fora dos contextos habituais” (SCHAEFFER, 1966, p. 33-34); uma atitude de escuta importante tanto para o compositor de paisagem sonora, quanto para o ouvinte.

### **‘Polifonia urbana’: por um exercício de escuta**

O ato de vivenciar as sonoridades do dia-a-dia não é essencial apenas ao compositor de paisagem sonora, mas também ao ouvinte, pois, ao ter uma experiência de escuta (seja através do ouvido, seja através da intermediação do microfone/gravador) da paisagem sonora cotidiana para além de uma escuta do hábito, o ouvinte pode ampliar significativamente sua compreensão e envolvimento não apenas com a própria paisagem, mas também com a composição de paisagem sonora. Dessa forma, concordamos com Norman (1996, p. 2) quando afirma que a composição de paisagem sonora “depende também da participação de nossa escuta e nos convida, através de nosso engajamento ativo e imaginativo com os ‘sons usuais’, a contribuir criativamente com a música”. Ao caminhar entre as fronteiras de sons “reais e gravados”, “originais e processados”, percebemos que o ato de escutar e compor paisagens sonoras localiza-se num ponto no qual, conforme Norman, “realidade e imaginação estão em contínua



conversação um com o outro”. E, para se alcançar essa música, ou a “música do mundo real”, assim denominada pela autora, é preciso invocar um “voo”: “nosso voo interno da imaginação”, dado por uma escuta imaginativa, que se deixa arrastar entre o que é “imaneente no real” e o que é “imaneente em nós mesmos” (NORMAN, 1996, p. 26). Cria-se, assim, um jogo, que, ao mesmo tempo que realça nosso ambiente sonoro, permitindo-nos um maior envolvimento e consciência do mesmo, localiza-se na esfera da criação e da imaginação, lançando-nos numa ‘viagem’ que nos leva para além de nossos preconceitos, possibilitando-nos outras escutas (e leituras) de nossa realidade sonora, para além daquelas do hábito.

Mas como exercitar uma escuta outra, que não apenas aquela dada pelo hábito? Uma proposta que temos lançado em vários de nossos textos, frutos de nossos estudos de mestrado e doutorado, é tomar a cidade como foco para o exercício de tal escuta. Acreditamos que a cidade, justamente por se apresentar enquanto um espaço plenamente percebido como um comunicador de mensagens e, aparentemente, apenas percebido por uma escuta do hábito, que decodifica signos sonoros, pode possibilitar também que o ouvinte perca todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de objetos, quaisquer que sejam eles. A cidade, principalmente em seu ‘miolo’ ou centro comercial, mesmo se configurando como um espaço que congrega um grande número de pessoas, carros, vendedores, variados ruídos de motores, vozes aponta para a configuração de uma espécie de impermanência de sons, os mais distintos e singulares, que se justapõem, sugerindo, muitas vezes, uma verdadeira ‘polifonia urbana’. Dessa forma, a cidade, entendida como um espaço onde não há permanência dos objetos (sejam eles sonoros ou não), mas sim um jogo de movimentos, velocidades, densidades e superfícies, pode também ser percebida como um espaço que vai além de buzinas, apitos e gritos, ou mesmo temas, melodias e ritmos, possibilitando-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).

Nesse momento apresentamos algumas questões: Por que não escutar a cidade/paisagem através de uma escuta para além daquela do hábito? Por que não escutar as ruas através de uma escuta que não apenas decodifica signos sonoros, mas que também se permita perder todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de objetos? Por que não exercitar uma escuta que não percebe o ambiente sonoro apenas em um sentido funcional, mas também em um sentido estético, próxima da ideia que



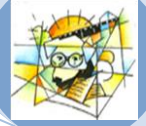
John Cage coloca quando questiona sobre o que seria mais musical: um caminhão de gás passando na porta de sua casa ou na porta de uma escola de música?

Um convite: um convite para um exercício de escuta! Nada original, diga-se de passagem, mas, acreditamos, bastante eficiente e interessante para a vivência de uma escuta mais criativa, poética; uma escuta que inventa, que compõe o que ouve. Para isso retomamos Russolo, que, ao inventar sua “orquestra de ruídos”, introduziu o homem moderno no potencial musical do novo mundo sonoro que surgia, marcando com isso um ponto crucial na transformação da percepção auditiva do homem. Para ele, com a criação da máquina, o “ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens”, o que, além de nos envolver todo o momento, pode ser percebido não apenas como algo necessariamente desagradável, mas como uma “fonte de infinitas sensações”. O ato de alargar e enriquecer o campo sonoro, no qual todos os ruídos são igualmente importantes, constituiu-se em uma das orientações dadas por Russolo aos musicistas futuristas, para que conquistassem “ouvidos futuristas”. Para isso, sugeria um exercício de escuta que tomamos emprestado para a nossa ‘viagem’:

Atravessemos uma grande capital moderna, com nossos ouvidos mais atentos que os olhos. Nós nos deliciaremos em distinguir os redemoinhos de água, de ar ou de gás nos tubos metálicos dos motores que resfolegam e pulsam com uma indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai e vem dos êmbolos, os rangidos das serras mecânicas, o andar dos trens sobre os trilhos, o estalar dos chicotes, o agitar das cortinas e das bandeiras. Nós nos divertiremos ao orquestrar juntos, em nossa imaginação, o estampido dos portões das lojas, as portas batidas, o sussurro e o ruído de passos das multidões, os diversos alaridos das estações, das ferrovias, das fiações, das tipografias, das centrais e das ferrovias subterrâneas (RUSSOLO, 1986, p. 26).

**Abstract:** In face of a reality that has presented itself more industrial and technological along the last centuries, a new sonorous configuration is revealed with important consequences for music. Due to a ‘new’ world of sounds, noises, and silence, other listening attitudes are constituted, launching composers and listeners in unprecedented encounters making it possible for the unveiling of new compositional procedures and poetics amongst which is the *soundscape composition*. This article aims at presenting a panorama of the aesthetic-compositional issues which lay the basis for the composition of the sonorous landscape, concluding with a proposal of an exercise for listening to the city sounds to something that goes beyond habit and is essential to a listening ‘journey’ that such compositional poetics evokes.

**KeyWords:** listening; soundscape; soundscape composition; Murray Schafer; Luigi Russolo.



**Referências bibliográficas:**

CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

McCARTNEY, Andra. *Sounding places with Hildegard Westerkamp*. 2000. PhD Dissertation - York University Graduate Programme in Music.

NORMAN, Katharine. Real-world music as composed listening. *Contemporary Music Review*, Routledge, v. 15(1), p. 1-27, 1996.

RIDDELL, Alistair M. Music in the chords of eternity. *Contemporary Music Review*, Amsterdam, v. 15, p. 151-172, 1996.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon Press, 1986.

SANTOS, Fátima C. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2004.

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

47

SCHAFER, Murray. *The tuning of the world*. Toronto: The Canadian Publishers, 1977.

\_\_\_\_\_. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

TOFFOLO, R. B. G. *Quando a paisagem se torna obra: uma abordagem ecológica das composições do tipo paisagem sonora*. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

TRUAX, Barry. *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organized Sound*, v. 7, n. 1, 2002. Disponível em [www.sfu.com](http://www.sfu.com). Acesso em: 12 jan. 2004.

\_\_\_\_\_. *Soundscape composition: linking inner and outer worlds*. 1999. Disponível em [www.sfu.ca/~westerka/writings.html](http://www.sfu.ca/~westerka/writings.html). Acesso em 12 jan. 2004.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

**Texto recebido para análise em setembro de 2012  
Aprovado em abril de 2013**