

**UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE
CAMPINAS**

DOCTORADO

INSTITUTO DE ARTES

2006

Fátima Carneiro dos Santos

**A PAISAGEM SONORA, A CRIANÇA E A CIDADE:
Exercícios de Escuta e de Composição para uma Ampliação da
Idéia de Música**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Doutora em Música.

Área de concentração: Processos Criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia

Campinas

2006

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecário: Liliâne Forner – CRB-8ª / 6244

Sa59p Santos, Fátima Carneiro dos.
A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música / Fátima Carneiro dos Santos. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Denise Hortência Lopes Garcia.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Música. 2. Composição musical. 3. Paisagem sonora.
4. Educação musical. I. Garcia, Denise Hortência Lopes.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título em inglês: “The soundscape, the child and the city: listening and composition exercises for the enlargement of the idea of music”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Music – Musical composition – Soundscape – Musical education - Listening

Titulação: Doutorado em Música

Banca examinadora:

Profª. Drª. Denise Hortência Lopes Garcia

Profª. Drª. Janete El Haouli Santos

Profª. Drª. Maria Lucia Senna Machado Pascoal

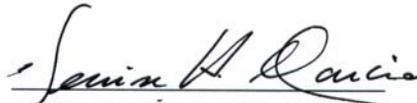
Profª. Drª. Regina Márcia Simão Santos

Prof. Dr. Rodolfo Caesar

Data da defesa: 18 de Agosto de 2006

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

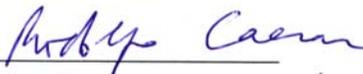
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pela
Doutoranda **Fatima Carneiro dos Santos** - RA 13853, como parte dos requisitos para a
obtenção do título de **DOUTOR EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



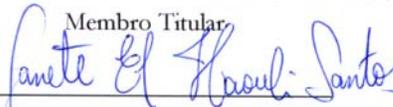
Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia - DM/IA/UNICAMP
Presidente/Orientador



Profa. Dra Regina Marcia Simão Santos - UNIRIO - R.J
Membro Titular



Prof. Dr. Rodolfo Caesar - DEPARTAMENTO DE MÚSICA/UFRJ
Membro Titular



Profa. Dra. Janete El Haouli Santos - DMT/ARTES - UEL
Membro Titular



Profa. Dra. Maria Lucia Senna Machado Pascoal - DM/IA - UNICAMP
Membro Titular

À memória de Suad Assaf, Susi, minha
querida amiga, que sempre escutou a
vida com ouvidos de criança.

AGRADECIMENTOS

Às crianças, Deborah, Julia, Beatriz, Bruno, Andjara, Hector, Sofia, Lila, Odara, Izabella, Gabriella e Luísa. Sem elas este trabalho não teria acontecido.

A minha orientadora e amiga, Denise Garcia, por sua doce presença e sábia conduta em todos os momentos desta pesquisa.

Aos professores componentes desta e das bancas anteriores, pela atenção, carinho e sugestões valiosas.

A Janete El Haouli, minha amiga e mestra nos caminhos da escuta, a quem também dedico este trabalho.

Aos meus pais, Ney e Zeza, e as minhas filhas Alice e Julia, pela paciência, compreensão e amor, revelados em todos os momentos.

Ao meu querido amigo Marcos Losnak, pela escuta generosa e sensível.

A Teca Alencar de Brito, pela carinhosa acolhida e conversas maravilhosas.

A Cesar Floriano, pelas leituras minuciosas e carinhosas.

A Gabriel Levy, sempre amigo e crítico contundente.

Aos meus tios, Meires e José Roberto (*in memoriam*), pelo cuidado e carinho.

Aos meus alunos-amigos Rebeca, Renata e Leandro, especiais colaboradores.

Aos amigos do Estúdio Áudio Sonora, Sara, Ângelo e Luciano, pela sensibilidade e pela generosa atenção em momentos extremamente delicados.

Aos professores e amigos do Departamento de Música e Teatro da Universidade Estadual de Londrina, pela atenção e apoio.

À Escola SETA, a nossa escolha, ao Colégio de Aplicação e ao Colégio Universitário, pelo apoio e confiança.

À Capes, pelo apoio.

Aos meus amigos Josy Galvão, Ivone Lima, Maria de Lourdes Monteiro, Eliane Bressiano, Celso Martins, Francisco Bahia, Giuliano Obici, Adriano Fiore, Miguel Arruda, Mauro Rodrigues, Udhi Jozzolino, Carmen Bahia, Rodrigo Garcia Lopes, Toni Hara, Lilian Campesato, Alexandre Fenerich, Ananay Aguilár, Julián Jaramillo, Valério Fiel, Cleusa Cacione, Mário Loureiro, Tamar Almeida, Mira Roxo, Érica Pettinati, Fernando Iazzetta, Ignacio Campos, André Gião, companheiros de conversas, cervejas, discussões, leituras, viagens, revisões, choros, risadas e tantas outras coisas.

*Um homem pode, se tiver a verdadeira sabedoria,
gozar o espetáculo inteiro do mundo numa cadeira,
sem saber ler, sem falar com alguém, só com o uso
dos sentidos e a alma não saber ser triste.*

Bernardo Soares

RESUMO

Ao longo do século XX, elementos como o ruído e o silêncio vêm reformular e colocar em questão a noção de música, revelando uma realidade musical cada vez mais aberta a sonoridades até então consideradas não-musicais. Tal realidade opera um alto grau de mobilidade, na qual os limites entre música e não-música tornam-se cada vez mais indiscerníveis, instaurando-se, assim, novas poéticas musicais. Esta realidade encontra ressonância na própria imagem de mundo que começa a se desvelar nas últimas décadas, diferente daquela dada por um pensamento cartesiano e fragmentário, que regeu o pensamento humano até recentemente. No decorrer do século XX, percebe-se a configuração de uma consciência da existência de um mundo, no qual, segundo a ótica de Deleuze e Guattari, tudo está em devir, possibilitando uma imagem de mundo que se dá por intensas conexões e transformações, revelando sempre um “caminho de incertezas”. Tal situação aponta para a possibilidade de se pensar uma educação musical que leva em conta outras sonoridades e outros fazeres musicais, e que opera, basicamente, através da criação, entendendo o ato de criação enquanto um ato de resistência, que faz proliferar diferenças, condição fundamental para a atualização de outras idéias de música. Neste sentido, este estudo se propõe a pensar e desenvolver uma proposta de criação musical com crianças, tendo em vista uma idéia de educação musical que não apenas discrimina e escolhe sons, mas que também se determine em função de uma escuta que compõe e de um campo sonoro, o mais amplo possível, permitindo o desejo de músicas não apenas formatadas por modelos dados *a priori* e possibilitando o questionamento e a ampliação da própria idéia de música. Assim, foram desenvolvidos, junto a um grupo de crianças, exercícios de escuta e de composição de paisagem sonora, a partir dos sons da rua. A opção pela *soundscape composition* ocorreu por acreditarmos que tal música, ao colocar o ouvinte-compositor numa relação íntima com o ambiente sonoro, respeitando a dinâmica sonora do material e sugerindo uma atitude composicional que opera basicamente através de uma “escuta nômade”, vem ao encontro de uma educação musical, fundada na idéia de escuta como uma forma de pensamento e ato de criação, que envolve o homem e a sonoridade ao seu redor.

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

ABSTRACT

Over the twentieth century, elements like noise and silence reformulate and take into consideration the notion of music, showing a musical reality more and more open to sonorities considered as non-musical until then. Such a reality operates a high degree of mobility, in which the limits between music and not-music become even more indiscernible, thus establishing new musical poetics. This reality resonates in the world image that starts to unveil itself in the last decades, different from that given by a Cartesian and fragmentary thought that ruled the human thought until recently. Over the twentieth century, it is noticed the configuration of an awareness of the existence of a world in which, according to Deleuze and Guattari's perspective, everything is yet to come, taking into consideration an image of the world that happens by intense connections and transformations, pointing out a "course of uncertainties". Such a situation leads to the possibility of thinking of a musical education that considers other sonorities and other musical-makings and that operates basically through creation, understood as a resistance act that causes the proliferation of differences, a basic condition for the upgrading of other ideas of music. In this sense, this study intends to think of and develop a proposal of musical education with children, having in mind an idea of musical education that not only distinguishes and chooses sounds but also determines itself due to a listening that composes, and the most general sound field as possible, enabling the desire for music not only formatted by prior models but making it possible the questioning and enlargement of the idea of music itself. In this sense, some listening and soundscape composition exercises were carried out together with a group of children, based on the street sounds. The choice for the soundscape composition occurred because it is believed that such a music, as the listener-composer is set into a close relation with the sound environment, respecting the sonorous dynamics of the material and suggesting a compositional attitude that operates basically through a "nomad listening", favors a musical education, based on the idea of listening as a way of thinking and a creation act that involves the man and the sonority that surrounds him.

Key words: music; musical composition; soundscape; listening; musical education.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	COMPONDO COM SONS DO AMBIENTE: A COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA...	13
2.1	DELINEANDO TERRITÓRIOS: PAISAGEM SONORA E COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA	13
2.2	ANTECEDENDO A COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA: A “CELEBRAÇÃO” DO RUÍDO AMBIENTAL	16
2.3	ESCUTANDO O AMBIENTE SONORO: O FASCÍNIO DAS PRIMEIRAS GRAVAÇÕES	19
2.4	COMPONDO COM SONS DO AMBIENTE (1):	21
2.4.1	<i>Da arte radiofônica: montagem enquanto princípio criador</i>	22
2.4.2	<i>Da música concreta: por uma dimensão estética dos sons “concretos”</i>	24
2.4.3	<i>Do retorno à referencialidade sonora: Luc Ferrari</i>	27
2.5	COMPONDO COM SONS DO AMBIENTE (2):	28
2.5.1	<i>Tendências do movimento de soundscape</i>	28
2.6	COMPONDO COM SONS DO AMBIENTE (3):	33
2.6.1	<i>Em torno da idéia de soundscape composition</i>	33
2.6.2	<i>Em torno da música eletroacústica</i>	37
2.6.3	<i>Entreato: música eletroacústica / soundscape composition</i>	40
2.6.4	<i>Soundscape composition: por uma poética composicional</i>	42
2.6.5	<i>Os vários tipos da soundscape composition</i>	46
2.6.6	<i>A escuta e o microfone: onde tudo começa</i>	49
3	ESCUTAS DA CIDADE: POR UMA POIÉTICA DA ESCUTA	53
3.1	O “CIRCUITO” DAS ESCUTAS EM PIERRE SCHAEFFER: DA ESCUTA BANAL À ESCUTA REDUZIDA	57
3.2	ESCUTAS DO AMBIENTE NO “MODELO ACÚSTICO COMUNICACIONAL”	62
3.3	ESCUTAS DO COTIDIANO	67
3.4	ESCUTAS DA PAISAGEM SONORA URBANA CONTEMPORÂNEA	70
3.5	ESCUTANDO AS RUAS: O EXERCÍCIO DE UMA “POIÉTICA DA ESCUTA”	72
4	POR UM CAMINHAR PELA CIDADE: A CIDADE POLIFÔNICA	75
4.1	UMA IDÉIA DE CIDADE (1): A CIDADE DILACERADA	76
4.2	UMA IDÉIA DE CIDADE (2): UMA “EXPERIÊNCIA DA VELOCIDADE”	79
4.3	UMA IDÉIA DE CIDADE (3): “OLHARES” MECANIZADOS	80
4.4	UMA IDÉIA DE CIDADE (4): A INSTABILIDADE COMO CONDIÇÃO	84
4.5	UMA IDÉIA DE CIDADE (5): “MAPA ABERTO”	86
4.6	POR UM CAMINHAR PELA CIDADE	89
4.7	POR UM CAMINHAR “VAGABUNDO”: A “VIAGEM” DE MARCOVALDO	92
5	ESCUTANDO AS RUAS: UMA EXPERIÊNCIA COM CRIANÇAS	97
5.1	A CRIANÇA E A CIDADE	97
5.2	O CALÇADÃO DE LONDRINA: “RASTROS SONOROS”	100
5.3	A CRIANÇA E SUAS ESCUTAS DO CALÇADÃO	103
5.3.1	<i>Procedimentos metodológicos</i>	104
5.3.2	<i>Partituras de Escuta</i>	105
5.3.3	<i>Memorial descritivo: dos encontros e das escutas</i>	108
5.3.4	<i>Escutando composições de paisagem sonora</i>	130
5.3.5	<i>Algumas considerações</i>	133

6	AQUATISME: UMA EXPERIÊNCIA DE ESCUTA COM CRIANÇAS.....	139
6.1	A CRIAÇÃO DA “PAISAGEM” NA MÚSICA ELETROACÚSTICA	140
6.2	CONDUTAS DE ESCUTA: UM PROTOCOLO PRELIMINAR	142
6.2.1	<i>Procedimentos metodológicos</i>	144
6.2.2	<i>Memorial descritivo: das escutas</i>	146
6.2.3	<i>As condutas de escuta das crianças</i>	152
6.2.4	<i>Algumas considerações</i>	155
7	CIDADES (IN)AUDÍVEIS: EXERCÍCIOS DE COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA ...	159
7.1	<i>A RUA EM CONSTRUÇÃO: UMA ESCUTA ATRAVÉS DA ESCUTA DA CRIANÇA.....</i>	159
7.1.1	<i>A concepção da obra.....</i>	162
7.1.2	<i>O processo de criação.....</i>	164
7.1.3	<i>Ferramentas e equipe de produção</i>	167
7.2	<i>VOZES DO CALÇADÃO.....</i>	167
7.2.1	<i>Procedimentos metodológicos</i>	169
7.2.2	<i>Memorial descritivo.....</i>	170
7.2.2.1	<i>Procedimentos metodológicos.....</i>	170
7.2.2.2	<i>Dos encontros: a criança e o editor ProTools.....</i>	171
7.2.2.3	<i>Captação de áudio</i>	174
7.2.2.4	<i>Escuta de repertório de composições de paisagem sonora</i>	176
7.2.2.5	<i>O exercício da composição de paisagem sonora</i>	177
7.2.2.6	<i>Concerto: Vozes do Calçadão</i>	182
7.2.3	<i>Algumas considerações</i>	183
8	MUNDO CONTEMPORÂNEO, CRIAÇÃO, MÚSICA E EDUCAÇÃO: POR UMA	
	CONCLUSÃO	191
	REFERÊNCIAS.....	205

1 INTRODUÇÃO

Desde o pós-guerra, diversos compositores e pensadores ligados à música têm observado que, ao longo do século XX, devido às mudanças ocorridas no ambiente sonoro cotidiano e no pensamento musical, elementos como o ruído e o silêncio vieram reformular e colocar em questão a noção de música, e, conseqüentemente, a de escuta musical.¹ A escuta e a utilização dos sons do ambiente passou a ser uma prática entre alguns compositores, sobretudo entre aqueles que estiveram ligados, direta ou indiretamente, ao movimento futurista, dentre eles Luigi Russolo, e, posteriormente, os compositores que lançaram mão das novas tecnologias.

Seja com Russolo ou com John Cage, seja com Varèse ou com Pierre Schaeffer, o que se verifica é que ao longo do século XX instaura-se uma “nova” ordem no que diz respeito à poética musical. Conforme bem observa o musicólogo e pesquisador francês François Delalande (2003, p. 35), “o controle que anteriormente passava pelo olho fica, agora, com o ouvido”. 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).

Nesse contexto é fundamental mencionar o fato de que, se na década de 50, a música aleatória de Cage, ou, ainda no final dos anos 40, a música concreta de Schaeffer suscitam outras formas de “sensibilidade”, o advento do movimento de ecologia acústica, que tem na figura de Murray Schafer seu maior

¹ Citar todos os compositores e pensadores que, desde o pós-guerra, têm refletido sobre a questão da escuta musical, torna-se bastante difícil. Assim, nos referimos, neste momento, a Ives, Debussy, Russolo, Varèse, Schaeffer and Cage, citados por Michael Nyman, em seu livro *Experimental Musical: Cage and beyond*, como sendo os “pioneiros no uso da música para nos conscientizar da vida dos sons externos ao ambiente musical”. Na nossa visão, estes compositores são também pioneiros em questionamentos sobre o papel da escuta e da própria idéia de música, contribuindo, sobremaneira, para várias reflexões que diversos compositores e pensadores têm desenvolvido nas últimas décadas.

defensor, também proporciona à escuta e à música outros patamares. Com o objetivo de possibilitar às pessoas o desenvolvimento de uma escuta mais ativa e reflexiva sobre os ambientes sonoros que as cercam, tal movimento trouxe à tona não apenas a idéia de uma escuta ativa e consciente dos sons do ambiente, um “ouvido pensante”, mas também instaurou aquilo que tem sido chamado de *soundscape composition* (aqui traduzido como composição de paisagem sonora). Diante de tantas gravações de paisagens sonoras, alguns dos músicos e compositores envolvidos no *World Soundscape Project*, criado e coordenado por Schafer, ainda nos anos 70, passaram a compor com ou a partir desses materiais sonoros. Esse tipo de composição, além de fazer da escuta sua principal ferramenta composicional, também contribui para tornar a fronteira entre música e paisagem sonora bastante tênue.

Diante de tais questões, não podemos deixar de concordar com o musicólogo, compositor e educador musical brasileiro Carlos Kater, quando ele diz, no prefácio do livro *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (SANTOS, 2002, p. 9-13), que uma “mobilidade”, seja de “fronteiras conceituais”, de “formas de escuta” ou de “procedimentos expressivos”, se instala, promovida pelas ações de compositores como Russolo, Cage, Schaeffer, Satie, Varèse, dentre outros. Ao falar sobre o fato de que a contínua reformulação do fenômeno musical e suas definições, provocadas por esses compositores, através da “incorporação progressiva de elementos da ‘não-música’ de suas épocas”, teve como consequência uma “transgressão de limites em direção ao não conhecido, às inusitadas interpretações, às inovadoras criações, às originais descobertas do ser e do estar”, Kater aponta para a necessidade de os educadores musicais, diante dessa nova realidade, fundarem suas práticas com vistas a desenvolver a idéia de que “as músicas sejam sempre e cada vez mais relações sonoras criativas em movimento interativo com a vida”. Preocupado com a situação limitante das “escolas sem música”, das “instituições de música sem compromisso com a sociedade” e dos “ouvidos sem escuta para a vida de cada instante”, Kater sugere a necessidade de uma prática musical que se volte ao desenvolvimento de

“ouvidos para ouvir”, de “liberdade para criar” e de “coragem para escutar”.

Sem dúvida, uma realidade sonora e musical se impõe no decorrer do século XX e se arrasta pelo século XXI: uma realidade musical cada vez mais aberta a sonoridades até então consideradas não-musicais; uma realidade que é percorrida por uma linha bastante tênue que não distingue mais a educação musical da composição ou da interpretação; uma realidade na qual a escuta tem papel preponderante, seja na produção, seja na recepção musical; uma realidade da qual não conseguimos nos esquivar e que nos faz questionar conceitos, pedagogias, metodologias musicais, forçando-nos a abrir as “janelas” dos ouvidos, dos olhos, das idéias, dos conceitos e perguntar: Que música ensinamos às crianças? Quais são suas idéias de música?

Assim, frente a uma realidade que opera num alto grau de mobilidade, na qual os limites entre música e não-música tornam-se mais indiscerníveis e novas poéticas musicais se instalam, cremos ser importante, nesse momento, pensar uma prática em educação musical que busque o desenvolvimento de “ouvidos *com* escuta para a vida de cada instante”, tal qual nos fala Kater, ou uma proposta em educação musical que, incitada por um “ouvido contemporâneo”, tal qual fala Delalande (2003), promova o desenvolvimento de uma escuta enquanto um ato de poder. Uma proposta em educação musical 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* e possibilitando o questionamento da própria idéia de música.

Diante do exposto, pensamos que a *soundscape composition*, ao colocar o ouvinte-compositor numa relação íntima com o ambiente sonoro, sugere uma atitude composicional que opera basicamente através da escuta, respeitando a dinâmica sonora do material. Assim, levando em consideração a possibilidade de o exercício da escuta e da composição de paisagem sonora ser uma proposta adequada a um fazer musical criativo, através de uma escuta que compõe, uma

“escuta nômade”², propomos nesta pesquisa o exercício de uma escuta que inventa e atualiza idéias de música, no âmbito do estúdio, a partir da escuta e gravação da “música dos sons da rua”, e questionamos em que medida tal proposta possibilita a ampliação da própria idéia de música.

Uma das justificativas deste estudo tem como ponto de partida uma passagem de Deleuze e Guattari (1997, v. 4, p. 13), quando eles citam 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”, 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 anteriormente, 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: “nos sons da folha de capim há mais do que sonoridades”. Em relação à “música dos sons da rua”, 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 colocar 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-

² A idéia de escuta nômade foi apresentada em nosso estudo do mestrado, publicado em formato de livro (SANTOS, 2002), e é baseada no conceito de nomadismo dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari, apresentado em seu livro *Mil Platôs*. Refere-se a uma escuta que cria um jogo que não se restringe a um ou outro modo de escuta, mas que simplesmente flui, passando de um modo a outro, sem restrições hierárquicas. Esta escuta é semelhante à “invenção de escuta” imaginada por John Cage, na qual não há primazia da forma ou da expressão. Por isso estaria aberta a operar de modo fluido e livre, nunca sendo retida pela espessura do material ou pelos limites do suporte. É uma escuta que se deixa arrastar pela “imaterialidade flexível do som”, tal qual fala Mireille Buydens ao definir o que seria uma “música flutuante”, em seu livro *Sahara: l'esthétique* de Gilles Deleuze (1990).

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 pelo compositor Silvio Ferraz (2001), 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. Assim, apresentamos a “música dos sons da rua”, ou a cidade, como um espaço cuja escuta não precisa se limitar apenas àquilo que foi disparado pelo som, mas pode “disparar idéias de música”, apesar do alto grau de comunicabilidade a que estamos habituados.

Ao lidar com os sons desse espaço, ouvimos, com certeza, objetos, mas não necessariamente 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 da possibilidade que ela apresenta de não ouvir seus temas, nem seus sons cotidianos. Na ausência de permanências, é possível ouvir suas camadas, suas velocidades, é possível o exercício de uma escuta que se atém justamente no “entre-objetos”, e acreditamos que ao ressaltar determinadas faixas, determinadas camadas, novos espaços de escuta podem se revelar. Diante disso, a proposta de perceber o espaço sonoro da cidade enquanto um espaço virtual, que produz escutas virtuais, esperando decisões que atualizem idéias de música, se justifica pelo fato de lidar com questões fundamentais à compreensão de temas como música, não-música e escuta, essenciais a esta pesquisa.

O ato de pensar a música sob esse ponto de vista implica em pensar uma outra escuta que não visa a 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).

Assim, a proposta de um exercício de escuta dos sons da rua junto a um grupo de crianças, com o intuito de atualizar idéias de música através da composição de paisagem sonora, vai além de uma preocupação em desenvolver uma escuta que busca uma consciência, 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 funcional. Acreditamos que 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, pode fazer mais do que simplesmente escutar as ruas como um ambiente sonoro poluído ou ruim. Ao escutar o ambiente para além da significação, a criança pode experimentar outras escutas, atualizando idéias de música e questionando a própria noção de música.

Nosso interesse em propor uma atividade em educação musical que propicie a ampliação da idéia de música tem respaldo não apenas nas questões

estético-musicais, apresentadas anteriormente, mas também vem ao encontro de mudanças de consciência da própria realidade apresentadas por outras áreas do conhecimento. Seja do ponto de vista do físico Ilya Prigogine (1997), que nos aponta um “caminho de incertezas”, ou do ponto de vista do neurobiólogo Humberto Maturana (1997), que nos apresenta uma idéia da evolução dos seres vivos que se dá “segundo nossa capacidade criativa”, o que se verifica é que uma outra imagem de mundo começa a se desvelar nas últimas décadas, diferente daquela dada por um pensamento cartesiano e fragmentário, que regeu o pensamento humano até recentemente. No decorrer do século XX, pode-se perceber a configuração de uma consciência da existência de um mundo, no qual, segundo a ótica de Deleuze e Guattari, tudo está em devir.

Assim, diante de uma idéia ou de uma imagem de mundo que se apresenta em constante mutação, e que se dá por intensas conexões, um “mundo-rizoma”, marcado, segundo a cientista social Ana Godói Pinheiro (2005, p. 44-45), “pela descontinuidade e pela ausência de sentido, um mundo que conhece a transformação e o devir”, é que nos interessa pensar uma proposta em educação musical que possibilite a quem quer que seja pensar a própria idéia de música. Para isso, acreditamos na importância de uma educação que leve em conta outras sonoridades, outras possibilidades do fazer musical e que opere, basicamente, através da criação, entendendo o ato de criação enquanto um ato de resistência, ou “máquina de guerra”. Escutar a rua e compor paisagens sonoras, levando em conta uma estética do cotidiano, ou como aponta o compositor Silvio Ferraz (2003), “pensar o ambiente sonoro como sendo nosso instrumento musical” e pensar música também “não mais como pura e simplesmente um amontoado de ritmos e melodias, mas como sendo um esculpir do som [...] mesmo que sem notas musicais” parece ser uma ação que resiste e faz proliferar diferenças, necessárias à atualização de outras idéias de música. Tal ação vem ao encontro de uma “educação menor”, tal qual propõe Sílvia Gallo, em seu livro *Deleuze e a educação*, e, por isso, acreditamos que este estudo vem na contramão de uma educação musical que, mesmo se servindo de uma terminologia contemporânea,

assim o faz mais para reafirmar as idéias de música vigentes até a década de 70, do que para incluir uma prática efetiva de ensino da música atual, e, mais especificamente, da composição de paisagem sonora. E é justamente no âmbito de uma educação musical, fundada na idéia de escuta como uma forma de pensamento e ato de criação, que envolve o homem e a sonoridade ao seu redor, e pautada pela idéia de uma educação menor que este trabalho pretende dar sua maior contribuição.

*
* *

Este estudo se constitui de duas partes, que foram desenvolvidas paralelamente: uma parte que envolveu um estudo teórico (crítico-conceitual) e outra que englobou várias atividades de escuta e criação sonora junto a um grupo de aproximadamente 10 crianças, com faixa etária entre 8 e 11 anos. Por esta pesquisa se dar no campo da criação, e esta ser o ponto norteador para a reflexão teórico-conceitual, utilizamos uma metodologia que se apoiou em uma abordagem qualitativa, devido à necessidade que tivemos de partir de observações mais livres, deixando que dimensões e categorias de interesse emergissem progressivamente durante os processos de coleta e análise de dados, tal qual propõe Alves Mazzotti e Gewandsznajder (1998).

Além disso, também levamos em conta aquilo que Maturana e Varela (2001) dizem sobre o fato de que “não se pode tomar o fenômeno do conhecer como se houvessem ‘fatos’ ou objetos lá fora, que alguém capta e introduz na cabeça”. Estes autores, em seu livro *A árvore do conhecimento*, no qual apresentam “as bases biológicas da compreensão humana”, deixam entrever que no processo do conhecimento entre o “observador e o observado” (entre o ser humano e o mundo) não há hierarquia nem separação, mas sim “cooperatividade na circularidade”. Assim, procuramos levar em conta a existência de uma “dinâmica circular”, que envolve observador e observado, numa relação de interação, tal qual colocado pelos autores, pois essa idéia de circularidade ou encadeamento entre ação e experiência, que não prescinde da reflexão, na qual “todo conhecer é um fazer e todo fazer é um conhecer”, pareceu-nos uma conduta

metodológica bastante apropriada para o estudo em questão (MATURANA; VARELA, 2001, p. 31).

O ato de “mergulhar” nas paisagens sonoras urbanas, ou na “música dos sons da rua”, implicou em um contato direto com o campo a ser investigado, como sugere um estudo qualitativo, possibilitando que tanto os exercícios de criação quanto as reflexões conceituais emergissem dessa interação, dinâmica e circular. Ou seja, ao mesmo tempo que realizamos um “mergulho”, através da escuta, na “música dos sons da rua”, refletimos sobre a idéia de composição de paisagem sonora, sob os mais diversos aspectos, apresentando, no primeiro capítulo, as visões que permeiam as idéias de paisagem sonora e um panorama sobre as possíveis origens e influências que regem a *soundscape composition*, segundo os preceitos do movimento de ecologia acústica, a partir de autores como Hildegard Westerkamp, Barry Truax, Katharine Norman, Murray Schafer, tecendo contrapontos com o pensamento de autores como José Iges, Francisco López, dentre outros.

No segundo capítulo, apresentamos diversos modos de escutas do cotidiano, segundo a visão de autores como Pierre Schaeffer, Barry Truax, Katharine Norman, Murray Schafer, para, no final, apresentar a idéia de uma “poética de escuta” a partir dos sons da rua, tomando como base idéias de John Cage, Susumo Shono e Gilles Deleuze.³ Esse capítulo ofereceu subsídios para as considerações realizadas sobre os modos ou tipos de escutas apresentadas pelas crianças, quando realizaram a atividade de escutar as ruas, ou, mais especificamente, o Calçadão de Londrina, e serviu como ponte para o capítulo que apresenta a cidade, considerada como o campo sonoro deste estudo.

No terceiro capítulo, a cidade é apresentada segundo vários pontos de vista, que vão desde a cidade vista sob a ótica da urbanística funcional para

³ É importante esclarecer que a idéia de uma “poética da escuta”, tal qual apresentamos neste contexto, foi desenvolvida em nosso estudo do mestrado. Se naquele momento os estudos foram de caráter mais conceitual, nesta pesquisa pretendemos colocar em prática algumas das idéias cunhadas naquele momento, dentre elas o exercício de uma “poética da escuta” ou uma “escuta nômade”, como uma possibilidade para a atualização de idéias de música, a partir do ambiente sonoro urbano.

chegar à idéia de uma cidade enquanto “mapa aberto”: uma idéia de cidade propícia ao exercício de um “caminhar vagabundo”. Neste momento, tomamos emprestado a visão de *Marcovaldo*, personagem criado pelo escritor Italo Calvino, que vive a cidade em suas entranhas. *Marcovaldo*, como um *flâneur*, com seu “caminhar vagabundo”, sugere a possibilidade de vivenciarmos uma escuta também “vagabunda”, ou uma “escuta nômade”, atitude que permeará todas as atividades práticas desenvolvidas junto às crianças, relatadas nos próximos três capítulos.

Contudo, antes de seguirmos com a apresentação dos capítulos, gostaríamos de apresentar algumas considerações sobre a dificuldade em relatar processos. Tal qual fala Ferraz (2005) em seu livro, *O livro das sonoridades*, escrever ou relatar os processos vivenciados, seja por nós ou por outras pessoas, não é tarefa fácil, pois, ao escrever, “utilizamos palavras” e sabemos o quanto “nossa linguagem é atravessada de um modo de ver, de pensar próprios”. Ou seja, ao falar sobre, ou descrever um processo qualquer, algo sempre escapa, pois “as palavras escapam e limitam aquilo que é, de certa forma, inenarrável”. Assim, as palavras acabam, muitas vezes, sendo o “nosso limite”, ou nosso “campo de batalha”, o que faz com que quase sempre criemos uma outra vivência, um outro processo. Diante disso, ao relatarmos as atividades desenvolvidas junto às crianças ao longo desta pesquisa, buscamos nos comportar como se fôssemos um narrador fiel aos acontecimentos, mas conscientes de que muitas coisas com certeza escaparam aos nossos sentidos e de que muitas coisas também podem ser construídas pelo próprio leitor.

Assim, no quarto capítulo, procuramos relatar, o mais detalhadamente possível, o processo vivenciado pelas crianças a partir da proposta de escutar as ruas. O capítulo apresenta inicialmente um texto sobre a relação entre a criança e a cidade, para, em seguida, apresentar o espaço escutado, o Calçadão de Londrina, e o modo como as crianças desenvolveram suas atividades de escuta. Após a escuta e transcrição de todos os depoimentos gravados, e da análise de todas as partituras de escutas realizadas por elas, verificamos alguns tipos de

escutas apresentadas pelas crianças durante as várias ações realizadas, além de apresentar o embate que se inicia nesta proposta sobre ser ou não música o que escutamos nas ruas. Esse embate aprofundou-se quando escutamos composições de paisagens sonoras da compositora Denise Garcia e comparamos com edições de paisagens sonoras realizadas por nós, a partir de material gravado e selecionado pelas próprias crianças.

O quinto capítulo refere-se a uma experiência de escuta de um fragmento de uma obra eletroacústica, *Aquatisme*, do compositor Bernard Parmegiani, a partir da qual verificamos as condutas de escuta reveladas pelas crianças frente a tal música. A verificação das escutas reveladas teve como aporte um protocolo de escuta sistematizado por François Delalande. Tal atividade possibilitou uma melhor compreensão da ação da escuta das crianças no processo de criação, quando realizaram exercícios de composição de paisagem sonora, além de aproximá-las de tal gênero musical.

No sexto capítulo, intitulado *As cidades (in)audíveis*, apresentamos, na primeira parte, o processo de criação por nós desenvolvido em *A rua em construção: uma escuta através da escuta das crianças*, uma obra com duração de 10'30", realizada a partir das edições de paisagens sonoras, anteriormente citadas. Na segunda parte deste capítulo, apresentamos e descrevemos os processos de criação desenvolvidos pelas crianças em seus exercícios de composição, uma obra intitulada *Vozes do Calçadão*, composta de 8 exercícios, com duração média de 3' cada, realizada inteiramente pelas crianças, desde a captação sonora até sua manipulação em estúdio, com utilização do programa *ProTools*.

E, por fim, o último capítulo, que se apresenta também enquanto conclusão, no qual apresentamos a idéia de um "mundo-rizoma", a partir dos pensamentos de autores como Ilya Prigogine, Humberto Maturana, Luís Carlos Bruschi, Gilles Deleuze, dentre outros. Acreditamos que um mundo dado por tal visão é propício para o desenvolvimento de uma "educação menor", que se constitui basicamente pelas ações de atos de resistência ou atos de criação,

concorrendo para o exercício de uma educação musical que faz proliferar leituras de mundo, modos de escuta e idéias de música, para além daquelas do hábito.

2 COMPONDO COM SONS DO AMBIENTE: A COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA

2.1 Delineando territórios: paisagem sonora e composição de paisagem sonora

Ao falar em composição de paisagem sonora, muitas dúvidas vêm à tona, e, talvez, a mais óbvia de todas seja aquela que questiona se o simples uso de sons ambientais faz com que uma obra seja uma composição do tipo paisagem sonora. Além disso, outras questões emergem, referindo-se à necessidade de tal obra revelar a referencialidade aos sons ambientais, ou se, mesmo utilizando sons ambientais, sem que a fonte sonora seja evidente, pode ser considerada como obra do gênero *soundscape*. Contudo, antes de entrarmos em questões tão específicas, vale esclarecer, inicialmente, que duas questões, ou duas idéias, revelam-se no referido contexto: *soundscape* e *soundscape composition*. Apesar de alguns autores referirem-se à idéia de paisagem sonora, ou *soundscape*, como se esta já fosse, necessariamente, uma composição, há distinções conceituais entre estes dois termos. Vejamos.

É importante esclarecer que ao falar em *soundscape* estamos nos referindo à idéia de paisagem sonora, tradução daquele termo feita por Marisa Fonterrada, no livro *O ouvido pensante*, também uma tradução e compilação de uma série de pequenos livros escritos pelo músico canadense R. Murray Schafer, ainda nas décadas de 60 e 70. O termo *soundscape* foi criado por Schafer em analogia a *landscape* e refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc” (SCHAFER, 1977, p. 274-275).

A idéia de paisagem sonora teve sua origem no âmbito do *World Soundscape Project*, movimento liderado por Murray Schafer, em meados dos anos 70, na Universidade de *Simon Fraser*, Canadá. Tal movimento nasceu da

preocupação e necessidade de Schafer em voltar a atenção para o ambiente sonoro, que se apresentava cada vez mais poluído, assim como de sua aversão às mudanças, cada vez mais rápidas, das paisagens sonoras de *Vancouver*, Canadá. Em 1973, Schafer introduz seu artigo *The music of environment* com um texto apresentando essa preocupação e inquietação, dizendo que o mundo, por estar sofrendo mudanças acústicas radicais, tem feito com que a paisagem sonora se diferencie em qualidade e quantidade, o que faz com que o homem moderno se veja obrigado a conviver com sons considerados “perigosos” para sua saúde. Sob tal perspectiva, iniciaram-se vários estudos e pesquisas, com o intuito de estudar aspectos da paisagem sonora mundial, reunindo vários músicos, compositores e pesquisadores de diversas áreas em torno de tal movimento, sob coordenação de Schafer. Esses estudos fomentaram significativas pesquisas e atividades composicionais de ambientes sonoros (objeto de nosso estudo), com o objetivo de “estudar o ambiente acústico para determinar como os sons afetam nossas vidas, e, a partir dessas informações, tentar desenhar paisagens sonoras mais saudáveis e belas para o futuro” (SCHAFER, 1998, p. 158).

Nada mais normal que o ímpeto para o desenvolvimento de uma consciência da paisagem sonora tenha partido de músicos e compositores, comenta a compositora Hildegard Westerkamp, pois, em sua avaliação, “nós, músicos, somos aqueles que desenvolvem a escuta e um trabalho com os sons e a música”. Como bem observa Westerkamp, é totalmente normal que nos interessemos pela saúde ecológica de nosso ambiente acústico e de todos os seres vivos contidos nele, pois, “se nós – especialistas em escutar e produzir sons – não estivermos envolvidos e preocupados com o ambiente acústico, quem estará?”; “Se alguns biólogos olham o mundo sob diversas perspectivas ecológicas por que, então, compositores e músicos não aproveitam sua vocação para usar seu conhecimento especial para a educação da escuta do mundo sob uma perspectiva ecológica?”, questiona a compositora (WESTERKAMP, 2002).

Assim, os estudos desenvolvidos pelos participantes do *World Sound Project* em várias partes do mundo, e que hoje reúne pesquisadores e

compositores em torno do *World Forum for Acoustic Ecology*, abrem os horizontes musicais para o que tem sido chamado de “ecologia acústica”. Esta ciência, segundo Schafer (1977, p. 271), preocupa-se com “o estudo dos efeitos do ambiente acústico, ou paisagem sonora, nas respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que nele vivem”. Aqui, 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.

Mas, embora o principal trabalho do *WSP* tenha 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 emerge no seio deste movimento: “uma tendência paralela de atividade composicional também emergiu e criou, talvez sem intencionalidade, aquilo que tenho chamado o gênero da *soundscape composition*”, observa o compositor Barry Truax (1996, p. 54). Assim, é no âmbito da ecologia acústica e dos estudos do inter-relacionamento entre som, natureza e sociedade, que a atividade composicional aqui abordada e o termo *soundscape composition* emergem, sendo este “o contexto que lhe deu voz e vida” (WESTERKAMP, 2002).

Neste momento, vale esclarecer que, mesmo que este termo tenha sido cunhado no âmbito do *WSP*, para denominar as peças que os compositores compunham a partir do material sonoro gravado por membros do projeto, ele também pode igualmente ser aplicado a trabalhos de outros compositores que podem ter sido ou não influenciados por este trabalho ou mesmo nem ter tido consciência dele. Vale lembrar que alguns autores, ao invés de falarem em *soundscape composition*, falam simplesmente em *soundscape*, como é o caso do compositor espanhol José Iges, referindo-se a “umas formas que, devido aos

materiais que as constituem e devido ao uso que se faz deles, situam-se entre a chamada ‘música acusmática’ - como categoria da ‘música eletroacústica’ e as reportagens e documentários artísticos” (IGES, 1999).

Assim, antes de tecermos mais considerações sobre idéias do que seria a *soundscape composition*, segundo o ponto de vista do movimento de ecologia acústica, traçaremos, um breve panorama sobre as origens de um interesse estético e artístico pelos sons do ambiente, relatando o percurso e o pensamento poético de alguns artistas e compositores que trabalharam com sons do ambiente, mesmo sem ter consciência do termo *soundscape* e suas possíveis implicações éticas e estéticas, mas que sem dúvida encontram-se de alguma forma próximos dessa tendência (ou gênero) composicional.

2.2 Antecedendo a composição de paisagem sonora: a “celebração” do ruído ambiental

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. Conforme apontamos em estudos anteriores, essa abertura para um “novo” mundo de sons, ruídos e silêncios, e, conseqüentemente, para novas atitudes de escuta, lançam compositores e ouvintes em encontros inusitados, possibilitando tanto o desvelamento de outras escutas e materialidades sonoras, quanto à formalização de novos procedimentos composicionais.

Com a configuração dessa nova realidade sonora, conseqüência da

realidade mais industrial e tecnológica que se faz presente ao longo dos últimos séculos, importantes transformações ocorrem no campo sonoro e musical. As novas possibilidades de gravação, manipulação e transmissão sonora, dadas como conseqüência dessas revoluções, permitem a produção, reprodução e incorporação musical de outros sons: o ruído, ou o som do ambiente.

O ruído, segundo Wisnik (1989, p. 42), 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. Diante de tal constatação, e levando em consideração que a atitude do homem ante a música parece estar diretamente relacionada aos sons ambientais de seu tempo, 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 sons⁴, 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. Ainda no início do século XX, 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, *A arte do ruído*, Russolo (1986) 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.

Contudo, 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 freqüências, amplitudes,

⁴ Alguns exemplos dessas “máquinas” 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.

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 sonoro”, passando a compor a partir delas, no âmbito do que posteriormente se chamou de música eletroacústica. 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”⁵, 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. Se, por um lado, Cage, com sua proposição de “abrir as janelas”, convida-nos a escutar: “Música!”, por outro, Murray Schafer reafirma tal proposição ao dizer que o mundo é uma “composição macrocós mica”, 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 a compositora Katharine 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

⁵ 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).

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 a idéia de composição de paisagem sonora vai encontrar um campo propício e fértil para sua concretização.

2.3 Escutando o ambiente sonoro: o fascínio das primeiras gravações

O ato de gravar um som é uma ação fascinante ainda hoje, pois o gravador nos permite explorar o mundo de uma forma singular e pessoal. Mas, “sua efetividade como uma ferramenta não depende apenas de especialidade técnica em seu manuseio, mas sobretudo da atitude daquele que grava”, diz Truax. 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” (TRUAX, 1984, p. 190).

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, começa a trocar com outras 800 pessoas, de 52 países, gravações pelo correio, acumulando 20.000 canções e histórias (TRUAX, 1984, p. 191).

Atualmente, encontramos e até mesmo participamos de 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 algo parecido. 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, a partir da década de 40 surgem novos aparelhos de gravação, de uso comercial, que possibilitaram tanto um maior acesso por parte das pessoas comuns, quanto uma manipulação desses aparelhos, sugerindo um 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).

2.4 Compondo com sons do ambiente (1):

Para falar sobre as origens de um interesse estético e artístico pelos sons do ambiente e de suas implicações na criação do que pode ser chamado de movimento de *soundscape*, é necessário ir além do ‘descritivismo’, presente em músicas de diversos períodos históricos. Chamamos a atenção para esta questão, pois no âmbito da *soundscape* não se trata mais de imitar os sons da natureza, a partir da utilização de vozes ou instrumentos orquestrais, mas trata-se da utilização de registros ou gravações desses sons. Ao perfazer um caminho histórico, percebemos que relações de imitação de sons da natureza ou tentativas de representar musicalmente diversas paisagens sonoras encontram-se presentes em obras de compositores como, por exemplo, Janequin, quando, em *Chant des Oyseaux*, utiliza sons de vozes para imitar sons de pássaros, ou Beethoven, em sua *Pastoral*, na qual a mesma tentativa de imitação de pássaro é buscada através dos instrumentos de sopro de madeira, ou, ainda pensando na imitação dos sons de pássaros, Messiaen, em *Os cantos dos pássaros*.

Contudo, podemos observar que em nenhum desses exemplos escutamos realmente pássaros, pois estamos conscientes de que os sons, ou as paisagens, são executados por músicos, tocando seus instrumentos. Mas, em 1924, uma obra de Respighi, *I Pini di Rome*, chama nossa atenção, pois, com a intenção de imitar sons de pássaros, ao invés de usar instrumentos tradicionais, o compositor introduz na textura orquestral a gravação do som de um pássaro. Nesse momento concordamos com Wishart (1996, p. 131), quando diz que “algo novo se estabelece”, pois, no instante em reconhecemos que o som vem de um pássaro, “uma interação de associação com a paisagem começa a tomar lugar”, ou, diríamos nós, nesse momento, dois domínios que, se antes, estavam aparentemente separados, começam a se ver, agora, imbricados: música e

paisagem sonora. Além disso, com a gravação em *tape* tornando-se uma prática cada vez mais utilizada na composição musical, a questão da fonte sonora torna-se de grande importância. Seja para ser evidenciada ou para ser camuflada, a áudio tecnologia possibilita a utilização do som do ambiente, concorrendo para o surgimento de tendências composicionais inusitadas.

Diante disso, Iges (1999) aponta, em seu texto *Soundscape – uma aproximação histórica*, a necessidade de se “retomar aspectos da arte radiofônica, em seus primórdios” para falar sobre as origens do movimento de *soundscape*s, acrescentando a música concreta e o trabalho de um compositor que consideramos fundamental ao pensamento de tal movimento, Luc Ferrari.

2.4.1 Da arte radiofônica: montagem enquanto princípio criador

De acordo com Iges, no período que corresponde ao fim da década de vinte e os anos trinta, dois artistas realizam obras que envolvem sons do ambiente, utilizando técnicas inusitadas à composição musical até então. Um deles é o artista futurista italiano Filippo T. Marinetti, que através de um trabalho textual bastante conceitual, *Un paesaggio udito*, uma de suas *Síntesis Radiofônicas Futuristas*, idealizadas entre 1927 e 1938, sugere “a justaposição de sons captados de diferentes circunstâncias e espaços físicos, acomodados no espaço eletrônico do rádio, para compor uma realidade própria” (IGES, 1999). Outro artista a que Iges se refere é Walter Ruttmann. Cineasta, Ruttmann, com sua obra *Week-End*, realizada em 1930, ao vincular a prática cinematográfica à radiofônica, nos oferece um verdadeiro “filme sem imagens”, reduzido a uma banda sonora (IGES, 1999). Esta obra, de lógica narrativa, pois advém dos princípios da montagem cinematográfica, reflete a transição de um dia festivo, um domingo ao ar livre e a atordoante volta ao trabalho no dia seguinte. Com um discurso sonoro que “opera essencialmente por cortes, fusões e justaposições”, *Weekend*, com sua “lógica da montagem cinematográfica” e a “narrativa teatralizante do rádio alemão”, deixa entrever aquele que é, conforme a estudiosa

Tatiana Martschenko (apud EL HAOU LI, 2000, p. 20), o “princípio criador próprio da peça radiofônica”: a montagem. Conforme relata El Haouli (2000), em sua tese intitulada *Radiopaisagem*, Martschenko inclui em sua idéia de montagem “todos os procedimentos de mixagem”, entendendo também que o pensamento humano também é um “processo de montagem”, tanto pelo fato de não percebermos a realidade de modo linear, quanto pela velocidade com que tal pensamento opera.

Ainda conforme El Haouli, o pensamento de Martschenko tem como base a teoria da montagem cinematográfica de Eisenstein e Pudovkin, na qual montagem “é a justaposição racional, sensível funcional de trechos, detalhes, fragmentos, e da qual resulta não apenas uma soma, mas uma nova realidade”⁶ (MARTSCHENKO apud EL HAOU LI, 2000, p. 20). Sob tal perspectiva, observa El Haouli,

Martschenko vê uma grande variedade de possibilidades oferecidas pelo corte, a montagem e a mixagem, especialmente quando os resultados visam alterações do tempo narrativo, estendendo-o ou contraindo-o, fazendo-o saltar para frente ou para trás, criando simultaneidade de acontecimentos passados e presentes, efeitos de contraste e associação (EL HAOU LI, 2000, p. 21).

Se a gravação em fita magnética e a idéia de fluxo da consciência são ferramentas inestiváveis para a arte radiofônica, a teoria da montagem também tem papel fundamental no contexto da *soundscape composition*, segundo o ponto de vista de alguns autores, dentre eles Katharine Norman. Ao falar sobre a escuta do “mundo real”, pensando na possibilidade de uma “música do mundo real” ou uma *real-world-music*, Norman desenvolve a idéia de uma escuta por ela denominada de *montage listening*, que opera de modo semelhante aos princípios da teoria da montagem, descrita por Martschenko, ao falar sobre os elementos da peça radiofônica. Mas o uso das técnicas de corte cinematográfico antecipa também “um dos princípios da organização sintática da música concreta: o corte e

⁶ É importante esclarecer que existem diferenças entre as técnicas de montagem cinematográfica e radiofônicas, descritas por Martschenko. Sugerimos, para maior esclarecimento do assunto e aprofundamento do tema Arte Radiofônica, a leitura da tese de doutorado *Radiopaisagem*, de Janete El Haouli (2000).

a justaposição de trechos gravados” (TOFFOLO, 2002, p. 16). E, falar de tal gênero composicional é fundamental ao movimento de *soundscapes*. Vejamos.

2.4.2 Da música concreta: por uma dimensão estética dos sons “concretos”

Falar de tal música neste contexto é fundamental, pois Pierre Schaeffer, criador da música concreta ainda na década de 40, nos estúdios da ORTF, atual *Radio France*, é considerado uma referência não apenas à arte radiofônica como a todo o movimento de *soundscapes* (IGES, 1999). Ao começar, desde 1948, a buscar uma sistematização dos sons a partir de material gravado, para fins composicionais, Schaeffer não mede esforços no sentido de alcançar aquilo que denominou de “objeto sonoro”, um fenômeno sonoro “entendido de acordo com uma escuta reduzida que o visa por si mesmo independente de sua proveniência ou de sua significação” (CHION, 1983, p. 34), com o objetivo de criar um novo solfejo. Com a sistematização de um “solfejo dos objetos sonoros”, tal qual apresentada em sua obra *Traité des objets musicaux*, Schaeffer buscou justamente reconhecer as qualidades sonoras do objeto em si (ou do som em si) e não dos corpos ou fontes sonoras. O objetivo era retirar, a partir de uma “escuta reduzida”, qualquer significação atribuída ao som, permanecendo somente a matéria ou o fenômeno sonoro isolado, com vistas a efetivar a transição do sonoro ao musical.

Conforme as características espectrais e morfológicas do som, ou seja, o modo como o espectro varia no tempo e é destituído de suas referências, “os sons gravados passam a servir de material para as construções musicais – a música experimental” (TOFFOLO, 2002, p. 23). Várias são as técnicas utilizadas para “fugir” da referência, deixando revelar apenas as características tipomorfológicas do objeto sonoro, e, dentre elas, Toffolo (2002, p. 23) cita as técnicas de manipulação do sinal acústico captado, tais como: corte de porções do som, acelerar, retardar e amplificar, repetição do objeto várias vezes.

Segundo Schaeffer (apud IGES, 1999), sua composição vacila entre

dois pontos, “seqüências dramáticas” e “seqüências musicais”, sendo que a primeira comprometia muito mais a imaginação do que a segunda, na medida em que o ouvinte “assistia” aos acontecimentos, como, por exemplo, em sua obra *Etude aux chemins de fer* (1948). Esse não desprendimento da fonte sonora por parte do ouvinte, no caso o trem, é entendido pelo compositor como “o contrário da música”. Contudo ele mesmo afirma que, quando em alguns momentos conseguimos tomar o fenômeno sonoro não por sua significância, mas por suas próprias substâncias, ou qualidades, “algo acontece”. Um exemplo dessa situação é quando isolamos um ritmo de um trecho qualquer da gravação e opomos a ele uma cor diferente, ou, então, o repetimos algumas vezes, a referência e seus significados se perdem. Ou, nas palavras de Schaeffer,

se extraio um elemento sonoro qualquer e o repito sem ocupar-me de sua forma, mas variando sua matéria, anulo praticamente essa forma, que perde seu significado; apenas sua variação de matéria emerge e, com ela, o fenômeno musical (SCHAEFFER apud IGES, 1999).

Assim, duas operações básicas se fazem presentes na poética schaefferiana para que haja música: primeiramente a distinção de um elemento, escutando-o em si, sua textura, sua matéria e sua cor, para, em seguida repeti-lo. Mas não basta apenas a repetição para chamar um acontecimento sonoro de musical. Segundo Schaeffer, “a repetição do mesmo fenômeno faz com que desapareça a significação prática desse sinal: é a passagem do ‘utensílio’ ao ‘instrumento’”. Mas é a “*variação*, no seio da repetição causal”, que vai acentuar o “caráter desinteressado da atividade”, conferindo-lhe um “interesse novo e criando um acontecimento de outra natureza, um acontecimento que somos levados a chamar de musical” (SCHAEFFER, 1966, p.43).

*

* *

Mesmo que a utilização da gravação em sulco fechado e a repetição do som como técnica para a escuta reduzida não tenha mais fundamento enquanto técnica composicional atual, o que queremos ressaltar é o valor histórico de tais procedimentos ao contexto do movimento de *soundscape*s, e, conseqüentemente,

deste estudo. Sem dúvida, as considerações de Schaeffer e da música concreta são uma referência de primeira ordem para todo o movimento de paisagem sonora, que toma força, como introduzimos anteriormente e desenvolveremos posteriormente, a partir das considerações de Murray Schafer e do *World Soundscape Project*. Os estudos e pesquisas de paisagens sonoras realizados pelos participantes desse projeto também se desenvolvem a partir da investigação de objetos sonoros, isolando-os com a ajuda de um gravador, com o objetivo de mensurá-los e, posteriormente classificá-los acusticamente, com o auxílio de um espectógrafo acústico.

Contudo vale esclarecer que para Schafer, a idéia de “objeto sonoro”, tal qual preconizada por Schaeffer, na qual o estudo do som não pode ser considerado em seus aspectos referenciais ou semânticos, implica numa abordagem limitante para os estudos da paisagem sonora. Pois, se a paisagem sonora for entendida enquanto “um campo de interações mesmo quando particularizada dentro dos componentes de seus eventos sonoros”, observa Schafer, estudá-la implica na “determinação do modo pelo qual os sons se afetam e se modificam (e a nós mesmos) em situações de campo [...]”. Assim, do ponto de vista de Schafer, seria insuficiente realizar “apenas” um estudo do som em suas qualidades, desvinculando-o de seu contexto, pois no estudo da paisagem sonora é necessário focalizar os sons isoladamente de modo a “considerar seus significados associativos como sinais, símbolos, sons fundamentais ou marcos sonoros”. Para evitar confusão com a idéia de “objeto sonoro”, entendida enquanto “espécimes de laboratório”, Schafer propõe chamar esses sons de “eventos sonoros”, até porque afirma que, “de acordo com o dicionário”, “evento” significa “alguma coisa que ocorre em algum lugar e que dura um determinado lapso de tempo”, o que implica necessariamente em um contexto. Como exemplo, Schafer cita o som de um sino que poderia ser “gravado e analisado em laboratório” - “objeto sonoro” - ou então “identificado e estudado na comunidade” - “evento sonoro” (SCHAFER, 1977, p. 130-131).

Apesar de todas as diferenças apontadas, o trabalho desenvolvido por

Schafer tem uma certa semelhança investigativa e analítica com o trabalho de Schaeffer. Contudo, se Schaeffer investe os objetos de “uma dignificação como elementos de uma composição”, Schafer lhes confere “uma dimensão ética”, diz Iges, pois

a utópica empresa do compositor canadense é a de ordenar o entorno sonoro, apelando a uma “ecologia sonora”. Mas com um fundo estético, que é o que seus seguidores – investigadores do entorno acústico e compositores a partir de seus sons – tem aplicado em suas obras específicas (IGES, 1999).

2.4.3 Do retorno à referencialidade sonora: Luc Ferrari

Independentemente de uma opção estética ou poética queremos ressaltar, neste momento, que muitos outros artistas sonoros e compositores utilizam-se do gravador para captar, escutar e fixar o mundo sonoro que os rodeia. Dentre eles, não podemos deixar de lembrar aquele que também é considerado como fundamental ao movimento de *soundscape*s: o compositor Luc Ferrari.

Quando o movimento de paisagem sonora ainda estava em sua fase embrionária, Ferrari, abandonando os delineamentos ou preceitos da escola de Pierre Schaeffer, que já havia rejeitado uma abordagem dependente do reconhecimento do material sonoro por parte do ouvinte, utiliza, em sua obra *Hétérozygote* (1963-64), seqüências sonoras obtidas com gravações de rádio-jornalismo e sons ambientais (IGES, 1999). Segundo o próprio compositor, este foi um momento em que ele deixa a música concreta para entrar no “mundo do eletro-realismo”, quando faz com que o social entre no mundo musical, o que era uma novidade para a época (FERRARI apud CAUX, 2002, p. 166). Vivenciando uma clara ruptura com a música concreta, dois mundos complementares revelam-se em sua obra: “o mundo da música escrita e o mundo da fita magnética, que permitiu o acesso ao objeto social, ao objeto experimentado, numa escala entre o realista e o abstrato” (FERRARI apud CAUX, 2002, p. 38). Ferrari explica esse antagonismo ao afirmar ser impossível compor com os sons do ambiente sem destruí-los, e exemplifica com *Hétérozygote*, mostrando que sua estrutura é tão

abstrata na mesma proporção que os sons são realistas. Segundo Ferrari (apud CAUX, 2002, p. 166-167), podemos reconhecer ao mesmo tempo "instantes de um realismo total e instantes de uma abstração total, num jogo de percepções antagônicas". Se esta música foi chamada de "anedótica", feita de *flash*, sem contar necessariamente uma história, em 1968 radicaliza o reconhecimento da fonte sonora e a narratividade em *Presque Rien n° 1 – ou lever du jour au bord de la mer*, uma gravação de sons de um dia numa orla marítima, realizada com a utilização de um mínimo de manipulação em estúdio. Esta e as outras obras que compõem sua *Presque rien* revelam uma espécie de "hiper-realismo", nas quais o cotidiano, realista ou transfigurado, torna-se sua matéria principal, e seu instrumento de trabalho (FERRARI apud CAUX, 2002, p. 171-172).

2.5 Compendo com sons do ambiente (2):

Levando em consideração as várias tendências ou poéticas composicionais que utilizam sons do ambiente e atendo-se ainda ao movimento de *soundscape* numa perspectiva mais ampla, lembrando que tal movimento teve nos anos 80 uma grande expansão, Iges observa a presença de três tendências muito distintas no âmbito desse movimento, as quais apresentaremos a seguir.

2.5.1 Tendências do movimento de *soundscape*

A primeira tendência apresentada por Iges (1999) é representada pelos seguidores das concepções de Murray Schafer e do *WSP*, que serão tratadas com profundidade mais adiante, por ser o foco central deste estudo. Resumidamente, pode-se dizer que são composições "baseadas na noção de re-educação da escuta" (TOFFOLO, 2000, p.19), 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. 21-22).

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 vagorosamente”, revelando, assim, “complexidades do som que de outra formação 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).

*

* *

A segunda tendência refere-se aos trabalhos com sons do ambiente, mas que inclui, em alguns casos, “elementos da poesia, documentário ou reportagem”, e, em outros, cria “pontes sonoras” entre ambientes sonoros naturais e urbanos, “relacionando-os diretamente entre si com ajuda das linhas telefônicas ou satélites de comunicações” (IGES, 1999). Como exemplos de trabalhos

híbridos que envolvem elementos textuais ou de reportagens, Iges cita os trabalhos desenvolvidos no âmbito da corrente denominada *new horspiel*. Dentre eles podem ser citados os vários exemplos da série *Metropolis*, que, desde os anos 70, vêm sendo produzidos pelo *Studio Akustische Kunst* da *WDR* de *Colonia*. Dentre os vários compositores envolvidos nesse projeto, Iges cita Pierre Henry, e sua obra intitulada *La ville. Die Stadt: Metropolis Paris* (1984). Utilizando sons obtidos de diversos lugares e submetidos a um complexo processo de parcial transformação e montagem, Henry cria o que Iges chama de “uma paisagem sonora concretista de Paris” (IGES, 1999).

Como exemplos de trabalhos que envolvem a utilização artística de novas possibilidades tecnológicas de telecomunicação, criando pontes entre ambientes sonoros diversos, Iges cita o trabalho do norte-americano Bill Fontana que desenvolveu vários projetos, dentre eles o *Ponte sonora Colonia-São Francisco* (1987). Nesta obra Fontana mescla, ao vivo, sons recolhidos por vários microfones situados na ponte *Golden Gate* e na ponte do rio Reno, cruzando, assim, os sons do tráfego dessas duas pontes. O que constituiu a obra (radiofônica) foi, justamente, o conjunto de sinais captados e ela foi oferecida ao público, enquanto uma “escultura sonora”, em uma praça do centro de *Colonia*. Outros projetos semelhantes foram realizados, como o *Landscape Soundings*, que também transportava sons, agora de um bosque perto de *Viena* para a *Marienplatz*, e que também se apresentava como uma escultura sonora, sendo que seus sons interferiam a programação regular da Rádio Austríaca (IGES, 1999).

Observamos que nesta segunda tendência (principalmente em trabalhos semelhantes ao de Fontana) a questão do deslocamento sonoro é uma forte característica. De um modo geral, nas obras do tipo *soundscape* uma espécie de deslocamento espacial ou descontextualização do espaço sonoro original é freqüente. O ambiente gravado originalmente em um determinado espaço passa a ser ouvido em outro espaço, possibilitando outras escutas, muitas vezes estimuladas pela imaginação do ouvinte. Essas obras, assim como a

maioria das obras eletroacústicas, refletem uma “sensação de transgressão” das “leis do espaço”, revelando “uma poderosa qualidade contemporânea que mixa uma familiaridade sensual com um deslocamento contextual” (RIDDELL, 1996, p. 168).

Além dessa característica, Toffolo aponta para o fato de que tais composições com características híbridas, que utilizam gravações ambientais e trechos de gravações jornalísticas sem processos de alteração de sinal sonoro, privilegiam a referencialidade auditiva, revelando-se enquanto “composições baseadas na re-inserção da referencialidade nas propostas da Música Concreta” (TOFFOLO, 2000, p. 17). Se a conduta composicional da música concreta implicava na eliminação da referencialidade, “através da qual se diferenciava os sons do mundo dos sons gravados, transformados e utilizados na composição musical” (música também denominada de “música acusmática”), com a inclusão da referencialidade nas obras acusmáticas amplia-se o âmbito das composições do tipo paisagem sonora, afirma o autor, contrariando tanto as propostas de Schaeffer, quanto as de Schafer, seja ao revelar as referencialidades sonoras, seja ao não evidenciar problemas da poluição sonora de um dado ambiente acústico (TOFFOLO, 2000, p. 23-25).

*
* *

Se a segunda tendência contraria os propósitos estéticos da música concreta e os propósitos éticos do movimento de paisagem sonora, a terceira tendência contrariará definitivamente os princípios éticos e estéticos do que se tem chamado de composição de paisagem sonora. Esta tendência, observa Iges, refere-se aos trabalhos de artistas que consideram o ambiente sonoro como um potente sintetizador, capaz de fornecer para suas obras uma rica e diversa matéria prima. Os sons são captados do ambiente e “tratados com auxílio de equipamentos eletrônicos, mesclados e montados cuidadosamente, de modo que acaba perdendo a referência ao ambiente do qual procedem, em benefício dos interesses do compositor” (IGES, 1999).

Segundo Toffolo (2002, p. 25), “é a tendência que mais se aproxima da

música acusmática, confundindo-se com ela, pois não apresenta aquilo que é essencial a uma obra de Paisagem Sonora: o uso da referencialidade”. Como exemplo de trabalhos nesse sentido, Iges cita os trabalhos do artista sonoro Francisco López, que, mesmo tendo atuado como professor de ecologia durante quinze anos, apresenta-se como um “schaefferiano” e tece duras críticas aos seguidores de Schafer. López acredita que uma das características fundamentais do ser humano é a de “tratar artisticamente não importa qual aspecto da realidade”. Assim, uma composição musical, seja ela baseada ou não sobre paisagens sonoras, deve ser “o resultado de uma ação livre”, pois, conforme o autor, “ela não pode recusar nenhuma extração de elementos da realidade e também deve permitir referir-se a si mesma, sem estar sujeitada a um objetivo pragmático tal qual uma suposta reintegração injustificada do ouvinte com o ambiente” (LÓPEZ, 1998).

*
* *
*

O que nos chama a atenção nesse panorama que buscou delinear as origens, influências e tendências do movimento de paisagem sonora, é que muitos dos compositores citados preservam em suas composições a “integridade do som original”, condição fundamental ao movimento da *soundscape composition*, como veremos a seguir. Conforme Truax, é justamente a “preservação do equilíbrio entre o som manipulado em estúdio e o som da paisagem” que pode contribuir para o desenvolvimento de uma maior consciência do ouvinte frente aos sons do ambiente. Contudo o que se observa é que mesmo sem uma intenção consciente por parte do compositor em preservar o som original ou em tornar o ouvinte mais consciente de seu entorno sonoro, essa consciência pode vir à tona a partir de composições que simplesmente utilizam sons do cotidiano, nas quais o compositor teve total liberdade de trabalho, e nem ao menos tinha consciência da existência de um movimento intitulado *soundscape*. Da mesma forma, parece não haver garantia nenhuma de que mesmo a partir de uma composição de paisagem sonora que segue à risca todos os preceitos éticos e estéticos propostos pela composição de paisagem sonora, o ouvinte se reintegrará ao entorno sonoro,

tornando-se mais consciente dele numa perspectiva ecológica.

O que parece é que a simples utilização de sons do cotidiano pode evocar um imaginário ambiental e sonoro das paisagens, criando blocos de sensações entre ouvinte e paisagem e sugerindo a existência de uma espécie de zona de instabilidade entre os territórios da música e da paisagem (ou da não-música). As fronteiras entre realismo e abstração, paisagem e música parecem se diluir num campo movediço, que se apresenta propício para a possibilidade de se repensar a própria idéia de música e escuta musical.

2.6 Compendo com sons do ambiente (3):

2.6.1 Em torno da idéia de *soundscape composition*

Algumas situações de usos confusos e indevidos do termo *soundscape composition*, implicando possivelmente em um distanciamento de sua origem e objetivo, levaram a compositora Hildegard Westerkamp a tentar delinear uma definição para o que seria tal gênero composicional. Diante de algumas situações específicas que lhe possibilitaram pensar sobre isso, uma delas chamou-nos a atenção. Ao participar como jurada de um concurso de composições de paisagem sonora, Westerkamp (1999) relata que nem o jurado nem os participantes sabiam exatamente o que era esse tipo de composição naquele contexto específico, cujo tema dado era: *soundscape as a musical style*. Ou seja, os compositores pareciam achar que o simples uso de sons ambientais significava que eles haviam realizado uma composição do tipo paisagem sonora. Conforme atesta a própria compositora, isso parece compreensível, pois, no seu entender, desde que a áudio-tecnologia capacitou qualquer um a fazer gravações de sons ambientais e a manipulá-los, o ambiente tornou-se uma enorme e rica fonte sonora, sendo que “todos os sons podem tornar-se parte de uma composição de paisagem sonora”. Mas, “será que uma peça pode ser chamada de *soundscape composition* apenas porque usa sons ambientais como sua fonte sonora?”, questiona Westerkamp

(1999).

Esta parece ser uma questão fundamental para se compreender a *soundscape composition*, uma vez que os sons do ambiente são usados em várias outras situações composicionais, como vimos anteriormente. Mas uma outra questão, que também nos parece fundamental ao se falar em *soundscape composition*, refere-se ao fato de os próprios compositores ligados a tal música considerá-la eletroacústica, mas não “música eletroacústica”. Vejamos.

Há um consenso entre os compositores canadenses ligados ao movimento da *soundscape composition* de que tal composição existe necessariamente no domínio da eletroacústica⁷, pois não apenas necessita de recursos eletroacústicos para se efetivar, como também para ser escutada, o que ocorre através de um equipamento sonoro de alto-falantes e eletricidade. Contudo isso não quer dizer que esses compositores concordem com a idéia de que tal tendência composicional seja “música eletroacústica”. Nesse sentido, Barry Truax e Hildegard Westerkamp deixam claro que a composição de paisagem sonora utiliza-se de meios eletroacústicos, apresentando-se enquanto “composição de paisagem sonora eletroacústica”, mas não “música eletroacústica”, basicamente por não compartilharem dos mesmos princípios éticos/estéticos (e não necessariamente técnicos).

Ao caracterizar a *soundscape composition*, diferenciando-a ao mesmo tempo da música eletroacústica, Truax diz que

A diferença essencial entre uma composição eletroacústica que utiliza som ambiental pré-gravado como material de origem e um trabalho que pode ser chamado de composição de paisagem

⁷ É interessante observar que esse “domínio eletroacústico” é um reino que abarca, praticamente, todos os tipos de música, pois quase todos os instrumentos necessitam, no mínimo de amplificação, o que implica no uso de eletricidade e alto-falantes. Nesse sentido François Delalande (1996) é bem claro ao afirmar que, na verdade, todas as músicas, ou pelo menos uma grande parte delas, é eletroacústica, se levarmos em conta que o uso da tecnologia eletroacústica lhes confere essa denominação. Mas aponta para a possibilidade de classificar ou de separar os domínios, dizendo que podemos falar em uma música eletroacústica erudita e aquelas outras, eletrônicas ou populares, outros gêneros musicais, que se utilizam desta tecnologia, mas não expressam a estética da música eletroacústica, que tem linguagem própria, apesar de também ser bastante diversificada em seu próprio domínio.

sonora, é que, na primeira, o som perde todo ou muito de seu contexto ambiental [...] Na composição de paisagem sonora, por outro lado, é precisamente o 'contexto ambiental' que é preservado, realçado e explorado pelo compositor (TRUAX, 1984, p. 207).

Devido ao alto grau de manipulação que os sons sofrem na composição eletroacústica, o ouvinte pode chegar ao extremo de nem reconhecer a fonte sonora, a menos que seja "informado pelo compositor", afirma Truax. Ao contrário, na composição de paisagem sonora o reconhecimento "contextualizado" da fonte sonora é fundamental para que a obra se constitua como tal, pois as experiências auditivas do ouvinte, seja aquela dada por associações advindas da memória, ou aquela dada pela imaginação, são evocadas pelo compositor e integradas enquanto "estratégia composicional" (TRUAX, 1984, p. 207).

Assim, o que parece definitivamente caracterizar a composição de paisagem sonora "é a presença de sons ambientais em contextos reconhecíveis", cujo propósito é "invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte relacionadas à paisagem" (TRUAX, 1996, p. 54-55). Além disso, outra intenção do compositor de paisagem sonora, e entendida como um ideal e objetivo deste tipo de composição, é a promoção da conscientização do ouvinte em relação ao som ambiental. Neste sentido, Truax aponta para o fato de que enquanto o uso de fontes concretas, por parte do compositor, faz com que o ambiente permaneça o mesmo, pois o compositor simplesmente extrai seus elementos do ambiente, a composição de paisagem sonora bem-sucedida tem a "vantagem" de mudar a consciência do relacionamento entre o ouvinte e o ambiente. Aos olhos dos compositores ligados ao movimento do *WSP*, a intenção pedagógica, no sentido de promover uma consciência da paisagem sonora, é, sem dúvida, seu maior objetivo.

Contudo a possibilidade de reconhecimento da referencialidade e o engajamento entre ouvinte e paisagem pela interface da escuta, dependem muito do modo como o compositor compõe: com os sons do ambiente ou sobre esses sons. Nesse sentido, Truax diz que essa distinção

captura a essência da diferença entre abordagens convencionais, incluindo a tradição acusmática e a composição de paisagem sonora, pois, quando alguém captura o som bruto (gravação) e o sujeita ao processamento em estúdio, seja para efeitos sonoros mundanos ou para material sonoro abstrato da abordagem acusmática, [...] alguém está compondo ‘com’ o som e usando-o para seus efeitos e afetos desejados, tornando-o, essencialmente, um produto consumável (TRUAX, 1996, p. 60).

E, de acordo com os princípios estéticos e composicionais da *soundscape composition*, o compositor não “usa” os sons a seu bel-prazer, pois, como observa Truax, em tal composição, o som “usa” tanto o compositor quanto o ouvinte, “naquilo que ele (o som) evoca em cada um deles: a riqueza ou a dificuldade em verbalizar imagens e associações e tudo aquilo que guia a composição e sua recepção”. Na composição de paisagem sonora é o som que faz a mediação do relacionamento entre compositor/ouvinte e o contexto ambiental e social, “refletindo-o, comentando-o, imaginando sua forma ideal, investigando seus significados internos”; o som é o foco, ele “guia a composição”: é como se alguém estivesse “compondo e sendo composto através do som” (TRUAX, 1996, p. 60).

*
* *
*

Posto tais características, que delimitam o território da composição de paisagem sonora, algumas dúvidas nos assaltam em relação ao fato de a *soundscape composition* estar sendo colocada como algo tão desvinculado da música eletroacústica. Será que apenas o aparato tecnológico é que aproxima tais músicas? Será que a questão da referencialidade, ou da paisagem, também não as aproxima? Será que o som também não é “guia composicional” da música eletroacústica? Será que podemos afirmar taxativamente que algumas composições eletroacústicas, ao deixarem de lado a referencialidade, não evocam mudanças de comportamento ou consciência do ouvinte? Em que domínio se estabelece a fronteira entre uma e outra música?

2.6.2 Em torno da música eletroacústica

Deixando-se de lado toda uma questão histórica sobre o surgimento da música eletroacústica e sobre como esse termo foi cunhado ainda na década de 50, definir o termo “música eletroacústica” pode ser, nos dias de hoje, algo bastante arbitrário. Devido a uma imensa ampliação que tal música sofreu nas últimas décadas, nos deparamos, hoje, com várias músicas, ou gêneros musicais eletroacústicos, (*computer music*, *tape music*, música acusmática, música concreta, música fixada em suporte etc), cada uma tentando ou resgatar uma certa originalidade da “velha” música concreta, ou então tentando garantir, através de uma denominação específica, características que consideram exclusivas ao seu fazer musical. Mas, muitas vezes, todo esse exclusivismo não denota mais do que uma pragmaticidade para apontar um determinado aparato tecnológico usado por uma determinada música, mas que em nada, ou quase nada, a diferencia esteticamente de outra.

Uma outra situação, também observada por Delalande (1996), refere-se à evidente ruptura que a música eletroacústica trouxe à realidade musical, quando, por exemplo, deixa-se de compor sobre o papel para compor diretamente sobre o suporte, fazendo com que tanto o som quanto a escuta ocupem outros patamares bem diferentes daqueles da música oral e escrita. Essa situação acabou por levar alguns compositores a optarem por abandonar o termo “música”, para falar, por exemplo, em “arte sônica”. Ao criar tal termo, o compositor Trevor Wishart o fez com a “intenção de englobar as artes de organização dos eventos-sonoros no tempo”, mas, como observa Di Pietro (2000, p. 17), Wishart deixa claro que isso “é apenas uma ficção conveniente para aqueles que não toleram ver expandido o uso da palavra música”.

Se, de um lado, compositores não fazem questão de chamar sua música de música, de outro, “artistas sonoros”, como Dan Lander, optam em defender uma autonomia da “arte do sons” em relação à música, procurando se distanciar o máximo possível da possibilidade de serem confundidos com

compositores, ou sua arte com música. Por isso propõem uma “Arte Sonora” ou “Áudio Arte” ou “Arte Acústica”, a qual, segundo proposta recente do dramaturgo alemão e diretor do programa *Werkstatt* da *DeutschlandRadio* de Berlin, Gotz Naleppa, apresentada durante conferência ministrada na Bienal do Rádio, realizada no México, em 2004, englobaria diversas tendências da arte dos sons, inclusive a música.⁸

Diante do exposto, o que queremos refletir é que, ao falar em música eletroacústica, podemos estar falando de diversas tendências que se encaixam nesse grande “guarda-chuva”, do mesmo modo que falar em “Arte Sonora” também implica em abarcar várias tendências de criação ou gêneros composicionais, envolvendo várias mídias. Hoje, parece ser muito difícil delimitar com clareza os limites entre a música eletroacústica e as artes consideradas como suas práticas vizinhas, como, por exemplo, a arte radiofônica, ou mesmo o movimento de *soundscape*, ou até mesmo definir o que é música. Como bem argumenta Di Pietro (2000), “o que diferenciaria uma peça realista como *Vozes da Cidade* de Denise Garcia, de uma realização sonora para um documentário?”. Ou, perguntaríamos nós, o que diferenciaria outra peça realista ou uma *soundscape composition*, tal como *Vozes da Cidade* ou as peças que compõem o CD *Into India a composer’s journey*, de Hildegard Westerkamp, de uma peça radiofônica ou de uma composição eletroacústica?

Como diz Di Pietro,

Muitas músicas eletroacústicas estão no limite e até mesmo desafiam o que ‘classicamente’ se conhece como música, e são estas na verdade que caracterizam o gênero e confirmam sua originalidade. Portanto, a situação é bastante paradoxal, pois excluiria o que é justamente sua substância (DI PIETRO, 2000, p. 17).

Parafraseando-a, poderíamos dizer que muitas composições de paisagem sonora também encontram-se no limite, desafiando tanto o que se conhece por música, quanto o que se conhece por música eletroacústica, e por

⁸ Tal documento nos foi gentilmente cedido pela musicista Janete El Haouli, participante e também conferencista do evento Bienal do Rádio, ocorrido no México, em 2004.

que não, também confirmando a originalidade desta última?

*
* *

O que parece é que todas essas músicas, eletroacústicas, encontram-se, sem dúvida, de mãos dadas pelo aparato tecnológico, o que lhes é comum. Mas uma outra questão se apresenta: a existência de uma outra forma de “sensibilidade”, característica da música eletroacústica. Conforme o compositor brasileiro Rodolfo Caesar (1999), o fato de a música eletroacústica ser uma “modalidade de composição feita em estúdio - analógico ou digital - em nada serve para diferenciá-la de todas as outras músicas que, cada vez mais, usam os mesmos veículos eletroacústicos”. O que está em jogo nessa música é uma “forma de sensibilidade” que envolve todas as modalidades da música eletroacústica, “um gênero que adquiriu direitos de existência através da criação de idéias e formas” (CAESAR, 1992, p. 16).

Essa música, concebida em estúdio diretamente sobre suporte, difundida por alto-falantes, com ou sem a presença de um músico interagindo com dispositivos eletrônicos, provoca uma ruptura, ou uma mudança de *status* de duas questões que se tornaram fundamentais à música progressivamente ao longo dos últimos séculos: o timbre (ou o som) e a escuta. Sem dúvida alguma, a ausência de partitura e de intérprete (embora este esteja presente, ou em cena, ou pilotando o console de difusão) num concerto de música eletroacústica promove, necessariamente, “uma escuta menos comprometida com o olhar - uma escuta ‘acusmática’” (Caesar, 1999). Mas essa música não coloca apenas o ouvinte numa situação inusitada, ao ser colocado “frente a frente” com sons no espaço. O compositor também se vê em situação inusitada, pois, agora, diante de uma música realizada em estúdio, sobre suporte, marcada pela ausência de intérprete e de partitura, o compositor, nas palavras de Delalande (2002), “não tem mais necessidade de saber ler nem escrever música”. Diferentemente da tecnologia da escrita, observa o autor, esta nova tecnologia de criação faz com que “o controle que, anteriormente passava pelo olho, fique agora com o ouvido”. A criação eletroacústica, agora, é “constantemente conduzida por um face a face com os

alto-falantes”; “é o ouvido e não o olho que guia a mão”, não podendo deixar de dizer que esse ouvido, por sua vez, é também guiado pelo som, agora escutado em suas características morfológicas, pois, como diz Delalande,

Em estúdio, o compositor não está mais face a face com um papel, mas face a face com alto-falantes, o que quer dizer que o controle passa pelo som, realmente escutado. É escutando que ele verifica se dois sons ficam bem juntos, que ele julga a originalidade de uma configuração sonora, a qualidade de um encadeamento ou de uma mixagem [...] Agora, o que se revela é um ouvido que quase não tem nada a ver com aquele chamado ‘ouvido musical’ no caso da música escrita [...] 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 quais como são representadas mentalmente (DELALANDE, 2002, p. 35-44).

Se na música eletroacústica a “questão central é a escuta empírica, não intermediada pela notação ou pela representação abstrata” [...], observa Gubernikof (2003), entendendo que esta “centração na escuta não é indiferente ao seu objeto, mas focaliza, principalmente, a noção de timbre”, fica mais clara a idéia de que uma outra “forma de sensibilidade” se instaura, como diria Caesar (1999), ou uma “sensibilidade contemporânea ao som”, como diria Delalande (2002), ou “marcada por experiências de uma nova sensibilidade: a que existe nos espaços do além e do aquém da nota” (CAESAR, 1999).⁹ Nesse sentido, perguntamos: O exercício da composição de paisagem sonora não passa por uma experiência semelhante?

2.6.3 Entreato: música eletroacústica / *soundscape composition*

Diante das constatações apresentadas até o momento, podemos

⁹ Vale lembrar que essa “sensibilidade” e modo de ser da música eletroacústica contamina também outros gêneros musicais, influenciando muitos compositores de música não eletroacústica. As implicações de tal situação são abordadas por Di Pietro (2000), levando-a a optar por uma definição mais limitadora de música eletroacústica, semelhante a uma das acepções propostas por Delalande: “música erudita criada e difundida através de uma tecnologia eletrônica, analógica e digital (DI PIETRO, 2000, p. 14-19).

apontar dois propósitos que se entrelaçam na composição do tipo paisagem sonora: um de cunho social e político (ou ético), e outro de cunho estético. Ao nos referirmos a uma dimensão ética, estamos falando de uma possível consciência que o ouvinte viria a ter em relação ao ambiente sonoro, podendo até agir no sentido de transformá-lo em um ambiente mais equilibrado, do ponto de vista da densidade e da poluição sonora. E, ao falar em uma dimensão estética nos referimos àquilo que, ao nosso ver, é fruto de deslocamentos e transformações da paisagem sonora, o que resulta num jogo do sensível, criando blocos de sensações e revelando relações inusitadas entre ouvinte e paisagem sonora: outras escutas podem se atualizar, assim como outras idéias de música.

Concordando com Truax (1996), não podemos ser ingênuos em não perceber que por mais que a composição de paisagem sonora evoque a paisagem sonora natural (ou real), ela é artificial, pois, antes de qualquer coisa, ela é sempre reproduzida fora de seu contexto original. Além disso, outros obstáculos, apresentados por López (1999), dificultam a possibilidade de retratar a realidade sonora: o microfone e os processos de edição. Por mais que a tecnologia digital possibilite gravações de boa qualidade, o microfone não é uma “conexão neutra”, pois cada tipo de microfone tem um funcionamento próprio e “escuta” de modo distinto do ouvido humano. E o processo de edição, por menos que transforme o som, no mínimo altera a temporalidade da paisagem sonora original. Assim, um ambiente sonoro nunca será inteiramente restaurado, e a composição, em si, nunca será totalmente referencial ou completamente realista.

Isso nos leva a refletir sobre até que ponto a composição de paisagem sonora encontra-se realmente distante da estética da música eletroacústica, ou do modo como compositores de música eletroacústica fazem uso da paisagem. Por outro lado, até que ponto a música eletroacústica também encontra-se realmente distante da *soundscape composition*? Não seriam essas duas músicas devir uma da outra? Não seria a música eletroacústica o devir estético da *soundscape composition*, e esta o devir ético da música eletroacústica? Ao invés de separar, não poderíamos pensá-las enquanto um bloco, música eletroacústica / *soudscape*

composition?

É importante esclarecer que não vemos problema algum em tentar definir as coisas. Mas, preocupa-nos o esquiteamento e o engavetamento de músicas ou tendências composicionais tão próximas. Se entendermos a música eletroacústica enquanto um gênero composicional, que implica em outra forma de sensibilidade, tal qual defende Caesar, talvez não haja necessidade de que as tendências composicionais apresentadas neste estudo sejam esquiteadas em este ou aquele gênero musical. E se entendermos a música como um jogo de forças sonoras, quaisquer que sejam elas, ou uma “matéria revestida de relações humanas”, tal qual fala o compositor Silvio Ferraz (2005), a partir do pensamento do filósofo Gilles Deleuze, também não precisamos esquitear tanto aquilo que simplesmente poderia ser chamado de música, e nem duvidar de que seja música.

2.6.4 *Soundscape composition*: por uma poética composicional

Segundo Katharine Norman, a partir do momento em que o computador nos deu o poder de “orquestrar” experimentando sons do “mundo real”, revela-se um vasto corpo de músicas que usam sons do ambiente como base para sua “alquimia”. Mas há também música que além de utilizar sons do ambiente, “procura preservar nossa conexão com as fontes gravadas”, diz a autora, e, neste caso, “o significado dos sons é mantido, intensificado e transformado”, apresentando-se como uma música “sobre o mundo real”, denominada por Norman de *real-world music* (NORMAN, 1996, p. 1). Essa música, também conhecida como composição de paisagem sonora, implica, como vimos anteriormente, na “presença de sons ambientais e contextos reconhecíveis”, cujo propósito é “invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte, relacionadas à paisagem” (TRUAX, 1996, p. 54-55). Mas como é compor tal música? Quais princípios estéticos regem tal tipo de composição?

Para falar sobre os processos composicionais da *soundscape composition* levaremos em conta a poética composicional de Hildegard

Westerkamp, por ser aquela que entre os compositores de paisagem sonora que seguem os preceitos e objetivos propostos pelo *WSP* apresenta, como dissemos anteriormente, um trabalho em composição de paisagem sonora eletroacústica bastante ostensivo, realizando todos os seus trabalhos com sons ambientais em contexto, a partir de gravações realizadas por ela mesma.

Ao explicar sua forma de compor, Westerkamp 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).

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).

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, 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).

Por outro lado, se o objetivo do compositor também é “realçar a

consciência do ouvinte para o som ambiental”, Truax (1984, p. 207) aponta para a importância que “a experiência vivida (memória), as associações e os padrões de percepção de paisagem sonora do ouvinte” têm no processo composicional, pois estas devem ser “visitadas pelo compositor” e “integradas em sua estratégia composicional”.

É interessante observar que 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 consciente da paisagem sonora cotidiana, 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 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” (NORMAN, 1996, p. 2). 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 “vôo”: “nosso vôo 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 em 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.

2.6.5 Os vários tipos da *soundscape composition*

Com a disponibilidade tecnológica, várias possibilidades sonoras revelam-se aos compositores, permitindo que as gravações sonoras possam ser organizadas, justapostas, mixadas e alteradas de vários modos. A áudio-tecnologia permite ao compositor captar os sons do ambiente e escolher entre as muitas impressões que ele encontra em sua realidade sonora. Contudo essa tecnologia não se apresenta apenas enquanto novos recursos para a captação de áudio, mas também possibilita a manipulação do som em suas várias possibilidades - equalizar, filtrar, mudança de altura, adicionar reverberação etc, realçando vários aspectos dos sons. Neste sentido, Westerkamp observa que a tecnologia é equivalente à capacidade seletiva de nosso ouvido, pois

a percepção auditiva e a experiência que temos da paisagem sonora pode, potencialmente, ser construída em nossas composições em virtude da disponibilidade de ferramentas de processamento do som (WESTERKAMP, 2002).

A áudio-tecnologia, ao permitir que o compositor use os sons para “comentar as características essenciais de uma paisagem sonora”, permite também que nossos ouvidos se deixem arrastar “para os contornos do som, suas colorações e texturas e seus detalhes, e, desse modo, enriquecer nossas percepções e mudar nossas atitudes em relação ao nosso ambiente sonoro diário”, afirma Westerkamp (1999).

Com todas as possibilidades oferecidas pela áudio-tecnologia, um espaço totalmente novo pode ser criado através dos materiais gravados de um certo local. Os compositores podem escolher um recorte da realidade e realçá-lo do modo que quiserem. Podem, como revela Westerkamp (1999), agir como um “caricaturista”, exagerando alguns “contornos” do som, ou como um “pintor”, realçando ou “colorindo” um determinado som, ou ainda agir como um “fotógrafo”, aplicando um *zoom* em algum detalhe não muito audível, sempre para “aguçar a percepção do ouvinte em relação a ele”. Ou seja, os compositores são livres para dizerem aquilo que querem sobre um lugar: “falam com sua própria voz aquilo que

poderia nunca ser escutado”, atualizando outras possibilidades de músicas e escutas dos espaços sonoros, mesmo que muitas vezes causem estranhamento em seus ouvintes.

Além disso, a composição de paisagem sonora, segundo Westerkamp, encontra-se sempre “enraizada em temas do ambiente sonoro”, e, por isso, “nunca é abstrata”. Os sons gravados do ambiente são seus “instrumentos”, diz a autora, e podem ser processados (manipulados em estúdio) ou não. E, dependendo do tipo de som ou manipulação sonora realizada pelo compositor, a *soundscape composition* pode apresentar, segundo a visão de Westerkamp (1999), três modos distintos.

O primeiro refere-se a trabalhos de paisagem sonora criados inteiramente com sons não processados, cujo processo composicional ocorre de modo que os sons selecionados são editados, mixados e organizados. São aquelas composições denominadas de “narrações” ou “documentos de paisagem sonora”, semelhante ao que Iges chama de “documentários sonoros”, ou ao que Truax chama de “documentário naturalístico”, nas quais as técnicas composicionais envolvidas podem ser bastante simples envolvendo apenas seleção e edição transparente. Um exemplo bastante simples seria o simples exercício de “emoldurar” ou “fotografar”, através da captação em áudio, um determinado ambiente sonoro, o que promoveria um deslocamento da paisagem de seu contexto original, permitindo que o ouvinte a escute ou numa publicação em CD ou numa apresentação pública.¹⁰ Este tipo de “composição” é denominada por Truax de *found composition*, por se basear em um material neutro e se estabelecer a partir desse material, podendo ser incluída ou entendida no âmbito

¹⁰ Truax não atribui a composição de paisagem sonora, mesmo a mais simples delas, a um simples indivíduo que opera a partir de sua escuta, no sentido da poética cageana, pois para ele, ou para os princípios estéticos da *soundscape composition*, isso é inconcebível, pois o conteúdo inerente ao som e o caráter educacional devem, necessariamente, ser muito mais enfatizados do que uma possível intenção estética de um indivíduo único, frente a um exercício de escuta. Não que o ouvinte não seja envolvido como parte essencial da composição de paisagem sonora. Sim, ele é, mas muito mais no sentido de atualizá-la, completando suas redes de significações, como consequência natural da intenção pedagógica do Projeto (*WSP*), que busca, antes de mais nada, promover a consciência da paisagem sonora.

da categoria que denomina de “documentário”, geralmente constituído por narração textual (TRUAX, 1996, p. 55).

As outras possibilidades de composição de paisagem sonora, apresentadas por Westerkamp, são aquelas que podem ser criadas predominantemente com sons processados, ou então aquelas criadas com a combinação de sons não processados e sons processados. Contudo é importante lembrar que uma peça não pode ser chamada de composição de paisagem sonora apenas por utilizar sons do ambiente, ou usar sons do ambiente apenas como material a ser explorado, sem qualquer referência ao ambiente sonoro. Para que essas composições possam ser ouvidas como composições de paisagem sonora, devem tornar audível o relacionamento entre o som e sua fonte original e o lugar, o tempo e a situação dos quais foi “abstraído”, aponta Westerkamp (1999). Mas, além dessas revelações, é necessário que se mantenha uma continuidade e um equilíbrio entre o real (sons não processados) e o abstrato (sons processados), pois a essência da composição de paisagem sonora está justamente no relacionamento entre esses dois tipos de som e em como este relacionamento, dentro da composição, informa a ambos, compositor e ouvinte, sobre o lugar, o tempo e a situação da paisagem sonora (WESTERKAMP, 1999).

Mas não podemos deixar de dizer que com a utilização de novas técnicas analógicas de estúdio há um aumento inevitável do grau de abstração das obras, convidando o ouvinte a seguir as mudanças resultantes das transformações morfológicas do som e incitando-o a usar sua imaginação. Contudo, sejam aquelas peças mais diretas que retratam a paisagem quase que literalmente, sejam aquelas que transformam a paisagem radicalmente, a intenção, nestas composições, é basicamente a mesma: “revelar um profundo grau de significação inerente ao som e invocar associações semânticas no ouvinte sem destruir a reconhecibilidade do som” (TRUAX, 1996, p. 56-57). O objetivo é tornar o ouvinte mais consciente da paisagem sonora, mesmo através de obras de caráter mais abstrato, nas quais as variações podem justamente fazer vir à tona o quanto nossas respostas habituais ao ambiente sonoro são condicionadas pelo

hábito.

2.6.6 A escuta e o microfone: onde tudo começa

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, poeticamente entendido por Iges (1999) como uma “prótese do ouvido”, ou uma 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. Mas, neste momento, é interessante ressaltar o papel de tal tecnologia para a constituição da música experimental, que se tornou experimental aos olhos de 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”. Por isso, afirma Schaeffer, “durante anos a descoberta dos objetos sonoros assoberbou a nossa atenção, mobilizou a nossa pesquisa” (SCHAEFFER, 1966, p. 39-40).

Contudo, quanto mais familiar é um ambiente sonoro, menos discernível ele é para nossa escuta, pois estamos condicionados a escutá-lo de uma determinada maneira, adverte Schaeffer. Neste sentido, o compositor diz que “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. Assim é que o gravador, ao revelar sua eficácia justamente no sentido de que, além de ser uma “máquina de registrar e analisar sons” opera no sentido de “descontextualizá-los”, possibilita não apenas “reescutar a música tradicional com um ouvido diferente”, mas funciona também como uma

possibilidade para “colocar o ouvido fora dos contextos habituais” (SCHAEFFER, 1966, p. 33-34).

Se o microfone tem papel fundamental no processo de captação (e escuta) dos sons do ambiente, a escuta, dada pela audição humana, também deve ser entendida como uma ferramenta essencial ao processo composicional, pois, além de ser a interface entre compositor e paisagem, é também uma ferramenta com a qual vivenciamos nossas experiências sonoras diárias. Mas, mais do que uma ferramenta de captação, na música fixada em suporte, a escuta tem um papel fundamental, operando como compositora.

A música eletroacústica, ou qualquer música que se constrói no espaço do estúdio, implica na ação de uma escuta acusmática. Por mais referencial que o som possa ser, após captado e fixado em suporte, presta-se a uma escuta acusmática: a fonte concreta que o produziu deixa de existir ao não se mostrar aos nossos olhos. Ouvimos sons de carros, ouvimos os carros, mas no estúdio, mais que os carros, ouvimos o som, que pode ser percebido como aquele do carro, mas, querendo ou não, também se presta a uma escuta acusmática. Neste sentido, mas sem a pretensão de encaixar a *soundscape composition* no que se tem chamado de “música acusmática”, ou então na idéia do que se denomina “música concreta” ou “música fixada em suporte”, acreditamos haver uma relação entre a forma de compor da música acusmática e a composição de paisagem sonora. Falar em música acusmática é falar, necessariamente, na idéia de uma situação acusmática de escuta, conforme o compositor François Bayle e criador do termo “música acusmática”. Ao exercitar-se uma “escuta sem ver”, experimenta-se um mundo sonoro, inicialmente como um alerta (BAYLE, 1993, p. 49-50). Mas é daí, do “ruído” (do banal), que se extrai a “forma” (o raro); é dele que se extrai a música que se inventa “contra” ele, mesmo apoiando-se sobre ele, e, por isso, “é importante aprender a escutá-lo para podermos então extrair dele formas e novos valores” (BAYLE, 1993, p. 168).

Se, para o compositor, a escuta acusmática torna-se uma prática, não apenas instintiva, mas necessária (uma conduta composicional), para o ouvinte

ela também pode ser uma forma prazerosa de escuta, podendo se transformar igualmente numa conduta composicional. Diante disso, acreditamos que uma transformação da escuta pode muito bem começar frente aos sons ambientais: os sons das ruas. A cidade, paisagem sonora escolhida para este estudo, ao mesmo tempo que se presta a uma escuta que decodifica signos (indiciais), pode também ser um campo de possibilidades sonoras prestes a oferecer uma “viagem” através das metamorfoses dos espaços. Deixar-se “levar” por esses sons não quer dizer que o ouvinte esteja se esquecendo da realidade sonora da rua, mas está simplesmente fazendo a escuta jogar um “jogo de conectar”, ou um jogo de compor, passeando por plano. Um plano de composição.

3 ESCUTAS DA CIDADE: POR UMA POIÉTICA DA ESCUTA

O ambiente acústico de grande parte das cidades ocidentais transformou-se, basicamente, ao longo do século XIX, devido ao advento da industrialização e da urbanização. Se os sons mais comumente escutados nas ruas das cidades eram os de vozes, carroças, vendedores e músicos ambulantes (o que não quer dizer que tais ambientes fossem necessariamente mais silenciosos do que os atuais), com a Revolução Industrial introduziu-se uma infinidade de novos sons: ruídos de máquinas, apitos de fábricas, sons de motores, serras elétricas, automóveis etc. Por sua vez, a Revolução Elétrica fez com que novos aparelhos surgissem, acrescentando, nas palavras de Schafer (1977, p. 88), “novos efeitos próprios”, e introduzindo “recursos para acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço”, possibilitando experiências de escutas amplificadas, multiplicadas e descontextualizadas.

Diante de uma paisagem acústica urbana evidentemente transformada, vários artistas começam a olhá-la com outros olhos e a escutá-la com outros ouvidos, dentre eles aquele que talvez tenha sido o maior revolucionário de todos: Luigi Russolo. Ao inventar sua “orquestra de ruídos”, este artista e músico futurista 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 Russolo (1986), com a criação da máquina, o “ruído triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens” e, além de nos envolver a todo 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”. Por isso o convite para escutar a cidade:

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 palpar 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).

Na esteira do gosto futurista pelas sonoridades urbanas citamos Edgard Varèse, compositor que, nas primeiras décadas do século XX, ao falar sobre seu “encontro” com a cidade de Nova York, não apenas demonstra intensa sedução pelos “novos” sons da América, mas fala justamente sobre o fato de todo lugar ter seus sons característicos devido às especificidades e singularidades de cada cidade, convidando-nos, de modo semelhante a Russolo, a escutá-la: “Eu tenho sempre escutado sons à minha volta. Há sempre um som em Nova York. Fique quieto e escute, e você ouvirá um rugido. Ele o acompanha” (VARÈSE apud RUSSCOL, 1972, p. 48-49).

Neste momento, lembramos uma frase: “nichi nochi kore nichi”. Citada por John Cage, essa frase, cujo significado é “todo dia é um belo dia”, resume o ideal estético daquele que foi um dos compositores mais atentos e abertos ao som. Para Cage (1976, p. 68), “os ruídos são tão úteis para a nova música quanto os chamados tons musicais, pela simples razão de serem sons”, e a música, “sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (CAGE apud SCHAFER, 1991, p. 120), instigando-nos a abrir a janela e escutar: Música!. Além da noção de música que se amplia, a poética cageana, ao lidar com o som em toda sua liberdade e imprevisibilidade, “torna possível o acontecimento de um jogo que consiste na afirmação da vida e de seu entorno sonoro”, abrindo possibilidades para que possamos perceber que “cada lugar tem sua paisagem sonora, sua música ambiental, seus sons característicos. Basta ouvi-los” (SANTOS, 2002, p. 93).

*
* *
*

Tal panorama deixa claro o quanto a música parece estar diretamente relacionada aos sons ambientais de seu tempo, trazendo à tona o pensamento de Murray Schafer, proferido no final da década de 60, de que “hoje todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades, situado no domínio abrangente da música” (SCHAFER, 1991, p. 289). Se até 1913 podia-se pensar o mundo sonoro dividido em dois reinos distintos, o musical e o não musical (SCHAFER, 1977, p. 111), após Russolo, Schafer deixa entrever que esses dois domínios, música e paisagem sonora, se vêem totalmente imbricados. Diante de tal realidade, que torna seus territórios bastante movediços e suas fronteiras móveis, a idéia de música se vê bastante ampliada, e, sob essa perspectiva, pode-se dizer que a preocupação com a escuta torna-se, hoje, uma preocupação crucial, tanto do ponto de vista ético, quanto estético.

Vários compositores e pesquisadores vêm desenvolvendo estudos relacionados à escuta e sua transformação ao longo da história do desenvolvimento urbano. Para esses autores, a transformação da paisagem sonora urbana em muito contribui para mudanças de condutas da própria escuta, além de toda uma mudança dos padrões estéticos musicais, pois, como observamos em nosso estudo do mestrado, com a emergência de novos sons ambientais, conseqüência das transformações advindas das revoluções industrial e eletrônica, tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano nunca mais seriam os mesmos.

Ao pensar sobre os sons de uma cidade, muitos ambientes sonoros emergem aos nossos ouvidos. Certamente, os sons da cidade, diretamente ligados a sua morfologia e sua arquitetura, nunca foram ou serão os mesmos, seja em Tóquio, Londres ou Londrina, pois, como observa o geógrafo Frédéric Roulier (1999), “os tipos de economia, os comportamentos sociais, a tecnologia e a densidade populacional induzem variações que fazem com que cada cidade possua uma identidade sonora” ou “paisagens sonoras” características.

A cidade é composta por vários espaços diferentes, constituídos por

“paisagens sonoras” específicas, que oferecem múltiplas possibilidades sonoras para o mutável foco de nossos ouvidos. Neste estudo nos concentraremos apenas em um desses espaços, considerado por nós como o coração da cidade, ou o centro da cidade compreendida como o miolo comercial da cidade, o qual, por não ser mais um bairro residencial, também não seria mais um lugar da permanência. Mesmo com um grande número de pessoas transitando diariamente por ali, este não é mais um espaço habitável. É como se o centro da cidade se transformasse num lugar da impermanência, não apenas de pessoas que ali transitam, sem necessariamente fazerem desse espaço um local de morada, mas também da visível impermanência de sons, os mais variados, que se justapõem, sugerindo, muitas vezes, uma verdadeira polifonia: uma guerra de vendedores, concomitante aos sons de falas sussurradas dos transeuntes, sons de carros que se aproxima e se afastam, justapostos aos sons intermitentes de ar-condicionados e motores.

O centro de uma cidade geralmente possui infinitos espaços acústicos, cada um com sua “trilha sonora especial e particular”, observa Constantino (2003). Contudo, apesar dos olhares nem sempre “positivos” para a cidade ou para o seu centro, considerado por muitos como “insano” ou como “símbolo da crise ambiental, já que transformam recursos naturais valiosos em dejetos e contaminantes” (HAHN apud CONSTANTINO, 2003, p. 67), acreditamos que esse espaço também pode ser observado de outras formas. O simples fato de prestarmos atenção aos sons da cidade já pode modificar nossa escuta e nosso olhar, pois, como observa Constantino, “prestando mais atenção aos sons deixaremos de considerá-los apenas um sub-produto inevitável da civilização que devêssemos simplesmente suportar”¹¹ (CONSTANTINO, 2003, p. 68).

¹¹ Ao se referir a esses sons, a autora está em busca de soluções ou encaminhamentos que possibilitem um modo de lidar com diversas situações sonoras, buscando ações concretas e resultados satisfatórios a cada situação apresentada, pois “não se trata apenas de eliminar os sons indesejáveis, mesmo porque o indesejável pode ser relativo, mas de reestudar as relações que temos com o som” (CONSTANTINO, 2003, p. 68), em interfaces com várias situações”. Neste estudo, nossa preocupação não se volta necessariamente àquelas apresentadas por Murray Schafer, que é o de formar o *designer* acústico, pois estamos mais voltados ao exercício de uma escuta estética, que compõe. Mas isso não impede que uma “escuta ecológica” também se desenvolva a partir desse exercício, pois até que ponto podemos limitar uma e outra?

*
* *
*

Inevitavelmente, a pergunta que se apresenta nesse momento seria a seguinte: Como escutamos a cidade ou os sons do dia-a-dia? Mas, antes de apresentarmos algumas condutas de escuta, resultantes de atividades desenvolvidas junto a um grupo de crianças sobre suas escutas da cidade, foco desta pesquisa, abordaremos alguns autores que, de certa forma, trataram ou tratam da questão da escuta do cotidiano ou dos sons do cotidiano, para, a partir daí, traçarmos paralelos entre as idéias de escuta dos autores abordados, dentre eles Pierre Schaeffer, Barry Traux, Katharine Normann e Murray Schafer, em contraponto com uma idéia de “poiética de escuta”, para, então, apresentar as escutas das crianças, no capítulo seguinte.

Primeiramente, apresentaremos o pensamento do compositor e pesquisador Pierre Schaeffer, por considerá-lo pioneiro nos estudos sobre os mecanismos da escuta no campo musical. Em seguida, falaremos sobre os níveis de escuta que funcionam no ambiente acústico natural, sob o ponto de vista do “modelo acústico comunicacional”, sistematizado por Barry Truax (1984). Com o objetivo de ampliar nosso referencial teórico sobre como o ouvinte responde aos sons do cotidiano, levaremos também em consideração as noções de “escuta referencial”, “escuta reflexiva” e “escuta contextual”, sistematizadas por Katharine Normann, para, então, apresentar algumas idéias de Schafer em seus estudos sobre o desenvolvimento das paisagens sonoras urbanas e quais tipos de escutas a cidade ocidental contemporânea possibilita. Por último falaremos sobre a idéia de uma “poiética de escuta”, baseada no pensamento de Susumo Shono, John Cage e Gilles Deleuze.

3.1 O “circuito” das escutas em Pierre Schaeffer: da escuta banal à escuta reduzida

Preocupado em desenvolver um sólido terreno para a música concreta, tanto no sentido de estabelecer critérios para a construção de uma nova

linguagem musical inteligível, quanto no de promover novos hábitos de escuta, fundamentais para a compreensão dessa nova música, Pierre Schaeffer desenvolveu importantes estudos sobre a escuta, por ele considerada como um processo perceptivo fundamental para a construção de uma composição musical dentro de critérios adequados e rígidos.

São várias as etapas de escuta detectadas por Schaeffer, apresentadas em seu livro *Tratado dos objetos musicais*, onde descreve uma espécie de percurso da percepção, identificando quatro modos distintos de escuta, além de relações entre essas etapas, que revelarão algumas atitudes de escuta. Contudo, como observa Chion (1983, p. 25), é impossível atribuir-lhes um caráter linear, pois o mecanismo proposto por Schaeffer, ao invés de definir uma sucessão cronológica de seus setores, apresenta-se como uma espécie de “circuito”, possibilitando à percepção percorrer todas as etapas em todos os sentidos e ao mesmo tempo.

Resumidamente, pode-se dizer que os estudos sobre os mecanismos da escuta desenvolvidos por Schaeffer apontam para o fato de que o ouvinte, ao escutar, escuta o que lhe interessa, e, mesmo ouvindo tudo o que acontece de sonoro ao seu redor, entende graças à sua experiência e compreende graças a outras referências. Mas, para entender melhor como ocorre o processo da escuta segundo Schaeffer, vale retomar, passo a passo, o quadro que apresenta em seus estudos, onde detecta quatro tipos de escuta, e as duplas derivadas de associações entre essas escutas, concorrendo para a emergência de atitudes de escuta. Vejamos.

Quando o fenômeno sonoro se apresenta à escuta, espontaneamente o associamos a uma fonte. Essa situação, conforme aponta Schaeffer, não significa um interesse especial pelo som, mas o contrário, pois por intermédio do som visa-se a sua causa: a fonte sonora. A essa etapa Schaeffer denomina de *écouter*: um modo de escuta que, por se mostrar preocupado com a origem do som, faz com que a atenção do ouvinte se volte para o evento a ele associado, tratando o som como índice desse evento.

Se o ato de escutar (*écouter*) revela uma atitude ativa de escuta, o segundo modo apresentado por Schaeffer, *ouir*, revela uma atitude passiva por parte do ouvinte, pois, mesmo não podendo se abster de ouvir o som, o ouvinte não demonstra alguma intenção em ouvi-lo. Este modo refere-se àquela situação em que ouvimos passivamente tudo o que acontece ao nosso redor, independentemente de nossos interesses e atividades. Mas nem por isso deixamos de reagir a eles, seja pela reflexão, seja pela memória. Uma espécie de “objeto sonoro bruto” se revela, possibilitando o que Schaeffer denomina de uma “percepção bruta do som”, ligada tanto “à natureza física do som”, quanto “às leis gerais da percepção” (SCHAEFFER, 1966, p. 114-115).

Quando a escuta revela uma determinada intenção, encontrando-se diretamente ligada às preferências e experiências do ouvinte e selecionando aquilo que é de seu interesse particular, estamos entrando no campo do terceiro modo, *entendre*. Esta etapa encontra-se associada aos dois modos anteriores, em que ambos os modos - *ouir-entendre* e *écouter-entendre* - operam situando e separando sons, de acordo com as preferências do ouvinte, na perspectiva de um processo intencional de apreciação sonora. Contudo, se na primeira associação o ouvinte opta por um ou outro som, por ser mais atrativo, interessante ou significativo, mas ignorando qualquer mensagem que ele possa conter, e passando de um som a outro de acordo com as alterações do plano de fundo sobre o qual esses sons se desenrolam (os sons são “inventariados por fragmentos”), na associação *écouter-entendre* algo se diferencia. Nesta etapa, o ouvinte, ao escutar, vai retirar o som do plano de fundo no qual ele estava imerso, aprofundando uma escuta das nuances do objeto e operando aquilo que Schaeffer denomina de uma “escuta qualificada”.

A última etapa apresentada por Schaeffer corresponde ao modo *comprendre*, o qual, por não mais se contentar em simplesmente acolher uma significação imediata, opera abstraindo, comparando e deduzindo informações diversas, em busca de um significado específico. A partir das percepções qualificadas, que fazem referência a determinados conjuntos de conhecimento,

nesta etapa o ouvinte alcança outro tipo de significação, mais abstrata: um signo.

O fato de esses modos de escuta não ocorrerem de modo linear ou cronológico possibilita a existência de um jogo entre essas etapas, estabelecendo relações entre elas e produzindo duplas de oposição que, ora enfatizam aspectos perceptivos de cunho mais subjetivo ou objetivo, ora aspectos mais abstratos ou concretos.¹² Além dessas duplas associativas, Schaeffer acredita também na possibilidade de se distinguir, de modo simétrico, a presença de atitudes ou comportamentos de escuta, implicando na emergência de atitudes de escuta. Apresenta, então, dois pares de tendências características da escuta, correspondentes a quatro atitudes de escuta, a saber: escuta natural e escuta cultural, escuta banal e escuta prática ou especializada.

A escuta natural recebe esse nome justamente por ser aquela atitude de escuta presente, de modo geral, em qualquer ser vivo. Refere-se a “uma tendência prioritária e primitiva que se serve do som para assinalar um acontecimento” (SCHAEFFER, 1966, p. 120). Por se servir do som como informativo de um evento, um índice, pode-se dizer que esta escuta encontra-se mais voltada aos setores concretos do mecanismo de escuta, tendo apresentado como finalidade básica a escuta de indícios.

Por outro lado, a escuta cultural, como o próprio nome diz, resulta de determinados condicionamentos e práticas culturais, operando a partir de aspectos mais abstratos, pois, como observa Schaeffer, nesta escuta o evento é escutado, mas ocorre tanto um “afastamento deliberado do evento sonoro”, quanto “das circunstâncias que ele revela em relação à sua emissão”, pois o objetivo aqui é “apegar-se à mensagem, aos significados e ‘valores’ dos quais o som é portador” (SCHAEFFER, 1966, p. 121).

A escuta banal e a escuta especializada voltam-se tanto para o evento, quanto para o significado cultural, mas apresentam diferenças na qualidade da

¹² Para melhor compreensão das características de cada dupla formada pelas associações das etapas de escuta, ver Santos (2002, p. 64-66), ou reportar-se diretamente aos estudos de Schaeffer (1966). Neste momento interessa-nos apenas as possibilidades de escutas apresentadas por Schaeffer como decorrência dessas associações.

atenção e na própria intencionalidade. Schaeffer refere-se à escuta banal como uma atitude de escuta mais superficial que a especializada, pois, ao responder a um evento sonoro qualquer de modo quase automático, não dedica uma atenção especial ao objeto sonoro, limitando-se a situar as causalidades dos sons ouvidos em meio a um universo sonoro no qual o ouvinte está mergulhado. Mas vale ressaltar que essa “superficialidade” e “automaticidade” não é vista por Schaeffer como características negativas dessa escuta. Pelo contrário, como aponta o compositor, uma das vantagens da escuta banal é “poder estar aberta a muitas direções”, o que lhe confere o mérito de poder ser um ouvido aberto a muitas direções, que é o que vai diferenciar esta escuta daquela mais especializada (SCHAEFFER, 1966, p. 122).

Diante disso, pode-se deduzir que a escuta especializada, ou prática, apresenta uma intenção mais direcionada, cujo objetivo é entender uma coisa e não outra. Se, por um lado, esta escuta perde aquele caráter mais universal, presente na escuta banal, por outro, ela funda um domínio próprio e original ao fechar-se em certas significações. O ouvinte especialista, ao aproximar-se de um evento sonoro, o faz munido de um rígido sistema de significados sonoros e tem por objetivo “não ouvir senão o que concerne à sua atenção particular” (SCHAEFFER, 1966, p. 122).

Diante do exposto, pode-se verificar que na visão de Schaeffer o homem, basicamente, conduz sua escuta em duas direções: ou para a origem do som, através de seus indícios, ou para os significados, relativos a uma determinada linguagem sonora. Vale esclarecer que o objetivo dos estudos de Schaeffer é justamente questionar os dualismos verificados no processo de escuta da música tradicional, para, então, propor uma escuta voltada ao “objeto sonoro”, considerado por ele como a “síntese do dualismo da escuta”. Para isso, propõe uma escuta que se recusa a dividir a atenção entre a origem concreta do som e o seu sentido mais abstrato, buscando, com isso, perceber aquilo que seria a “unidade original” daquelas percepções habitualmente dissociadas, o “objeto sonoro”. Diz Schaeffer,

Se a intenção de escuta se dirigir ao próprio som [...] indícios e valores são esquecidos em proveito de uma percepção global, não habitual, mas, todavia, irrefutável: porque, ao ter descuidado voluntariamente da procedência do som, percebe-se o objeto sonoro (SCHAEFFER, 1966, p. 155).

Para que seja possível a escuta do objeto sonoro, Schaeffer propõe um outro tipo de escuta, por ele denominada de “escuta reduzida”: uma escuta que, ao descartar os aspectos indiciais e simbólicos do evento sonoro, concentra-se apenas nas qualidades do som. Tal escuta operaria através de uma redução ainda maior do que aquela possibilitada por uma situação acusmática de escuta, a qual, por se encontrar livre de relações entre som e imagem, suspende qualquer espécie de juízo visual, forçada pela presença da imagem da fonte sonora. Assim, tomando emprestado a noção de acusmática de Pitágoras, e acrescida da noção fenomenológica do *epoché*, de Husserl, que pretende uma “suspensão do mundo” com o objetivo de delegar à consciência o papel de determinar o tipo de conhecimento de um determinado objeto, Schaeffer busca uma “redução na redução”. Pois, se a escuta do objeto sonoro obriga uma tomada de consciência no sentido de uma recapitulação das impressões obtidas na experiência auditiva, para tentar reencontrar, através delas, informações sobre o som, e não mais sobre a fonte que o produziu, é necessário libertar-se dos hábitos e de qualquer condicionamento por eles criado.

3.2 Escutas do ambiente no “modelo acústico comunicacional”

Do ponto de vista da acústica, o som, criado pelo movimento físico de objetos em um meio ambiente, é o resultado da transferência de energia de uma fonte a um receptor. Sob tal perspectiva, a acústica tradicional, ao lidar com o comportamento acústico como se fosse energia transferida da fonte ao receptor, trata o som e a acústica ambiental como se fossem entidades físicas passíveis de serem estudadas medidas e analisadas, independentemente do ouvinte. Diferentemente do modelo acústico tradicional, no qual o ato de ouvir caracteriza-

se pela transferência de energia acústica, onde cada componente do sistema é analisado independentemente um do outro e o ambiente acústico é tratado objetivamente, no qual o som é o centro do sistema, apresentando-se como um modelo objetivo, no “modelo acústico comunicacional” sistematizado e defendido por Truax¹³, o qual segue os princípios do modelo acústico criado por Murray Schafer, o foco é o ouvinte, ou, como afirma Truax,

o centro é o ouvinte, porque escutar é a interface onde a informação é trocada entre o indivíduo e o meio ambiente. O sistema auditivo pode processar a entrada de energia acústica e criar sinais neurais, mas escutar envolve altos níveis cognitivos que extraem informações usáveis e interpretam seus significados (TRUAX, 1992, p. 376).

No contexto da comunicação acústica, ou “modelo acústico comunicacional”, sistematizado por Truax, a escuta é a “interface crucial entre o indivíduo e o meio ambiente”, ou o “centro de um complexo relacionamento entre o indivíduo e o meio ambiente” (TRUAX, 1984, p. 13-17). Mas, mais do que uma interface, conforme Truax, a escuta é um composto de sofisticadas habilidades que parecem estar sendo deterioradas em função de um ambiente urbano que se apresenta cada vez mais “excessivo”, seja pela grande exposição aos ruídos urbanos, seja pela proliferação de informações sonoras, cada vez mais redundantes, contribuindo tanto para perdas e estresses auditivos, quanto para o exercício de uma escuta desinteressada e acomodada.

Se o ato de ouvir implica numa “sensibilidade à vibração física dentro de certos âmbitos de freqüências ou intensidades”, o ato de escutar implica em “troca de informações” (*listening*), não se apresentando apenas como uma “reação auditiva a um estímulo” (*hearing*), pois, para Truax, escutar “implica na habilidade

¹³ O que se observa é que o estudo sobre escuta, sistematizado por Truax, tem como base o ponto de vista comunicacional, levando em conta a teoria da informação que se baseia, por sua vez, na habilidade cognitiva de distinguir o que é um mero sinal acústico e uma informação ou significado contido nesse sinal. A preocupação de Truax em estudar os modos de escuta do meio ambiente e as escutas que emergem com o advento da tecnologia de estúdio, através da música eletroacústica, ocorrem no âmbito do movimento de ecologia acústica e do *WSP*, coordenado por Murray Schafer, ainda na década de 70.

de interpretar informações sobre o meio-ambiente e uma interação com ele, baseando-se em detalhes contidos dentro daquelas vibrações físicas” (TRUAX, 1984, p. 13-17). Ou seja, a função básica da escuta está diretamente relacionada ao valor de sobrevivência implícito em detectar informações sobre o ambiente através de dicas (ou índices) acústicas. Contudo a maneira como somos educados para escutar influi diretamente na formação dos nossos hábitos de escuta, os quais, conforme Truax, podem ser “bastante aguçados ou distraidamente indiferentes, interpretando o meio-ambiente com maior ou menor envolvimento”. Tal situação acaba criando diferentes modos de relação, “mais interativos ou mais alienantes entre o indivíduo e seu meio” (TRUAX, 1984, p. xii), possibilitando a emergência de diferentes modos de escuta.

Mesmo implicando necessariamente numa forma ativa de ação, existem diferenças no modo de escutar, pois o grau de atenção pode ser *casual* (informal) e *distracted* (distráida), ou apresentar-se em estado de prontidão ou *readiness*, tal qual observa Truax (199?, p. 13). O âmbito da escuta pode ser global (um exame geral por todo o ambiente) ou focada em uma fonte particular, em detrimento de outros sons. Além disso, Truax também deixa entrever que o nível de atenção pode produzir categorias de imediaticidade perceptual, denominadas de *background* (segundo plano) e *foreground* (primeiro plano), não correspondendo necessariamente à distância física, pois um som distante pode parecer mais proeminente em um ambiente do que um som próximo (TRUAX, 199?, p. 13).

Levando em conta as diferenças acima citadas, Truax verifica a existência de três níveis de escuta, que funcionam no ambiente acústico natural, a saber: *listening-in-search*, *listening-in-readiness* e *back-ground listening*. Cada um desses níveis de escuta, além de representar “o modo pelo qual o cérebro processa informação e determina sua significância”, também é importante para a “sobrevivência, orientação e todas as formas de comunicação” (TRUAX, 199? p. 15). Mas, como operam cada um deles?

Conforme Truax, a *listening-in-search*, ou “escuta pesquisadora”, apresenta-se como um modo de escuta bastante ativo, “envolvendo uma busca consciente do ambiente por deixas ou dicas”. Para este modo, tanto o detalhe, quanto a habilidade em focar um som em detrimento de outro são essenciais ao processo de escuta (TRUAX, 199?, p. 14). É um modo de escuta que opera escaneando, examinando detalhadamente o ambiente, em busca de um som particular e importante àquele que ouve.

Por outro lado, na *listening-in-readiness*, ou “escuta em prontidão”, “a atenção está em estado de prontidão para receber informação significativa, mas o foco de atenção está provavelmente voltado para outro lugar”. É um ouvido em constante estado de alerta e está “sempre pronto para tratar o som como uma nova informação e avaliar sua significância potencial” (TRUAX, 199?, p 14). Um exemplo clássico desse tipo de escuta é quando a mãe, ao dormir, não se incomoda com sons de caminhão, mas o leve sussurrar de seu bebê a acorda, pois são justamente as diferenças súbitas, por exemplo, num ambiente sonoro familiar citado, que provocam muito mais um julgamento imediato do som do que sua identificação, diz Truax (199?, p. 14).

Ao falar sobre a *background listening*, ou “escuta de fundo”, Truax refere-se a um nível de escuta que comumente experienciamos, no qual o som geralmente permanece no plano de fundo de nossa atenção. Seria uma escuta daqueles sons que ocorrem em segundo plano, funcionando como se não estivéssemos ouvindo nenhum som em particular e a ocorrência desses sons não tivessem um significado especial para nós. Mas, se fôssemos questionados sobre termos ouvido esses sons, com certeza responderíamos que sim, pois somos conscientes dele, mesmo sem perceber. São geralmente sons usuais e até mesmo previsíveis ao nosso cotidiano. Não os notamos, mas ficam presentes em nossa mente, e, quando vêm à tona, chamam a nossa atenção. Um dos problemas aventados por Truax em relação a essa escuta é que ela pode ser explorada pela mídia, dada sua característica de se acostumar aos sons do plano de fundo que fazem parte do nosso cotidiano, tendendo a uma homogeneização.

Devido ao baixo grau de informação, a mídia geralmente não encoraja escutas ativas, fomentando escutas do hábito ou aquilo que Truax denomina de uma “escuta distraída” (*distracted listening*) (TRUAX, 199?, p. 14).

Além desses níveis de escuta, que funcionam num ambiente acústico natural, Truax também levanta a questão sobre como as escutas tornam-se mais analíticas a partir da nova tecnologia eletroacústica. Cada uma das escutas anteriormente apresentadas se vêem modificadas ou adaptadas ao novo ambiente comunicacional, que emerge com o advento da tecnologia eletroacústica e de estúdio.

Uma das transformações observadas ocorre como conseqüência da possibilidade de se “retirar o som do tempo” para ser repetido, dissecado e analisado, revelando-se, assim, suas peculiaridades e características mais sutis. Uma outra situação na qual a análise ocorre é quando um participante de “uma gravação em *tape* de uma entrevista ou conversa” torna-se um “observador”, quando escuta a gravação. Em tal situação, aquele que fazia parte da conversação e nem sempre conseguia acompanhar toda a conversa em seus detalhes, pode, ao ouvir a gravação, “detectar detalhes ou implicações, escutando de modo mais analítico” (TRUAX, 199?, p. 15). Nessa situação, como observa Truax,

uma gravação em *tape* de qualquer ambiente, quando escutado cuidadosamente, torna-nos mais analiticamente consciente dele. Sem a interferência do visual ou de qualquer outro sentido e sem uma espécie de foco, que constantemente usamos ao escutar para deixar de lado aquilo que não queremos, a gravação se nos apresenta, tanto quanto possível, como uma representação aural e objetiva do ambiente. Ao nos re-apresentar o ambiente, a gravação nos permite percebê-lo novamente (TRUAX, 199?, p. 15).

Um outro tipo de escuta analítica ocorre, conforme Truax, no âmbito de um estúdio de edição, onde um som gravado pode ser manipulado, mesmo que da maneira mais simples, como, por exemplo, “cortado e re-arranjado”. Esse simples processo permite que alguém comece a escutar o som tanto em sua estrutura

quanto em seu conteúdo ¹⁴, exercendo uma escuta analítica, ou, como diríamos nós, uma escuta que se permite entrar nas entranhas do som.

3.3 Escutas do cotidiano

Na vida do dia-a-dia, ou na “vida real”, como diz Katharine Norman¹⁵ (1996, p. 2), “nós tendemos primeiramente a compreender os sons como referência a objetos ou eventos”, e, para isso, utilizamos do recurso da memória “para recordar esta informação essencial”. Mas não é apenas a memória que entra em jogo nesta “escuta usual” ou do cotidiano. Norman observa que as lembranças, as associações, as referências e símbolos também contribuem para nossa compreensão do significado sonoro, tornando nossa “escuta usual” uma “atividade complexa”, da qual o ato de ouvir é apenas uma parte, tal qual veremos adiante (NORMAN, 1996, p. 2).

Ao escutar, nossa reação imediata é buscar a fonte causadora do som. Se o objeto causador do som escutado não estiver presente *in loco*, nossa reação é buscar na memória, ou até mesmo criar ou imaginar uma possível fonte concreta, pois, como observa Norman (1996, p. 2), “nossa reação imediata é complementar ou substituir o som com um dado visual”. Ao buscar uma visualização do som, a escuta age no sentido de tentar trazer a experiência sonora para a realidade temporal e espacial de quem escuta. Nossos sentidos nos

¹⁴ Vale esclarecer que não adotamos aqui uma atitude ingênua em relação às benesses da tecnologia eletroacústica e da escuta analítica que ela permite, pois, como observa Truax, a mera possibilidade de manipular e editar o som pode resultar em uma “comunicação de impacto”, ou em uma mudança de escuta. Mas as técnicas de áudio e mixagem, padronizadas e usadas indiscriminadamente, através do rádio e meios de comunicação, podem promover situações acústicas que evocam escutas manipuladas, ou aquilo que Truax denomina de *distracted listening*; uma escuta que não se atenta para aquilo que ouve, ou, quando escuta, o faz de modo mecânico e consumidor do que lhe é imposto (TRUAX, 199?, p. 15).

¹⁵ A intenção de Katharine Norman, em seu texto *Real-world music as composed listening*, é investigar como aquilo que chama de *real-world music* pode ser construída como algo nascido de uma abordagem estética particular, centrada na escuta. Neste momento, utilizaremos sua idéias, apresentadas na primeira parte de seu estudo, sobre como o ouvinte responde aos sons do *real-world*, levando em consideração as noções de “escuta referencial”, “escuta reflexiva” e “escuta contextual”, chegando à idéia de “escuta como montagem”, foco de sua investigação.

informam sobre como existimos no tempo e no espaço, diz a autora, e “como a paisagem visual tem primazia em informar nossa experiência presente, nós rapidamente visualizamos para, então, arrastar os outros sentidos para nosso domínio temporal” (NORMAN, 1996, p. 3). Isso não quer dizer que em nossas experiências cotidianas não ocorram situações, nas quais a primazia da imagem visual se desloca em prol de uma “simbiose entre paisagem e som”, observa a autora. Como exemplo, cita sons como os de uma sirene ou sinos de igreja. Por serem fortes, esses sons chamam nossa atenção, mas não precisamos visualizar suas fontes, pois estas estão presentes mesmo não estando, pois são sons que nos alertam de perigos iminentes, constituindo aquilo que a autora denomina de uma “associação aprendida” (NORMAN, 1996, p. 3-4). Mas, mesmo em situações como essas, fica evidente a idéia de uma “escuta referencial”, entendida pela autora como uma escuta que conecta, seja através da percepção direta da fonte sonora ou através da memória, os sons aos objetos que os produzem, às dimensões de tempo e lugar e aos “símbolos” aprendidos.

Contudo, mesmo que este tipo de escuta seja aquele que mais se revela na nossa experiência do dia-a-dia, quando estamos mergulhados no universo sonoro do “mundo real” a escuta do ambiente sonoro não está totalmente destituída de uma “atividade imaginativa”. Para Norman (1996, p. 5), é possível também vivenciar o mundo real através de uma escuta que, longe de se aproximar de uma atitude de contemplação ou de meditação, sugere uma espécie de “apreciação agradável e criativa do som por suas propriedades acústicas”: uma “escuta reflexiva” (*reflective listening*).

Ao falar sobre a “escuta reflexiva”, que opera através da imaginação, pode-se incorrer no erro de considerá-la como algo totalmente desvinculado da realidade ou da memória e do reconhecimento que se tem de uma dada realidade. Em relação a isso, a autora é veemente em afirmar que tanto este tipo de escuta quanto qualquer outro tipo de interpretação perceptiva “não atingem um completo estranhamento da memória e da imaginação”. E, no caso específico dos sons do mundo real, diz ela que “nós não podemos fingir que não os conhecemos”, pois

“nossa imaginação é um composto de fantasias e fatos experienciados” (NORMAN, 1996, p. 6-7). A imaginação nos habilita a lembrar dados de uma maneira criativa permitindo à escuta fazer menos concessões à percepção comum, pois, a partir de uma escuta reflexiva, “nós não precisamos escutar as ondas do som, mas podemos, ao contrário, reconhecê-lo imaginativamente como sussurros, sibilações ou qualquer outra lembrança comparável” (NORMAN, 1996, p. 6).

Além disso, uma outra questão entra em jogo ao se falar da percepção auditiva e das respostas do ouvinte ao ambiente sonoro que o cerca. “Anteriormente a qualquer aquisição de informação referencial específica”, diz Norman (1996, p. 8), “nós relacionamos nossa experiência corrente à nossa experiência histórica, ao contexto de nossas vidas”. Ao referir-se a isso, a autora está querendo dizer que nossas experiências pessoais atuais, e aquelas dadas pela memória faz com que tenhamos julgamentos sobre a provável importância referencial daquilo que escutamos. Sob tal perspectiva emerge uma outra possibilidade de escuta, a “escuta contextual”, que “relaciona o material ao contexto de nossa história individual, e influencia ambos, a extensão de nossos devaneios imaginativos e a natureza dos significados que eles suprem” (NORMAN, 1996, p. 8).

Uma questão importante do ponto de vista da estética composicional, e que tem relação direta com nosso trabalho, é que quando o inter-relacionamento entre o contexto e o material é perturbado, emergem, segundo Norman (1996, p. 9), “tensões criativas”, pois a importância contextual indica “a presença de significado referencial, os quais somos incapazes de perceber”. Ao falar sobre isso, a autora ilustra com o exemplo de um texto verbal dado em uma língua distante da nossa, a língua russa. Ao ouvir alguém falar em russo, o fato de não compreender o que se é falado, ou lido, nos frustra, dada a importância do universo sonoro no contexto humano, pois “nos vemos negado o direito da compreensão dos afetos, dos pensamentos, idéias e emoções, indicações de um caráter pessoal e cultural”. Para tentar conseguir um mínimo de acesso a esse

conhecimento referencial, diz a autora, “nós reunimos todos nossos recursos de escuta para perceber a fonte de uma nova forma”. Na verdade, “é como se nós percebêssemos de outra forma, tentando criar relevância referencial e contextual a partir das propriedades de um som oculto”. Devido à nossa apreciação das qualidades do som, surge, agora, “uma *intenção* em encontrar relacionamentos informativos no som [...] através da fusão das escutas referencial e reflexiva” (NORMAN, 1996, p. 9). Esta compulsão para dar sentido ou buscar o sentido dos sons é interessante, observa a autora, pois parece que “estamos preparados para alcançar extensões perceptuais extremas no nosso desejo de relacionar uma fonte obscurecida a modelos experienciados”. Ou seja, quanto mais o material se apresenta “obscurecido”, maior é nossa necessidade em buscar uma “reconstrução perceptual”, utilizando para isso dos mais variados relacionamentos que pudermos realizar. E parece que é justamente esse comportamento, cujo sentido é o de “tornar relevante e contextualizar esses sons confusos”, que mantém nossa “atividade participatória na escuta da música do mundo real”, conclui Norman (1996, p. 9).

3.4 Escutas da paisagem sonora urbana contemporânea

Mesmo não sendo uma característica exclusiva da cultura ocidental, Murray Schafer, em seus estudos sobre o desenvolvimento das paisagens sonoras urbanas, afirma que as culturas ocidentais desenvolveram um hábito de escuta musical ou de quaisquer paisagens sonoras, sob um enfoque mais perspectivístico, uma “escuta perspectivista”, que focaliza um determinado som em detrimento de outros. Por séculos a fio, Schafer diz que nossos hábitos de escuta foram treinados para um tipo de “ilusão deliberada”, que é o que acontece quando os sons, através da ênfase em sua dinâmica ou de uma construção espacial específica, são colocados como que em perspectiva, promovendo aquilo que denomina de *focused listening* (SCHAFER, 1977, p. 155-156).

Este tipo de escuta ocorre basicamente no âmbito de uma paisagem

sonora *hi-fi* que, segundo Schafer (1977, p. 43), é aquela na qual, “sons discretos podem ser ouvidos claramente devido ao baixo nível de ruídos presentes no ambiente”. Neste sistema observa-se a presença de uma razão favorável entre sinal e ruído, colaborando para a ocorrência de uma alta fidelidade sonora e de um ambiente sonoro tranqüilo, no qual mesmo o som mais discreto pode ser escutado. Com o advento de um ambiente sonoro pós-industrial, uma infinidade de novos sons emerge, possibilitando a afirmação de que a paisagem sonora urbana, com suas texturas que são mais do que simples somas de uma porção de sons individuais, apresenta-se como uma “anarquia imprecisa de ações conflitantes” (SCHAFER, 1977, p. 159). Essa aglomeração sonora tem se apresentado como uma das características das grandes cidades do mundo ocidental contemporâneo, estimulando o aparecimento de outros tipos de escuta até então inusitados à experiência humana, ou mais especificamente ao ouvido do homem ocidental.

Na visão de Schafer e do movimento de ecologia acústica, que se instala ainda na década de 70, com o objetivo de estudar “os efeitos do ambiente acústico, ou paisagem sonora, nas respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que nele vivem” (SCHAFER, 1977, p. 271), com o advento da Revolução Industrial, o ruído, um “índice do habitat moderno” (Wisnik, 1989, p. 42), aparece como aquele som indesejado que não apenas cria uma situação de escuta desfavorável, mas também faz emergir uma espécie de ambiente acústico denominado por Schafer de *lo-fi*, em contraposição ao ambiente *hi-fi*, no qual “sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma densa população de sons (SCHAFER, 1977, p. 43).

Nesse sistema, *lo-fi*, no qual os sons mais frágeis são “mascarados pela larga faixa de ruídos, e, para serem ouvidos devem ser incrivelmente amplificados” (SCHAFER, 1977, p. 43), a perspectiva se perde. Assim, nesse ambiente em que um sinal acústico mais frágil é encoberto por uma sonoridade compacta, em contraposição a uma “escuta perspectívica”, Schafer fala de uma “escuta periférica”, que percebe sons vindos de todas as direções, mas sem exhibir uma

distinção clara entre eles.

Contudo vale esclarecer, tal qual já o fizemos em nosso estudo do mestrado, que, embora o ruído esteja presente de forma marcante nos ambientes considerados por Murray Schafer como um sistema *lo-fi*, o ruído não impede a escuta de planos sonoros, exceto em situações de extrema ruidosidade, como, por exemplo, estar sob uma cachoeira ou sob um avião prestes a decolar. Acreditamos que uma escuta de cunho mais perspectivístico não deixa de existir por causa de um ambiente sonoro ruidoso, pois os modos de escuta não ocorrem isoladamente; eles se interpenetram e a interação de escutas de cada ouvinte é fundamental para a construção de outras escutas ainda não catalogadas ou não necessariamente passíveis de serem catalogadas.

3.5 Escutando as ruas: o exercício de uma “poiética da escuta”

Ao refletir sobre condutas de escuta ou maneiras de responder ou interagir, através da escuta, com o meio ambiente que nos cerca, mais especificamente com o ambiente urbano do centro de uma cidade, propomos aqui uma outra possibilidade de escuta que não se atém a aspectos do ponto de vista comunicacional ou acústico, mas parte dos princípios da estética e da poética.

Ao apresentar a idéia de uma “poiética da escuta”, o fazemos a partir do pensamento de Susumo Shono, musicólogo japonês, que evidencia, no contexto da escuta musical, duas maneiras de compreender o objeto de escuta: “hermenêutica da escuta” e “escuta analítica”. Tanto uma quanto a outra referem-se a uma música que representa algo (ou um sentido ou uma estrutura), indo além de sua sonoridade sensível. Na primeira modalidade de escuta, tal sonoridade encontra-se dotada de uma significação musical, que vem prescrita na música. A significação precede o escutar, que se vê limitado a compreender tal significação musical. Na segunda modalidade, compreender analiticamente corresponde a entender as diversas relações formais advindas do material sensível – aquilo que se ouve – da música. Estas tendências, à medida que enfatizam a busca da

significação musical, inerente à obra-objeto antes mesmo de ela ser ouvida, vão além da sonoridade sensível e remetem-se quase sempre a uma idéia fixa de obra. Em tais casos, a obra é a causa da escuta, e esta parece corresponder apenas à recepção da obra musical, que já lhe chega pronta.

Em contraposição a essas duas modalidades de escuta, que visam, grosso modo, compreender a significação da obra, Shono, tendo como referência a poética cageana, fala em uma “poiética da escuta”, enquanto uma atitude de escuta que não consiste no conhecimento da significação da obra musical, nem na percepção única do objeto sonoro. Não se trata da correspondência entre a composição e o que é escutado, nem sequer de ver o objeto composto do ponto de vista do compositor. Pelo contrário, tal modalidade busca os diversos jogos do som sem a preocupação em saber o que eles significam, preocupando-se mais estreitamente com uma escuta criadora, que compõe e inventa.

Contudo, como dissemos em nosso estudo do mestrado, não podemos esquecer que no longo curso da percepção dos sons foram estabelecidos hábitos de escuta: escutas estratificadas, dominantes, maiores, que condizem com normas de convívio. Porém acreditamos que é possível chamar a atenção para uma poiética de escuta através de um corte na linha do hábito: uma intervenção.

Neste momento a idéia de intervenção, que também retomamos do mestrado, se faz presente. E, para propor uma intervenção que viesse ao encontro do exercício de uma escuta nômade (denominação que utilizamos para pensar uma escuta que inventa, próxima da idéia de uma poiética de escuta, tal qual proposta por Shono), procuramos respaldo no pensamento estético de compositores ligados ao movimento da *sound art*, mais especificamente no músico e artista acústico Max Neuhaus. Ao desenvolver, na década de 70, uma série de trabalhos a partir da palavra LISTEN, organizando uma série de manifestações, desde passeios a lugares geralmente inacessíveis (nos quais a gravação dos sons era quase impossível) à publicações (como, por exemplo, um pôster, no qual se tinha a visão da parte inferior da ponte do Brooklin, onde se podia ler a palavra LISTEN, escrita em enormes letras garrafais), Neuhaus criou o que chamamos de

um bloco, em que uma escuta não orientada simplesmente sofre as forças de desterritorialização do som; isto é, ao mesmo tempo que age sobre os próprios sons do cotidiano, tirando-os de seu território, retira o ato de escuta de seu hábito.

Naquele momento, o que buscamos com a intervenção Escuta! não foi nem organizar musicalmente o entorno sonoro, nem escutar o objeto sonoro, mas simplesmente escutar o ambiente. O que se pretendeu foi interromper o jogo do hábito e introduzir algum elemento caótico da música que ainda haveria no espaço da rua e vice-versa. Dessa forma outras escutas se estabeleceriam e não apenas uma escuta habitual, quer seja aquela que decodifica índices através dos sons cotidianamente presentes nas ruas, quer seja aquela que o músico tende a tecer frente a esse entorno sonoro, buscando uma organização musical. A proposição da intervenção Escuta! permite falar de uma “escuta nômade”, que se deixa desterritorializar a todo momento pelo caos, pelas linhas de força que nos puxam, nos empurram, nos deslocam. E a cidade, uma textura sonora, palpitante e explosiva, rica em sons que se movem, arrastando-nos em diferentes velocidades, diferentes dinâmicas, apresenta-se perfeita para o exercício de uma escuta que se deixa alucinar.

4 POR UM CAMINHAR PELA CIDADE: A CIDADE POLIFÔNICA

Ao falar sobre cidade, muitas imagens vêm à tona. Uma delas pode ser aquela dada por uma visão que entende a cidade como fruto de uma organização de formas homogêneas e reguladas por padrões de conduta. Ou, então, pode-se visualizá-la enquanto um “jogo topológico” de volumes, formas e superfícies que se justapõem e se aglomeram. Contudo tais pontos de vista, essencialmente estáticos, parecem deixar de lado aquilo que alguns estudiosos de aspectos da história cultural urbana consideram fundamental: a dinâmica do processo que envolve a construção de uma cidade. Conforme argumenta Pierre Sansot (apud VELLOSO, 2004, p. 13), ao tratar a cidade como “linguagem de volumes e superfícies”, corre-se o risco de deixar de considerar “o vínculo primordial e o sentimento imediato que une homens e lugares urbanos”. Ou seja, ao priorizar uma leitura urbanística de um ponto de vista mais tradicional, corre-se o risco de perder de vista a idéia de que o homem, antes de ser um observador, “é o fundador da cidade”, relacionando-se com ela de forma recíproca e conivente; uma intimidade essencial à existência (e sobrevivência) da cidade (VELLOSO, 2004, p. 13-14).

Mesmo que historicamente a imposição do comércio ou da política tenha gradativamente transformado espaços em verdadeiras cidades, acreditamos que “o instinto humano de querer estar junto, trocar, fazer e falar”, tal qual fala James Hillman (1993) em seu livro *Cidade e alma*, age como o motor primordial da construção das cidades ocidentais. A necessidade do estar juntos, do desejo de encontros (e desencontros) faz com que as pessoas se aglomerem em torno de um lugar, estabelecendo com ele uma espécie de elo afetivo.

Levando-se em consideração que a etimologia do termo cidade remete à palavra grega *polis*, relativo à *poly* (poli, muito) e aos termos latinos *pleo* (abundante, cheio) e *plebs* (multidão, plebe, o plebeu comum), percebe-se que essa origem possibilita o desvelamento de uma imagem de cidade dinâmica e

sonora, que salta aos sentidos, constituída por um vaivém de uma multidão de pessoas e objetos moventes: um verdadeiro emaranhado visual, sonoro, olfativo etc. Mas, ao mesmo tempo, um emaranhado de desejos, ambições, esperanças e utopias também se apresenta na construção da cidade, um espaço cuja textura revela-se polifônica.¹⁶ E é justamente através desse “mosaico de gestos, de vozes, de trajetos, de ações e de reações que se pode alcançar a intrincada trama do fenômeno urbano”, abrindo brechas para se pensar uma “poética da cidade” (VELLOSO, 2004, p. 13-14).

4.1 Uma idéia de cidade (1): a cidade dilacerada

Conforme observa Wiltod Rybczynski, em *Vida nas cidades: expectativas urbanas no Mundo Novo*, para compreender como é a cidade, é fundamental entender como elas se desenvolveram e como elas funcionam, pois “as cidades, como os hábitos usados no vestir e na alimentação, sempre foram respostas locais que juntam necessidades locais e sonhos locais”. Se pararmos para observar, perceberemos que as diferenças entre uma cidade e outra podem, aparentemente, não ser tão evidentes, pois, como afirma o autor, “são poucas as formas de organizar ruas e prédios num determinado espaço”. Ao observarmos nossas cidades ou aquelas com as quais temos mais contato, com suas ruas, calçadas, esquinas e quarteirões, não podemos deixar de lembrar que a cidade, assim construída, já existe desde a antiga Pompéia. Conforme Braudel (apud RYBCZYNSKI, 1996, p. 46), “uma cidade é sempre uma cidade, onde quer que esteja, no tempo ou no espaço”, o que não quer dizer que todas sejam iguais, pois “são sempre um reflexo da cultura em determinada época” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 46).

Com o fenômeno da urbanização e a implementação de uma cultura

¹⁶ A idéia de “cidade polifônica” é apresentada por Massimo Canevacci, ao falar sobre a cidade de São Paulo: “uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (CANEVACCI, 1993. p. 15).

urbana, nas últimas décadas houve uma proliferação na construção de cidades, implicando em mudanças políticas, sociais e econômicas, que acabaram por propiciar o surgimento daquilo que Rybczynski denomina de “tendência para a homogeneidade”, revelada por uma vida urbana cada vez mais semelhante. Esta tendência, segundo o autor, já se apresentava na cultura norte-americana muito antes de o mundo inteiro ter sido invadido pela televisão e o vídeo, pelos *shopping centers* de bairro, pelas franquias, rede de vendas de produtos via televisão ou internet, ou por aquilo que considera como sendo o causador de um “choque de descentralização”: o automóvel (RYBCZYNSKI,1996, p. 101).

Outras questões podem ser apontadas como caracterizadoras (ou descaracterizadoras) da realidade urbana vivida atualmente por nós. Uma delas refere-se ao fato de a cidade estar se “desrealizando” em vários de seus aspectos. Como aponta Laymert Garcia dos Santos (1994), esse fenômeno, apresentado originalmente por Paul Virilio, em *O espaço crítico*, pode ser observado no crescente aumento da necessidade de proteção verificada através de uma crescente “proliferação de muros e guaritas, de automóveis cada vez mais blindados, que transitam com seus vidros fechados” e de um comércio que também se protege ao abandonar as calçadas, instalando-se “no espaço asséptico e policiado dos templos de consumo”. A própria preocupação que se tem em restaurar prédios e monumentos, transformando a paisagem urbana num “cenário sem alma”, também revela, segundo o autor, o processo de desrealização vivenciado pela cidade moderna, numa clara tentativa de reconstituir uma vida que já se foi.

Conforme Floriano (2006), “a cidade moderna conseguiu, ao pretender colocar ordem no caos urbano, acelerar a entropia social e transformar a cidade e seus espaços públicos em um imenso vazio”. A construção em larga escala de conjuntos habitacionais, *shopping centers*, condomínios horizontais, faz com que o “desenho” das cidades e bairros não apresente a menor qualidade estética, pois a “ausência de caráter e identidade dos espaços públicos” é visível em grande parte dos empreendimentos urbanísticos, como conseqüência de uma mudança de

paradigmas da arquitetura e urbanística moderna, que substituem o conceito de estética urbana pelo de função urbana, observa o autor.

Diante de tais circunstâncias, a cidade, cada vez mais, parece estar deixando de ser um ponto de encontro e socialização, condição fundamental a sua existência e sobrevivência. Com a instauração de uma “forma de interação interpessoal”, que se dá por meio do telefone, *internet*, celular e fax, é como se a cidade estivesse sendo transferida para o “campo eletromagnético”, afirma Santos. Sua velha “ordem industrial” e econômica, que até então a regia, se vê questionada por uma revolução eletrônica e tecnológica que transforma radicalmente a nossa experiência da realidade, e, conseqüentemente, da nossa realidade urbana. Vivemos, hoje, uma espécie de “experiência de deslocalização”, pois em um “mundo de imagens e informação”, afirma Santos (1994), uma “dimensão do imaterial” se impõe cada vez mais. A sensação que se tem é que a presença real do homem em seus espaços de trabalho ou de encontros tende a tornar-se obsoleto, pois “a telecomunicação e a teleprodução prescindem de cidades bem feitas”, e, “na megalópole, cada habitat torna-se um habitáculo onde a vida consiste na emissão e na recepção de mensagens” (SANTOS, 1994).

O processo de “deslocalização” contribui para um “esvaziamento da densidade do habitat e do habitante”, levando-os a um “permanente estado de carência”, seja pela falta, seja pelo excesso. O que vemos muitas vezes, hoje em dia, é uma “deslocalização” de grupos e espaços urbanos, sejam aqueles que são alçados a participar dos circuitos da globalização, sejam aqueles que são excluídos, as populações marginalizadas. Sob tal perspectiva, espaços e serviços públicos entram em decadência, produzindo uma mão-de-obra ociosa e uma legião de desempregados, situação que “dilacera a cidade”, abrindo enormes brechas para a violência, medo, insegurança, propiciando a instauração do “facismo cotidiano” (SANTOS, 1994). Diante de uma sociedade baseada nos *mass media*, onde tudo nos é dado através da imagem, temos diante de nós “um mundo das mercadorias e das imagens”, contrapondo-se àquela realidade que vivíamos até então, dada por “objetos medidos e manipulados pela ciência-técnica”

(SANTOS, 1994). Um mundo virtual se instala, colaborando para o surgimento de uma espécie de esvaziamento dos habitantes e seu habitat.

Diante do exposto, pode-se constatar que são vários os fatores que têm colaborado para tornar as cidades cada vez mais parecidas e padronizadas. Contudo, dentro desses fatores, dados pela “presença das mesmas imagens, marcas e produtos, em soma à padronização visual que acompanha a abertura de mercados” (SANTOS, 1994) ou pelos meios de transportes e de comunicação, neste momento o que nos interessa são as implicações provocadas principalmente pelo uso do automóvel, dentro de uma perspectiva de vida em que o homem se vê cada vez mais mergulhado naquilo que Richard Sennett (1997) denomina de “experiência da velocidade”.

4.2 Uma idéia de cidade (2): uma “experiência da velocidade”

Ao retomar a idéia apresentada por Rybczynski sobre o automóvel ser o fator da descentralização da cidade atual, podemos dizer que vivemos em nosso cotidiano uma “experiência da velocidade”. Segundo Sennett (1997, p. 17), a experiência da velocidade possibilita-nos, hoje, viajar com muito mais rapidez do que até pouco tempo atrás, o que faz com que o espaço torne-se não apenas “um lugar de passagem, medido pela facilidade com que dirigimos através dele ou nos afastamos dele”, transformando radicalmente a nossa relação com esse espaço, seja o espaço concreto, seja o espaço virtual. Além de permitir que as pessoas se desloquem para além das áreas de periferia, a “experiência da velocidade”, especificamente aquela dada pela “tecnologia de locomoção” (carros e malha rodoviária), torna o motorista “escravizado às regras de locomoção”, e, ao mesmo tempo, “neutralizado por elas” (SENNETT, 1994, p. 17-18). O espaço urbano, ao ser transformado num mero “corredor” de passagem, faz com que o motorista, ou mesmo aqueles que são transportados por um meio de locomoção qualquer, não se sintam atraídos ou não prestem muita atenção ao espaço urbano ou à paisagem que compõe esse espaço. O pouco esforço físico exigido faz com que

não seja necessário praticamente nenhuma vinculação com o que está ao redor do motorista, observa o autor, e o viajante, por sua vez, vive uma experiência por ele denominada de “narcótica”¹⁷, movendo-se passivamente até seu destino final.

O crescente acesso aos meios de locomoção promove também um outro fenômeno: a diminuição do contato ou do encontro entre as pessoas. Como observa Sennett (1994, p. 19), “a massa de corpos que antes aglomeravam-se nos centros urbanos hoje está dispersa”. Além de a cidade ser dividida em zonas comerciais, residenciais, hospitalares, ela encontra-se também dividida em zonas étnicas e economicamente diversas. Com o objetivo de otimizar o fluxo, o tráfego tem sido organizado no sentido de oferecer rápido acesso a essas comunidades, isolando muitas delas, geralmente com o objetivo de proteger ainda mais aquelas que já se protegem com muros e portões. Os *shopping centers*, por sua vez, não são apenas bons exemplos de espaços reservados ao consumo, ponto crucial da sociedade moderna, mas também revelam, segundo Baumgartner (apud SENNETT, 1994, p. 19) “um cotidiano em que a vida se consome em esforços tendentes a negar, minimizar, conter e evitar conflitos”. Diante disso, o encontro de corpos e rostos parece não ser mais fundamental nem ao homem, nem à cidade que, por princípio, seria justamente uma construção dada pelos encontros e desejos entre os homens e entre o homem e o lugar.

4.3 Uma idéia de cidade (3): “olhares” mecanizados

Hoje nem a cidade – sem rastros e sem história – nos habita, nem os homens – que não sabem mais ver – habitam a cidade. A alma dos lugares parece ter-se perdido para sempre. Reduzidos a locais

¹⁷ É necessário esclarecer que Sennett, ao falar sobre uma “experiência da velocidade”, está referindo-se à experiência vivida pelo homem não apenas em relação aos meios de transporte como também à experiência proporcionada pelos meios de comunicação. Ambos os meios têm proporcionado ao homem atual uma “experiência narcótica”, na qual, tanto o corpo do viajante, quanto do telespectador, “se move passivamente, anestesiado no espaço, para destinos fragmentados e descontínuos”. Enquanto o engenheiro civil “projeta caminhos por onde o movimento se realize sem obstruções ou maiores esforços”, o diretor de televisão “explora meios que permite às pessoas olhar para o que quer que seja, sem desconforto” (SENNETT, 1994, p. 18).

moldados pelo hábito, com seus habitantes conformados com traçados pré-estabelecidos” (PEIXOTO apud GOMES, 1994, p. 155).

No nosso cotidiano muitas vezes esquecemos de que cenas simples e mesmo consideradas pouco atrativas podem revelar aspectos inusitados e que geralmente nos passam despercebidos. Diante de tal realidade, na qual “os homens não sabem mais ver”, ou vêem sem enxergar, sem entrever ou descortinar outras possibilidades presentes no cotidiano que não são dadas a um olhar guiado apenas pelo hábito, outra questão se apresenta. Além de não “ver”, o homem praticamente também deixou de realizar um dos movimentos corporais mais fundamentais: caminhar. O ato de caminhar, em relação aos outros movimentos humanos, foi aquele que talvez mais tenha sofrido mudanças, aponta Hillman (1993), pois, diante dos mais variados dispositivos de controle remoto, a locomoção tornou-se quase que completamente mecanizada, e, com o surgimento do automóvel, o ato de caminhar tornou-se praticamente obsoleto. É como se estivéssemos, aos poucos, eliminando a necessidade de caminhar.

Vale lembrar que, até a recente popularização dos veículos motorizados, as pessoas, em sua maioria, andavam a pé. Apenas no início do século XIX é que se inicia uma transformação no que diz respeito ao transporte coletivo, destinado à população mais pobre, quando os operários começam a utilizar o bonde puxado a burro (na Europa), seguido do bonde elétrico e, nas últimas décadas, do ônibus e do carro.

Com certeza não se pode negar que os meios de transporte têm sido de extrema importância para as pessoas que circulam pela cidade. Contudo parece que, hoje, “sacrificamos os pés pelos olhos”, pois nosso caminhar é muito mais um “caminhar com os olhos” do que propriamente com as pernas (HILLMAN, 1993, p. 55). A mecanização da locomoção através dos automóveis torna claro o “desenvolvimento da consciência do olho e não da consciência dos pés”, observa Hillman (1993, p. 55), pois a locomoção por meio desses veículos implica muito mais numa experiência visual do que em qualquer outra que os outros órgãos do

sentido poderiam possibilitar, o que não quer dizer que as pessoas estejam realmente vendo aquilo que está diante de seus olhos.

Se as cidades mais antigas “quase sempre cresciam em torno dos rastros dos pés: trilhas, esquinas, caminhos, entroncamentos, cruzamentos”, seguindo “padrões inerentes aos pés, em vez de plantas desenhadas pelos olhos”, observa Hillman (1993, p. 55), “as paisagens de algumas cidades contemporâneas, amplas, espaiadas, com suas ruas largas, retas e extensas, parecem construídas apenas para os olhos”. Aqui seus habitantes não caminham mais; é como se o pé fosse “forçado a caminhar sobre aquilo que o olho já percorreu” (HILMANN, 1993, p. 55), lembrando que esse olhar refere-se a um olhar viciado e habituado a apenas seguir trajetos escolhidos *a priori*.

As cidades modernas parecem, então, ter perdido seu encanto ou a possibilidade de encantar; parecem ter deixado de lado os “labirintos” e “surpresas” que nas cidades antigas provocavam no pedestre aquilo que Hillman denomina de “a-ah!”: “de repente uma pequena mureta, cercas-vivas escondidas, valetas que, ao surgirem inesperadamente, provocavam um ‘a-ha!’, interrompendo a caminhada e forçando o pé a desviar e a mente a refletir” (HILLMAN, 1993, p. 55). Aparentemente, o que se pode observar é que a cidade e seus habitantes não querem labirintos nem surpresas. Hoje em dia os “a-ahs!”, ou os gestos de surpresas que muitas vezes expressamos ao longo de nossas caminhadas, que vão em geral do estacionamento em direção ao nosso objetivo visual, são muito mais de indignação e de raiva, seja por causa de um bueiro aberto, seja por causa de algum desvio imposto por alguma obra da prefeitura.

Encapsulados em uma “caixa de metal motorizada”, uma metáfora bastante significativa atribuída pelo geógrafo Yi-fu Tuan aos carros atuais (TUAN, 1980, p. 201), o que parece é que nos comportamos como se fôssemos uma espécie de “turista” dentro de nossa própria cidade. Mas, através de nossos *ray-bans* não agimos nem ao menos como um turista curioso, que, às vezes, distancia-se das rotas turísticas em busca de possibilidades inusitadas e desconhecidas. Pelo contrário, geralmente de dentro de nossas cápsulas

envidraçadas não manifestamos nem curiosidade pelo óbvio, quanto mais com o que há para além do óbvio na cidade. O que nos importa na cidade a não ser o fato de podermos percorrer um determinado caminho o mais rápido possível para, simplesmente, chegar a algum lugar determinado *a priori*? O que nos interessa desviar de nosso caminho rotineiro? Uma heresia; perderíamos tempo. Olhar para os lados, “escutar” cheiros e sabores, caminhar pelas ruas? Nem pensar. O que nos interessa é fecharmo-nos dentro de nossos carros, de preferência blindados e envidraçados, concretizando uma situação expressa por Hillman, na qual “não são mais nossas faces que ganham expressão”. Pelo contrário, estas vão se tornando cada vez mais “rostos isolados” (e não inter-pessoais). E, nesse contexto, são justamente os carros que, cada vez mais, ganham “nomes e dianteiras características, expressões mais personalizadas” (HILLMAN, 1993, p. 52).

Além de provocar um distanciamento entre o pedestre e as ruas, o crescente uso do automóvel também colabora para a hierarquização da cidade. Conforme explica Tuan (1980, p. 200), a partir do século XVII, os pedestres, ricos e pobres, que até então “se acotovelavam na vielas apinhadas de gente”, começam a mudar de hábitos como decorrência do uso crescente de carruagens pelos ricos, iniciando-se aquilo que o autor denomina de uma “diminuição da mistura de classes sociais nas ruas”. Essa hierarquia é facilmente observada nos dias atuais com a chegada dos *shopping centers*: locais que, mesmo sendo públicos, apresentam-se como espaços hierarquizados por congregarem, basicamente, uma boa parte da população rica das cidades, colaborando para a ocorrência da diminuição dos ricos nas ruas, e, conseqüentemente, uma diminuição da mistura das classes sociais. Uma outra implicação visível decorrente do uso crescente do carro como meio de locomoção é a diminuição de pedestres nas ruas. O aumento da quantidade de carros trafegando faz com que as ruas, congestionadas, sejam ampliadas para dar passagem aos carros, tornando as calçadas “menores” e esvaziadas.

Diante disso resta, aparentemente, uma idéia de cidade que ao invés de apresentar-se como resultado do engajamento das pessoas, no qual nossas

faces ganhariam expressão, possibilita que os carros ganhem “faces” cada vez mais “expressivas” e “personalizadas”. Se é no emaranhado de espaço e pessoas que nos reconhecemos enquanto pessoa e que a cidade é reconhecida como tal, ao não encontrarmos rostos por não andarmos por aí, por *entre* a multidão, corremos o risco da “perda da face”, uma vez que não precisamos “preparar um rosto para encontrar os rostos que encontramos” (T. S. ELIOT apud HILLMAN, 1993, p. 52). Sem contar que, além de nos abstermos de nós mesmos, essa situação também “nos abstém da própria cidade como foi originalmente imaginada: uma congregação de faces humanas originadas de todos os ‘caminhos’ da vida” (HILLMAN, 1993, p. 52).

4.4 Uma idéia de cidade (4): a instabilidade como condição

Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas. Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares, não se fixam (CALVINO, 2003, p. 53).

O modo de vida em cidades grandes e modernas como *Cloé* impedem, de certa forma, um maior encontro entre as pessoas, tal qual descreve Calvino, em *As cidades invisíveis*. Mas, mesmo não se olhando ou se cumprimentando, uma coisa é certa: as pessoas que caminham pelas ruas, embora de uma forma atribulada, estão, querendo ou não, encontrando-se, esbarrando-se, imaginando encontros (até quando escondem ou desviam seus rostos). Não podemos negar que no dia-a-dia de uma cidade grande, mesmo nos caminhos mais rotineiros que fazemos, seja ao ir para o trabalho, seja ao voltar das compras, de repente uma brecha se revela em nosso percurso habitual e nos faz escapar, nos desterritorializa: uma voz de um grupo de adolescentes que adentra repentinamente no ônibus e que atravessa nossos pensamentos ou uma luz que incide no vidro do carro, fazendo nosso olhar encontrar uma gota de água ou o

olhar do outro, mesmo que este esteja protegido por um *ray-ban*.

Na cidade, espaços como mercados, cafés, *pubs*, cervejarias, bares, lanchonete, vestiários, ringues de patinação e os bancos de praça são lugares onde a “quebra” também pode acontecer, pois nesses espaços podemos encontrar uma possibilidade de “se fazer uma pausa nos deveres e obrigações do dia”.¹⁸ Neles encontramos escapes, linhas de fuga na rotina do dia-a-dia, ou como diria Pinheiro (2003), “é neles que o tempo cronometrado deixa-se escorregar nos entremeios do tempo vivido, o tempo real, vivo”.

A questão que se coloca neste estudo não é criticar ou querer uma cidade que não existe mais, pois acreditamos que a partir do momento em que aceitarmos que nossas cidades não serão como as do passado, será possível vislumbrar no que elas podem se transformar. Mesmo que o uso dos carros nos tornem um pouco “narcotizados”, distanciando-nos da paisagem urbana e dos encontros face a face com as pessoas, ou que os *shopping centers* afastem as pessoas da cidade, é interessante notar o quanto o carro pode possibilitar um maior alcance geográfico e o quanto os *shopping centers* revelam, ainda, um desejo das pessoas de se encontrarem pessoalmente, mesmo que supostamente movidas por um desejo de consumo.

A diversidade da vida na cidade moderna não pode mais ser restrita a uma única rua principal ou a um pequeno *shopping* local. Precisamos tanto de cidades concentradas, quanto de cidades dispersas: precisamos de “lugares para ficar longe dos outros como lugares para ficar junto com os outros”. Pois, conforme Rybczynski (1996, p. 211), é necessário “parar de pensar que um prescinde do outro”. E, se a instabilidade é uma condição da urbanidade atual, esta parece ser a “condição própria de nossas cidades” (RYBCZYNSKI, 1996, p. 214). As transformações tecnológicas sempre nos surpreenderão; mas mudanças

¹⁸ Neste momento é interessante notar o que Gordon Cullen fala sobre o fato de o homem ser “gregário”, sendo “natural que se reúna”. Mas ele precisa de pretexto para se reunir, por isso “prever espaços livres não é suficiente para garantir os encontros”. É necessário a construção ou invenção de objetos que funcionariam como “âncoras”, “separando os fluxos dissociados de pessoas em grupo” (CULLEN, 1983, p. 105-106).

e transformações são reflexos de sociedades que estão sempre se refazendo, pois as perspectivas serão sempre urbanas, não importa qual seja a urbanidade. Assim, antes de pensarmos no “fim da cidade”, não seria mais interessante pensarmos na idéia de uma “cidade sem fim”?

4.5 Uma idéia de cidade (5): “mapa aberto”

A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetados pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 188-189).

De um ponto de visto técnico, a cidade apresenta-se enquanto um território bem delimitado com suas ruas, quarteirões, avenidas, igrejas, prédios, praças e condomínios. São pontos fixos que estriam todo o espaço-cidade, conferindo-lhe locais e trajetos bem definidos. Mas, mesmo na cidade, pressuposta como um espaço estriado por excelência, repleta de referências, de pontos fixos, é possível vislumbrar um outro espaço que ela mesma libera e que faz com que o habitante perca todo e qualquer ponto de referência: espaço liso.

Ao falar em espaço (ou tempo) liso e estriado, Deleuze e Guattari estão tomando para si os conceitos criados no campo musical pelo compositor Pierre Boulez. Em seu livro, *A música hoje*, Boulez distingue dois tipos de espaços musicais - o espaço liso e o estriado - que, quando transpostos para o domínio do tempo, resultam na idéia de um tempo pulsado, fundado em valores, implicando em uma estriagem métrica, e o tempo não pulsado, liso, caracterizado pela ausência de pulsação (BOULEZ, 1972, p. 82-98). Ou, como observam Deleuze e Guattari, “no nível mais simples, Boulez diria que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 183). Ao imantar esses conceitos com seu pensamento, Deleuze e Guattari acoplam liso e estriado num bloco de devir,

retirando-os do domínio da música. Nessa perspectiva, o tempo-espaço estriado torna-se aquele que “entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas”, e o tempo-espaço liso, uma variação contínua, ou “o desenvolvimento contínuo da forma” [...] “o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 184).

Fazendo um paralelo com o espaço-cidade, a visão urbanística tradicional nos oferece a idéia de uma cidade de cunho mais funcionalista, entendida enquanto uma “linguagem de volumes e superfícies”, dada por uma organização de formas homogêneas e reguladas por padrões de conduta, operando uma redução das complexidades. Se emprestarmos o conceito de espaço estriado, tal qual cunhado por Deleuze e Guattari, podemos arriscar uma aproximação entre essa cidade, “funcional”, e a cidade que se revela enquanto espaço estriado, pois uma “cidade de funções” inscreve-se nos planos de um “espaço estriado”, revelando formas e estruturas organizadas e hierárquicas. Ao buscar exhibir relações fixas e estáveis entre seus componentes estruturais, a cidade, inscrita num espaço estriado, estabelece com seus pedestres uma espécie de relação que prioriza a estrutura e a funcionalidade, deixando pouco ou quase nenhuma possibilidade para o desenrolar de olhares e caminhares inusitados: os pés caminham forçosamente sobre aquilo que o olho viciosamente já percorreu.

Mas, quando Deleuze e Guattari afirmam que a cidade também libera espaços lisos, mesmo sendo a cidade o espaço estriado por excelência, uma outra idéia ou modo de ver a cidade emerge. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, onde objetos e motivos se encadeiam funcionalmente, no espaço liso os objetos e os motivos assinalam forças, servindo de sintomas e traçando cortes expressivos. É um espaço intensivo e não extensivo, de distâncias e não de medidas. É neste sentido que os autores dizem que “o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe e no gelo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 185). Mas, ao mesmo tempo, apontam para o fato de que

[...] não é apenas no mar, no deserto, na estepe, no ar que está em jogo o liso e o estriado; é na própria terra, conforme se trate de uma cultura em espaço-nomos; ou de uma agricultura em espaço-cidade. Bem mais: não seria preciso dizer o mesmo da cidade? Ao contrário do mar, ela é o espaço estriado por excelência; porém, assim como o mar é o espaço liso que se deixa fundamentalmente estriar, a cidade seria a força da estriagem que restituiria, que novamente praticaria espaço liso por toda parte, na terra e em outros elementos – fora da própria cidade, mas também nela mesma (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v.5, p. 188).

A cidade, ao deixar escapar toda uma “miséria explosiva” através de outros espaços, lisos, que não apenas aqueles estriados pelo dinheiro ou pela organização arquitetônica, demonstra o quanto esses espaços estão em devir, colocando em jogo movimentos e passagens de um modo para outro, onde nada coincide totalmente e tudo se mistura. De modo semelhante a um rizoma, “conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 22), onde qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro, a “cidade-rizoma” está em contínua formação. Os territórios são formados, mas são provisórios, pois a multiplicidade é um de seus princípios, e, como num rizoma, na “cidade-rizoma” não existem pontos, mas somente linhas: “linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 11).

A cidade, vista dessa forma, apresenta-se enquanto um espaço que não revela relações por desenvolvimento ou por hereditariedade, mas apenas relações dadas por contágio, no qual seus fluxos, suas densidades, velocidades e intensidades afloram em uma rede de conexões, remetendo-nos às características do espaço nômade deleuzeano, também não mensurável, intensivo e povoado de acontecimentos, ou singularidades, que determinam sua “densidade” (SANTOS, 2002, p. 105). Nesse espaço todas as conexões podem ser realizadas e o olho não tem pontos de referências fixos, devendo, simplesmente, presumir as distâncias e as velocidades. Não há medida. Esse espaço é sempre direcional e

não dimensional ou métrico e encontra-se muito mais ocupado por acontecimentos do que por coisas organizadas, formadas e percebidas.

4.6 Por um caminhar pela cidade

Não saber se orientar numa cidade não significa muito. Perder-se nela, porém, como a gente se perde numa floresta, é coisa que se deve aprender a fazer (BENJAMIN, 1971, p. 76).

É inegável que o ato de caminhar tem se apresentado cada vez mais como “uma maneira lenta e ineficiente de nos aproximarmos daquilo que nossos olhos já viram”, numa operação descrita por Hillman (1993, p. 55), na qual o pé acaba tornando-se um mero “escravo dos olhos”, fazendo com que o caminhar torne-se “chato” ou “uma mera questão de cobrir distâncias”. Contudo, além da função de “cobrir distância”, o ato de caminhar também pode significar tanto “uma maneira de descobrir novas paisagens”, tal qual observa Hillman (1993, p. 55), quanto o estabelecimento de novas formas de comunhão com a cidade, tal qual atesta o personagem Augusto, o “andarilho-escritor”, em um conto de Rubem Fonseca, analisado por Renato Gomes, em *Todas as cidades, a cidade*:

Andando a pé, ao rés-do-chão, e rejeitando os veículos modernos, tem outra perspectiva da cidade – não é visão distanciada, isenta; situa-se no mesmo plano daquilo que vê, sem hierarquia. Andando pelo centro histórico de uma cidade policentrada e labiríntica, Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade (GOMES, 1994, p. 151).

Mesmo que as cidades atuais sejam idealizadas a partir da prancheta de um arquiteto que a vê “como um amontoado de arranha-céus e de *shopping centers* com ruas que servem meramente de acesso entre eles” (HILLMAN, 1993, p. 56); ou que do “alto” de nossos carros o “lá fora” se revele como algo asqueroso ou perigoso aos pés; ou que as cidades modernas tenham problemas com as calçadas, cada vez menores ou mal conservadas, não podemos ignorar que é porque, em parte, “os pés são ignorados” (HILLMAN, 1993, p. 55): não há mais

pedestres.

Diante disso, Hillman (1993, p.55) afirma que se conseguirmos manter uma certa “tensão entre pé e olho”, poderemos “embarcar numa abordagem mais circular e indireta” com a cidade, onde o “pé leva o olho, o olho instrui o pé, alternadamente”, de maneira que possamos perder de vista o objeto ou o ponto final de nossa empreitada, aproximando-nos dele de outras maneiras que não apenas através do olhar, ou de uma caminhada mecânica e sem graça.

Se as cidades são ruas, avenidas de troca e comércio, com uma multidão caminhando nas calçadas, movida pelos mais variados desejos e necessidades, concordamos com Hillman quando afirma que “a vitalidade das cidades depende do caminhar” (HILLMAN, 1993, p. 56). E não se trata de uma simples questão de “saudosismo romântico, que quer de volta passeios sob a luz de lâmpões, barraquinhas de sorvete, pipoqueiros e baloneiros”. Se a cidade implica em “multidões caminhando nas ruas”, a cidade “como um lugar da alma” [...] “permite às nossas almas suas pernas, às nossas cabeças suas faces, e aos nossos corpos seus estilos animais [...]”. Habitamos a cidade. A cidade nos habita. Mas não habitamos e somos habitados apenas por quartos atrás de portas, cadeiras em volta de mesas, ou empregos atrás de balcões. Habitamos e somos habitados por uma cidade que vai muito além de suas fronteiras ou de seus aspectos visíveis e óbvios.

Assim, se o homem de hoje não vê, talvez isso se dê justamente pelo fato de estarmos deixando de vivenciar uma realidade estética e sensorial possível e presente na cidade, através de seus prédios e ruas que, quando não “vistos”, tornam-se apenas “não-prédios”, ou, como diz Hillman (1993, p, 56), “prédios que não servem nem aos olhos nem aos pés, pois são simplesmente escritórios, depósitos ou enormes espaços – tudo vazio”. Ou, então, estamos vivendo apenas uma cidade que se instaura num plano estriado, esquecendo-nos, ou não nos permitindo viver os espaços lisos que as cidades secretam.

Como propõem Deleuze e Guattari (1997, v.5, p. 189), é possível “habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades”, e, assim, fazer com que “a cidade vomite um *patchwork*, diferenciais de velocidades, retardos e acelerações, mudanças de orientações, variações contínuas [...]”. Por que, então, não usar as ruas como ruas, caminhar no meio delas, descobrindo a possibilidade de um “caminhar vagabundo” ou se permitindo uma “viagem nômade”, tal qual descrita por Deleuze e Guattari?

Vista como um mapa aberto, com suas múltiplas entradas e direções móveis, cujas relações entre seus elementos se dão por conexões livres e não hierárquicas, a cidade, espaço rizomático, nos permite percorrê-la conectando livremente um ponto ao outro, sem trajetórias fixas. Um caminhar, um olhar ou uma escuta que se faça a partir de tal espaço é também nômade, não por determinação, por imposição ou por limites, mas por contágio. Passeando por entre os pontos de referências móveis desse espaço-cidade-rizoma, a escuta, o olhar ou o caminhar transitarão nas linhas que levam de um ponto a outro incessantemente, como um nômade, pois, da mesma forma que “pode-se habitar os desertos, as estepes ou os mares de um modo estriado”, também “pode-se habitar de um modo liso inclusive as cidades, ser um nômade das cidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p.189).

Conforme Deleuze e Guattari, são várias e estranhas as “viagens” possíveis de se ter numa cidade, mesmo sem sair dela. Mas o que distinguiria tais “viagens”? alguém poderia perguntar. Com certeza, diriam Deleuze e Guattari, “não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento – nem algo que estaria unicamente no espírito – mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço”.

Ou seja, não basta apenas caminhar ou ouvir ou olhar; não basta estar equipado com todos os microfones e gravadores, filmadoras, máquinas fotográficas e aparelhos de última geração se você não está no espaço. Não basta fotografar ou gravar um determinado recorte da paisagem urbana se você apenas

delimita ou metrifica um tempo e um espaço. O tempo e o espaço medidos e cronometrados precisam ser explodidos para que daí emergja tudo o que está entre os espaços percorridos: o inominável, o inaudível, o invisível, o imaginável.

O jogo ou a ‘viagem’ do nômade não se restringe a um ou outro modo. Viajar de modo liso ou estriado? Tanto faz, pois o que se revela num “caminhar” nômade é um jogo que opera sobre “as passagens de um a outro, as transformações de um no outro, as reviravoltas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v.5, p. 190). O que ocorre é um entrecruzamento e superposição dos percursos, que deixa operar alisamentos e estriamentos, num devir constante e incerto. Passagens, alternâncias e superposições, eis a viagem do nômade.

Uma viagem onde não importa para onde se vai, de onde se vem ou aonde se quer chegar. O que importa é entrar pelo meio. Tal qual num rizoma, ao caminhar através da cidade, entra-se pelo meio, anulando-se o fim e o começo: “entrar e sair, não começar, nem terminar”, instaurando-se assim uma “lógica do ‘e’”. Pois, tal qual um rizoma, a cidade “não começa nem conclui”, mas “se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 1, p. 37). Tal qual o rizoma, ela é aliança [...] “e e e”. A cidade dispersa e a cidade aglutinada e as comunidades isoladas e os centros comerciais e a cidade virtual e a cidade. Caminhar pelo meio; aí é “o lugar onde as coisas adquirem velocidade”. Pois, como observam Deleuze e Guattari,

[...] no *entre* as coisas não designam uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v.1, p. 37).

4.7 Por um caminhar “vagabundo”: a “viagem” de Marcovaldo

[...] Marcovaldo tinha um olho pouco adequado para a vida da cidade: avisos, semáforos, vitrines, letreiros luminosos, cartazes, por mais estudados que fossem para atrair a atenção, jamais detinham seu olhar, que parecia perder-se nas areias do deserto.

Já uma folha amarelando num ramo, uma pena que se deixasse prender numa telha, não lhe escapavam nunca: não havia mosca no dorso de um cavalo, buraco de cupim numa mesa, casca de figo se desfazendo na calçada que Marcolvaldo não observasse e comentasse, descobrindo as mudanças da estação, seus desejos mais íntimos e as misérias de sua existência (CALVINO, 1994, p. 7).

[...] De manhã saiu para caminhar no centro. As ruas abriam-se largas e intermináveis, vazias de carros e desertas; as fachadas das casas, da sebe cinzenta das portas de correr abaixadas até as infinitas varetas de aço, estavam fechadas como anteparos de fortificações. Marcolvaldo sonhara o ano inteiro em poder usar as ruas como ruas, isto é, caminhar no meio delas: agora podia fazê-lo, e também podia passar os semáforos no vermelho, e atravessar em diagonal, e parar no meio das praças. Mas entendeu que o prazer não era tanto o de fazer essas coisas insólitas quanto o de ver tudo de um outro modo: as ruas como fundos de vale ou leitos de rios secos, as casas como blocos de montanhas íngremes, ou paredes escolhos (CALVINO, 1994, p. 112).

Eis o que Marcolvaldo, personagem de Calvino em *Marcolvaldo ou as estações da cidade*, sonhara o ano inteiro: constar, enfim, que o prazer não era tanto o de fazer coisas insólitas, mas sim ver tudo de um outro modo. Talvez baste apenas um outro olhar, um outro caminhar, um outro escutar e sentir, que não aquele do hábito, e eis que, de repente, uma realidade geralmente vivida como algo banal se vê experienciada como algo inusitado; uma experiência estética, geralmente dada através de um golpe ou um choque, promovendo uma revelação repentina ou um “despertar” que independe de opiniões e também, em grande parte, independe do caráter do meio ambiente, mas que implica na vivência de uma “liberdade das pernas que dá liberdade à mente” (HILLMAN, 1993, p. 57).

João do Rio, em seu livro, *A alma encantadora das ruas*, nos diz que é preciso, antes de tudo, ter um “espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível para compreender e desfrutar a rua” [...] “é preciso ser aquele que chamamos *flaneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar” (RIO, 1957, p. 11-12). Um sentimento

de ingenuidade é o que move o *flaneur*¹⁹, pois este acredita que “o espetáculo da cidade” foi feito especialmente para ele. Seja um balão que sobe aos ares, a banda ou o flautista que tocam na esquina, o vendedor de limpador de fogão ou o ajuntamento de pessoas em torno do “homem da cobra”, o *flaneur* vai por aí, a qualquer hora do dia ou da noite, admirando, não importa o quê. Ele simplesmente vai, deixando-se arrastar pelo impulso de ir, sem fazer nada, apenas deixando-se ir, “levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa [...]” (RIO, 1957, p. 12). Desocupado? Diriam alguns. Vagabundagem? Diriam outros. Talvez, pois ao flunar nos tornamos, de certa forma, “vagabundos”, mas um “vagabundo que reflete” e que tem o “vírus da observação ligado ao da vadiagem”, lembrando, conforme João do Rio, que “nada como o inútil para ser artístico”. Por isso o caminhar do vagabundo, ou o caminhar vagabundo de um ser que perambula, movido por uma curiosidade inominável.

Diante disso, algumas proposições: e se ousássemos nos deixar contaminar por um devir Marcolvaldo? E se nos dispuséssemos ao menos (simplesmente) a caminhar pelas ruas? Por que, como um *flaneur*, não ousamos ver-ouvir o que normalmente quase não poderíamos entrever? Por que não “pasmarmos” diante da sutil futilidade do mundo? Por que não nos portarmos como exploradores cujo olhar observador faz emergir revelações repentinas de situações, a princípio, banais? Por que não ser complacente e descuidado como uma criança que simplesmente desfruta a vida em sua singularidade? Ou, então, ser como “estrangeiros”, pois, como revela Cavenacci,

Muitas vezes o olhar desenraizado do estrangeiro tem a possibilidade de perceber as *diferenças* que o olhar domesticado não percebe, interiorizado e demasiadamente habituado, pelo excesso de familiaridade (Canevacci, 1993, p. 17).

¹⁹ É importante esclarecer que o *flaneur*, um tipo criado em Paris, tem um papel ‘político’ em sua época originária. Conforme Benjamin, ele não é um transeunte comum, pois não perde sua privacidade, mesmo caminhando num espaço tão aberto e livre, como a cidade. E, mesmo caminhando ociosamente, não perde sua personalidade, colocando-se, assim, contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialista e contra a “industriosidade”. Muitas vezes levavam tartarugas para passear, e o ritmo desses bichos marcava o ritmo do seu caminhar, numa espécie de ato simbólico contra os passos cada vez mais rápidos da industrialização (BENJAMIN, 1989, p. 50-51).

Mas, para compreender a rua, não basta gozar seus prazeres e vicissitudes; “não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar”, diz João do Rio (1957, p. 11). A rua é, sem dúvida, o “fator de vida das cidades”, pois, como o homem, diz João do Rio (1957, p. 10), ela “nasce do soluço, do espasmo”. “Há suor humano na argamassa do seu calçamento”, e justamente por sentir nos nervos “essa miséria da criação” é que ela é “a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (RIO, 1957, p. 11), revelando, cada uma a seu modo, a sua alma.

Oh! sim, as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes [...] (RIO, 1957, p. 15).

Por que elas nascem? Questiona o autor. Talvez pela necessidade do alargamento das “colmeias sociais” ou dos interesses comerciais. Mas, na verdade, diz João do Rio, “ninguém sabe”. Simplesmente, “um belo dia, alinha-se um tarrascal, corta-se um trecho de chácara, aterra-se um lameiro, e aí está: nasceu mais uma rua” (RIO, 1957, p. 14). Nasceu mais um espaço que, por nos revelar “impressões humanas”, nos torna próximos, fazendo-nos sentir parecidos, humanos (RIO, 1957, p. 9). É como se nos tornássemos humanos através dos encontros de rostos que o convívio nas ruas possibilita e até mesmo nos obriga.

A rua, cada uma com um toque especial de expressões, de idéias e de gostos, concretiza a expansão de todos os sentimentos de uma cidade, e nós somos movidos por um instinto e um desejo de ir para a rua, de nos aventurarmos nesse desconhecido, desejo que nos acompanha desde nossa infância, sempre que pensamos na rua. Um desejo de liberdade leva-nos, ainda crianças, a percorrer, mesmo que escondidos (pois na rua moram os perigos), suas entranhas, seus lugares proibidos. A questão não é ir a algum lugar específico, num trajeto específico, mas simplesmente ir. Caminhar ao léu, movido por uma curiosidade sem nome. A rua ainda não tem nome. É simplesmente um local a ser

cartografado em suas múltiplas conexões. É como se ela fosse nossa própria existência. E, mesmo depois de grande, quando caminhamos de um lugar a outro, em trajetos definidos *a priori*, com início e fim, elas continuam nos falando. Por que não escutá-las?

A gargalhada da rua faz-se de uma porção de risos, o soluço da paixão de muitos soluços – a musa (urbana) é policroma, reflete a população confusa e babélica, tal qual ela é” (RIO, 1957, p. 233).

[...] A musa da cidade, a musa constante e anônima, que tange todas as cordas da vida e é como a alma da multidão, a musa triste é vagabunda, é livre, é pobre, é humilde. E por isso todos lhe sofrem a ingente fascinação, por isso a voz de um vagabundo, nas noites de luar, enche de lágrimas os olhos dos mais frios, por isso ninguém há que não a ame – flor de ideal nascida nas sarjetas, sonho perpétuo da cidade à margem da poesia, riso e lágrima, poesia da encantadora alma das ruas! (RIO, 1957, p. 244).

5 ESCUTANDO AS RUAS: UMA EXPERIÊNCIA COM CRIANÇAS

5.1 A criança e a cidade

A rua, até o século XVIII, pertencia tanto aos ricos quanto os pobres, tanto aos adultos, homens e mulheres, quanto às crianças: todos se encontrando e se confrontando no vai-e-vem de ambulantes, mercadores e vendedores. Conforme Farge, pesquisadora citada por Mayumi Lima, em seu livro, *A cidade e a criança*, a rua, nesse período, é lugar “onde tudo se passa” e também o “universo” da criança, que a “utiliza à sua vontade” (FARGE apud LIMA, 1989, p. 90).

As crianças, mais do que os adultos, utilizavam as ruas como espaço delas, na medida em que elas não tinham espaço dentro de suas casas. A casa não se destinava para a permanência fora da hora de dormir e comer (LIMA, 1989, p. 91).

Mas isso não significa que as crianças não sofressem opressão por parte dos adultos, nem que a sua formação fosse melhor por viverem livremente as ruas, observa Lima. A rua era o espaço de todos, das multidões, das brigas, dos encontros, das feiras e festas dos trabalhadores. Mas o “perigo que as multidões das áreas industriais representavam para a aristocracia e para a burguesia” fez com que medidas fossem tomadas no sentido de “conter as classes pobres”, cuja “violência explosiva pode destruir a estrutura da sociedade” (THOMPSON apud LIMA, 1989, p. 91).

Sob tal perspectiva, a rua começa a adquirir a mera função de ser espaço para circulação, as crianças são afastadas dela, e, dependendo de sua condição social, são confinadas nas casas, creches, asilos ou fábricas. Mas isso não quer dizer que se ausentem totalmente da vida urbana. Mesmo numa situação bastante adversa, a criança sempre procurou e continua procurando modos de observar o mundo através de jogos e brincadeiras que envolvem seus pares. Mas, refazendo o questionamento apresentado por Lima (1989, p. 92): como são esses encontros e quais jogos são realizados no contexto das cidades atuais?

Seja a criança que mora na periferia ou em favelas, seja a criança que mora atrás de muros e portões eletrônicos, ela sempre procura encontrar nas condições urbanas, quaisquer que sejam elas, “espaços permeáveis onde seja possível o jogo e a brincadeira que envolvem os companheiros da mesma idade” e, ao mesmo tempo “observar o mundo dos adultos” (LIMA, 1989, p. 92).

Os espaços públicos destinados à criança nem sempre são os mais adequados e nem sempre garantem o acesso a todos. São sempre dependentes dos governos e das prefeituras, que muitas vezes “esquecem” de sua manutenção. Além disso, são sempre projetados por adultos especializados, que muitas vezes também se “esquecem” de perguntar à criança o que seria mais interessante para ela.

No caso da criança da favela, ou mesmo aquelas que moram em cortiços, o que Lima demonstra com sua pesquisa é que entre o espaço interno da casa e o espaço coletivo externo parece não haver muita diferença. “As crianças movimentam-se nesses espaços, acrescido das ruas em torno, com bastante desenvoltura, exercendo um domínio considerável sobre esse território” (LIMA, 1989, p. 93). Com suas vielas estreitas, que são mais passagens do que espaços propícios para a realização de qualquer tipo de brincadeira que necessite de um espaço mais amplo, essas crianças brincam de esconder, de perseguição e de caminhar em grupos por suas vielas, mas no território maior, que engloba as ruas circundantes à favela, brincam de “parar os carros, de conversar, de pedir dinheiro, de pegador, de brigar, de catar coisas, de futebol, e, principalmente, de correr” (LIMA, 1989, p. 94).

Se a calçada e as passagens são consideradas como espaços dessas crianças, o mesmo não ocorre com aquelas que moram no centro da cidade, como, por exemplo, o centro de uma cidade como São Paulo, foco da pesquisa da autora. Conforme Lima (1989, p. 97), a maioria destas crianças passa o dia assistindo televisão e brincando entre irmãos, pois são proibidas de sair, uma vez que a mãe trabalha fora e, muitas vezes, leva a chave da porta consigo. Mesmo freqüentando escolas, mal conhecem o bairro em que moram e se mostram pouco

interessadas em relatar o que vêem ou escutam pelo caminho de casa à escola. No máximo falam da padaria ou de um prédio qualquer, e, ao contrário das crianças da favela, essas crianças dificilmente se referem ao espaço externo ao prédio ou ao próprio apartamento como parte do espaço em que elas vivem.

Essas questões são aqui apresentadas não com o objetivo de desenvolver qualquer tipo de estudo de cunho sociológico ou de dizer que uma situação é melhor que outra, mas apenas como um modo de mapear várias formas de relação entre a criança e a cidade nos dias atuais. Mesmo que a pesquisa desenvolvida pela autora tenha tido como foco uma grande cidade como São Paulo, não é difícil traçar semelhanças entre uma grande cidade e uma cidade de porte médio como Londrina.

Na época em que realizou tal pesquisa, a autora levou em conta basicamente as crianças moradoras da periferia, cortiços e do centro da cidade, e apresenta, ao final do estudo, várias possibilidades de rearranjos do espaço público que poderiam favorecer o acesso das crianças e uma delas refere-se ao ato de transformar algumas ruas dos bairros de periferia em uso prioritário das crianças, tal qual ocorre nos calçadões centrais.

Em uma cidade como Londrina o acesso à rua pelas crianças ainda é viável. Sem dúvida alguma, nos últimos 30 anos a cidade cresceu consideravelmente e muitas de suas ruas não possibilitam mais o jogo de bola, as brincadeiras de esconder e mesmo os passeios de bicicleta. A viabilidade dessas brincadeiras pode ser verificada mais nos bairros de periferia ou em bairros não centrais, ou então no âmbito dos condomínios horizontais, que têm crescido muito nos últimos anos. As crianças que moram no centro da cidade têm a possibilidade de brincar no Calçadão, mas existe uma espécie de toque de recolher, pois a noite do Calçadão pertence aos moradores de rua, sendo que muitos meninos utilizam o espaço para o consumo de drogas, o que pode tornar o Calçadão um lugar não muito seguro para passeios e jogos noturnos. As crianças que moram em bairros mais sofisticados geralmente brincam pouco nas ruas, fazendo do quintal de suas casas o espaço para seus jogos, entre irmãos e amigos. Freqüentam muito pouco

o Calçadão ou o centro de Londrina e afirmam irem lá apenas quando precisam comprar algo. Dificilmente vão apenas para passear ou brincar, chegando, algumas, a dizer que acham que é um lugar barulhento e perigoso, preferindo, por isso, ir ao *shopping*.

Por acreditar que a apropriação de um espaço pressupõe a possibilidade de o indivíduo colocar nele suas marcas, alterando-o de alguma forma, ao convidar a criança para escutar a cidade, acreditamos possibilitar uma aproximação entre ela e a cidade. Ao caminhar, escutando, a criança pode apropriar-se da cidade, seguindo e deixando-se guiar por suas “trilhas sonoras”, ao mesmo tempo que deixa suas marcas ao traçar trajetórias pelo Calçadão de Londrina.

5.2O Calçadão de Londrina: “rastros sonoros”

Ao pesquisar sobre a origem dos Calçadões, existentes em várias cidades brasileiras, verifica-se que os mesmos surgiram basicamente da necessidade da população de um espaço livre do tráfego de carros, no qual as pessoas pudessem se locomover com tranquilidade, seja para usufruir melhor do comércio local, seja para usufruir de espaços de lazer. Exemplo disso é o surgimento do Calçadão da Avenida Paraná, em Londrina, ainda na década de 70, quando a antiga Avenida Paraná foi transformada em Calçadão: “um espaço de convivência urbana que retirou os automóveis da avenida central, abrindo espaço exclusivamente para pedestres” (MUSILI, 2004, p. 37). Projetado pelo arquiteto Jaime Lerner e seguindo exemplo do já existente Calçadão de Curitiba ou a Rua das Flores, o Calçadão de Londrina originou-se da reurbanização das Praças Willie Davids, Marechal Floriano e Gabriel Martins, e da interdição de alguns trechos de ruas ao tráfego de veículos, com o objetivo de se destinar locais de lazer à comunidade. Neste espaço, além de ainda existirem prédios de apartamentos, são muitas as lojas comerciais, bancos e escritórios. Mas também podemos nos deparar com apresentações de grupos de teatro e musicais,

manifestações políticas e passeatas, barracas de artesãos, bares, lanchonetes, quiosques de livros e revistas, cafés, floriculturas, restaurantes e até um coreto (PSIU, 2003).

Com a construção do Calçadão, observa-se claramente uma grande intensificação e densificação de pessoas circulando por esse espaço. A própria reurbanização já previa um maior encontro e circulação da população. Contudo a preocupação em proporcionar um maior espaço de mobilidade e conforto para o pedestre-consumidor não foi o único motivo de tal densificação. O movimento social da migração, um movimento social bastante característico das décadas de 70 e 80 nessa região, também colaborou para a ampliação da “heterogeneidade cultural em função das mudanças do meio rural e a intensa migração de populações para a cidade” (CESÁRIO, 2000, p. 71-72), implicando não apenas no incremento da intensificação populacional do Calçadão, como também na ampliação da diversificação e do dinamismo cultural.

Com certeza, profundas transformações urbanísticas e sociais ocorreram ao longo dos anos da história de Londrina e de seu centro, aqui focalizado na história de seu Calçadão. Mas “a transformação de uma rua em calçadão não implica só em aspectos urbanísticos, visuais”, ressalta Constantino (2003) em sua pesquisa sobre a qualidade acústica do Calçadão de Londrina, na qual chama a atenção para as mudanças sonoras ocorridas no local. Seja devido às mudanças espaciais, topográficas e arquitetônicas, seja devido às mudanças culturais e sociais, Constantino lembra que em cada uma das fases pelas quais passou o Calçadão da Avenida Paraná há uma “trilha sonora implícita”, mas que, “infelizmente não está em nenhum museu, a não ser na memória das pessoas” que vivenciaram e vivenciam essas transformações (CONSTANTINO, 2003, p. 85).

Com base na idéia de uma “geografia do ruído” do geógrafo Frédéric Roulier, a autora analisa a situação sonora do Calçadão de Londrina e verifica a existência, hoje, de uma poluição sonora crescente no Calçadão, “principalmente aos sábados de manhã, quando as lojas guerreiam, sonoramente, pela clientela”,

constituindo o que Roulier (1999) denomina de “ponto negro de ruído”. Tal situação gera queixas, conversas e busca de providências. Mas essa mesma situação geográfica também revela uma diversidade e riqueza tímbrica, proveniente de diversas fontes, tais como: músicas, vozes de vendedores, sons de carros, ônibus, buzinas, apitos de guardas, cantos de pássaros etc.

Pensar o Calçadão como uma composição de verdadeiros “rastros” ou “trilhas” sonoras que se imbricam, compondo uma partitura invisível, mas audível, nos leva a retomar a idéia apresentada no livro *Os rastros da canção* (originalmente *Songlines*), de Bruce Chatwin, escritor-jornalista-arqueólogo, no qual fala sobre a relação dos aborígenes australianos com seu país, a Austrália. O Calçadão, composto por uma imensa riqueza tímbrica, também pode ser visto e ouvido de modo semelhante à forma como os aborígenes percebem sua Austrália: recoberta por “rastros sonoros”, compondo uma espécie de partitura musical, invisível, mas repleto de pontos de referências, considerados locais sagrados.

Os aborígenes australianos acreditam que seres legendários, ao atravessarem o continente ainda no “tempo do sonho”, “cantando o nome de tudo o que cruzava seu caminho – pássaros, animais, plantas, pedras, poços”, deixaram rastros que formam caminhos ao longo de todo o continente australiano e deram a existência ao mundo por meio do canto (CHATWIN, 1996, p. 9). Esses cantos, “rastros imateriais e invisíveis”, são repassados de pai para filho e existem, hoje, como “trilhas” ou “rastros mitológicos”, constituindo uma espécie de “labirinto invisível de caminhos que serpenteiam por todo o continente”. São entoados pelos jovens aborígenes, ao mesmo tempo que refazem os caminhos, como condição essencial do ritual de iniciação na tradição de seus antepassados.

Ao aproximar os sons do Calçadão à idéia de rastros sonoros (ou *songlines*) dos aborígenes australianos, o fazemos por acreditar, juntamente com Constantino, que, mesmo não sendo “entoados por ancestrais”, os sons do Calçadão podem ser escutados enquanto “trilhas” e poderiam ser assim reconhecidos por serem “decorrentes dos sons do dia-a-dia”: uns mais aceitos, outros menos, mas todos, de alguma forma, “fazendo parte das lembranças de

cada um”. Seja “o som da passarinhada do fim da tarde” ou “uma canção que um dia foi tocada em uma loja de disco”, soando apenas na memória de quem um dia a escutou, ambas configuram “uma *songline* interior, pessoal e intransferível” (CONSTANTINO, 2003, p. 91).

Possibilitar à criança momentos de escuta do Calçadão, um espaço concentrado ou que concentra pedestres, vendedores, lojas, praças, bancos, entrecortado por ruas nas quais trafegam carros; um espaço onde as pessoas são forçosamente obrigadas a transitarem a pé e a conviver de perto com outras pessoas, sentindo os cheiros, deparando-se com rostos, com o seu próprio rosto, com cores e sons, é fazer com que ela sinta o ritmo, o coração da cidade: lugar onde pulsam vários corações, cheiros, vozes, rostos, sons e imagens, num fluxo dinâmico e múltiplo. A proposta de escutar a cidade não é simplesmente para mapear sons, mas para rastrear verdadeiras *songlines*, o que parece ser uma forma de criar uma espécie de vínculo entre a criança e a paisagem-cidade, essencial ao exercício de composição de paisagens sonoras, objetivo último deste estudo.

5.3 A criança e suas escutas do Calçadão

Ao convidar as crianças para escutar as ruas, não estamos simplesmente convidando-as para “abrir seus ouvidos” e escutar impunemente os sons ao redor, o “ambiente sonoro”, pois acreditamos, juntamente com Michel Chion (1993), que tal proposição é “fisicamente e psicologicamente impraticável”. Uma vez que nem a escuta e nem o som são neutros, pois, como observa Chion, nosso ouvido não é um “funil” por onde escoam todos os sons, não podemos deixar de entender que a escuta é seletiva, operando por seleção. Contudo, ao levar em consideração que a experiência de escutar as ruas para além de uma escuta do hábito pode ser possível, vale esclarecer que isso não quer dizer que deixamos de escutar o ambiente sonoro enquanto um espaço sonoro significativo, mas que também podemos escutar esse espaço com outros ouvidos.

5.3.1 Procedimentos metodológicos

A proposta para escutar o Calçadão de Londrina contou com a participação de 10 crianças, cuja faixa etária na época da realização de tal atividade era entre 7 e 10 anos, em março/abril de 2003, estudantes de duas Escolas situadas na cidade de Londrina, no Paraná, a saber: Gabriela, Hector, Izabella e Andjara, alunos das 1ª e 2ª séries da Escola de Aplicação da Universidade Estadual de Londrina, e Luísa, Beatriz, Julia, Deborah, Sofia e Bruno, alunos das 3ª e 4ª séries da Escola SETA, a nossa escolha.

Contou também com a colaboração de 3 discentes do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Londrina: Eliza Rebeca Simões Neto, Leandro Augusto dos Reis e Renata Andrade Campos Silva.

Vale esclarecer que o fato de o trabalho ter sido desenvolvido com crianças de escolas diferentes não implica em análises comparativas de qualquer espécie. A escolha se deu apenas pela opção em desenvolver a proposta com crianças entre a faixa etária de 7 a 10 anos, divididas em dois grupos, 7 e 8 anos, e 9 e 10 anos, levando-se em conta que dentre as disponibilidades de horários, o mais viável foi trabalhar com crianças de escolas diferentes.

Essa proposta constituiu-se de 5 encontros com cada grupo de crianças, com duração de 2 horas cada, sendo que o último foi realizado com os dois grupos juntos e durou 3 horas. Abrangeu atividades de passeio auditivo, gravação de sons do Calçadão, gravação de depoimentos das crianças, confecção de partituras de escuta e escuta de repertório de composições de paisagens sonoras, distribuídas da seguinte maneira:

1º encontro: Escola; atividades: entrevista/depoimento (gravado), com questões de caráter amplo sobre suas lembranças dos sons do Calçadão de Londrina; partitura de escuta dos sons do Calçadão (desenho de memória).

2º encontro: Escola - Calçadão - Escola; atividades: passeio auditivo no Calçadão, em trajeto correspondente a 3 quarteirões na ida e os mesmos três no trajeto de volta, no período da manhã (10h00-11h00); entrevista/depoimento,

realizado no próprio local do passeio; partitura de escuta (desenho dos sons que escutaram durante o passeio), realizado após o retorno à escola.

3º encontro: Escola - Calçadão - Escola; atividades: passeio auditivo, com gravação do percurso em MD, em trajeto um pouco menor que do passeio anterior - duas quadras na ida e duas na volta, no período da manhã; entrevista/depoimento (gravado), realizado no próprio local; partitura de escuta (desenho dos sons que escutaram), realizado após o retorno à escola; seleção de sons para produção da edição de paisagem sonora.²⁰

4º encontro: Casa da discente Renata Andrade; atividades: escuta da edição; confecção de partitura de escuta, a partir dos eixos tempo x som (altura); contato com o programa *soundforge* para compreensão de seu funcionamento; construção (individual) de pequenas edições, a partir de material anteriormente selecionado (e gravado no computador).

5º encontro: UEL; atividades: escuta das duas edições de paisagens sonoras; entrevista/depoimento (gravado); escuta de duas composições (*vozes da cidade e pássaro-trem*, de Denise Garcia); entrevista/depoimento (gravado).

5.3.2 Partituras de Escuta

Antes de apresentar um relato descritivo do processo vivenciado pelas crianças, faz-se necessário apresentar a idéia de partitura de escuta que está sendo utilizada no âmbito deste estudo, assim como o porquê da solicitação da confecção de tais partituras às crianças.

Conforme foi explicitado em capítulo anterior, a música eletroacústica, diferentemente da música instrumental, é uma música escrita diretamente sobre suporte, e não em partitura. Mas isso não quer dizer que ela abandone a escrita. Pelo contrário, o que ela faz é criar formas diferentes de escrita, expandindo as possibilidades da própria escrita. Em relação a isso, a compositora Denise Garcia,

²⁰ As duas edições de paisagens sonoras – uma referente a cada grupo – foram realizadas pela autora desta pesquisa e pela discente/colaboradora Renata Andrade Silva, a partir do material sonoro gravado e selecionado pelas crianças, com a utilização do programa *Soundforge*.

em sua tese de doutorado, diz o seguinte: “não é verdade que nessa ‘música da escuta’ – realizada em estúdio e onde o compositor trabalha diretamente com o som inscrito no suporte – a intermediação de codificações visuais tenha sido abolida” (GARCIA, 2000, p. 122). Apesar de o compositor inscrever sua idéia musical diretamente no suporte essa operação é intermediada, conforme Garcia (2000, p. 122), “por uma série de etapas que implicam na utilização de diferentes tipos e fases de codificações visuais, cada uma correspondendo a funções específicas”. Dentre essas funções, a autora relaciona as seguintes: uma primeira, para o trabalho de concepção da obra (o compositor desenvolve esquemas, gráficos); uma segunda (que podem ser muitas), para as diferentes fases de produção do trabalho em estúdio (o compositor faz anotações e codificações das operações utilizadas); uma terceira, para o trabalho de difusão sonora (o intérprete realiza gráficos de indicação de distribuição sonora); e uma quarta, que corresponde a um tipo final de notação: os gráficos ou “partituras de transcrição da obra”, realizadas a partir da escuta, tanto pelo compositor quanto pelo musicólogo, com o fim de “aumentar a compreensibilidade de leitura e recepção da obra, para a realização de estudo e análise” (GARCIA, 2000, p. 124-125).

Este último tipo de notação, os “gráficos ou partituras de transcrição da obra”, realizadas a partir da escuta, é justamente aquele que nos interessa neste momento, aproximando-se daquilo que chamamos de “partitura de escuta”. Um tipo de notação que, segundo Furlanete (2000, p. 21), “utiliza símbolos gráficos, muitas vezes coloridos, distribuídos sobre um plano cartesiano cujos eixos representam tempo e altura”. Segundo o autor, a “escrita de escuta”²¹ visa suprir uma outra necessidade criada pela ausência da escrita tradicional: “a de um referencial visual que facilitasse tanto a escuta quanto a análise” (FURLANETE, 2000, p. 21).

É importante lembrar que, neste estudo, o foco não recai diretamente

²¹ Furlanete apresenta dois tipos de escrita na música eletroacústica: escritas de procedimentos e de escuta, por ele consideradas, respectivamente, como “ações necessárias para alcançar um determinado resultado” e “resultado perceptual de uma obra musical” (FURLANETE, 2000, p. 7-13).

nem sobre o ponto de vista do compositor, nem do intérprete, nem do musicólogo ou do analista, mas no da criança que escuta as ruas. Não se tem, aqui, a pretensão de afirmar que as construções gráficas desenvolvidas pelas crianças têm o mesmo peso ou significado que tem para aquelas pessoas, mas acredita-se que suas partituras cumprem funções muitas vezes semelhantes às aquelas descritas anteriormente.

Contudo vale esclarecer que, neste momento, optamos por denominar os desenhos das crianças de partituras de escuta, por entender que todos os desenhos realizados por elas são uma forma de expressão gráfica de sua escuta.

A criança, neste contexto, é uma ouvinte das ruas e desenvolveu suas partituras de escuta como um modo de apropriação desses sons. Desde as primeiras partituras (que não correspondem exatamente a uma partitura de escuta tal qual definida acima, que leva geralmente em conta as referências tempo x alturas), até a última (que já se aproxima mais de uma partitura de escuta “tradicional”), o que se buscou foi uma aproximação da criança com as paisagens sonoras das ruas, possibilitando-lhes uma expressão visual do sonoro. Para nós esses desenhos são de extrema importância, pois permitem a verificação de vários fatos, como, por exemplo, o fato de determinados sons terem para a criança, num determinado momento, uma significação, e, em outros momentos, outra. Este tipo de constatação pode ser feita levando-se em conta os diferentes tratamentos dados aos objetos desenhados (cor, tamanho, onomatopéias utilizadas etc)

De modo semelhante ao compositor, que cria suas partituras de escuta na tentativa de garantir um certo “domínio do processo composicional” (GARCIA, 2000, p. 123), ao criar suas partituras, a criança também garante, de certa forma, um maior domínio sobre sons escutados na rua. Mesmo que no momento da confecção das primeiras partituras ela não estivesse pensando ou elaborando uma concepção de obra, mas “apenas” desenhando sons que lembravam ouvir no Calçadão ou desenhando os sons escutados durante os passeios, pode-se dizer que no mínimo a criança está agindo de forma a vivenciar uma relação mais

íntima entre ela e os sons. Vale ainda dizer que esses "desenhos" iniciais poderão ajudá-la, num outro momento, a desenvolver procedimentos que a auxiliem numa possível manipulação (no nível da criação) em estúdio, quando vier a realizar exercícios de composição de paisagem sonora.

Além da aproximação de funções da partitura de escuta da criança e a do compositor, tomamos a liberdade também de fazer uma outra aproximação: entre a partitura da criança e a do analista (ou musicólogo). Como foi colocado anteriormente, este tipo de notação procura ser um referencial facilitador tanto da escuta quanto da análise da obra. Construir uma partitura do modo como foi realizada no 4º encontro, significa uma tentativa de possibilitar uma maior compreensão e apreensão das paisagens sonoras urbanas, resultantes das edições produzidas a partir de material gravado e selecionado pelas crianças. Essa proposta de partitura pode ser um modo de as crianças aproximarem-se das ruas como um espaço de idéias de música e também uma tentativa de aproximação da criança com a própria música eletroacústica.

5.3.3 Memorial descritivo: dos encontros e das escutas

1º encontro

Num primeiro contato com as crianças, após as apresentações de praxe, foi-lhes solicitado que desenhassem os sons que lembravam ter ouvido no Calçadão de Londrina em possíveis passeios realizados em momentos anteriores. Após terminarem seus desenhos, mostraram para o grupo e falaram sobre os sons que ouviam quando iam passear no Calçadão com seus pais ou tios. Observando as partituras, pôde-se observar que todas as crianças desenharam as fontes produtoras dos sons, ao mesmo tempo que representavam esses sons através de onomatopéias. Em alguns desenhos, além das fontes sonoras (carros, pessoas etc), o som era representado por algum tipo de grafismo, como, por exemplo, linhas "saindo" de caixas de som ou colocadas "ao redor" de um caminhão.



Figura 1 - Julia (1º encontro)

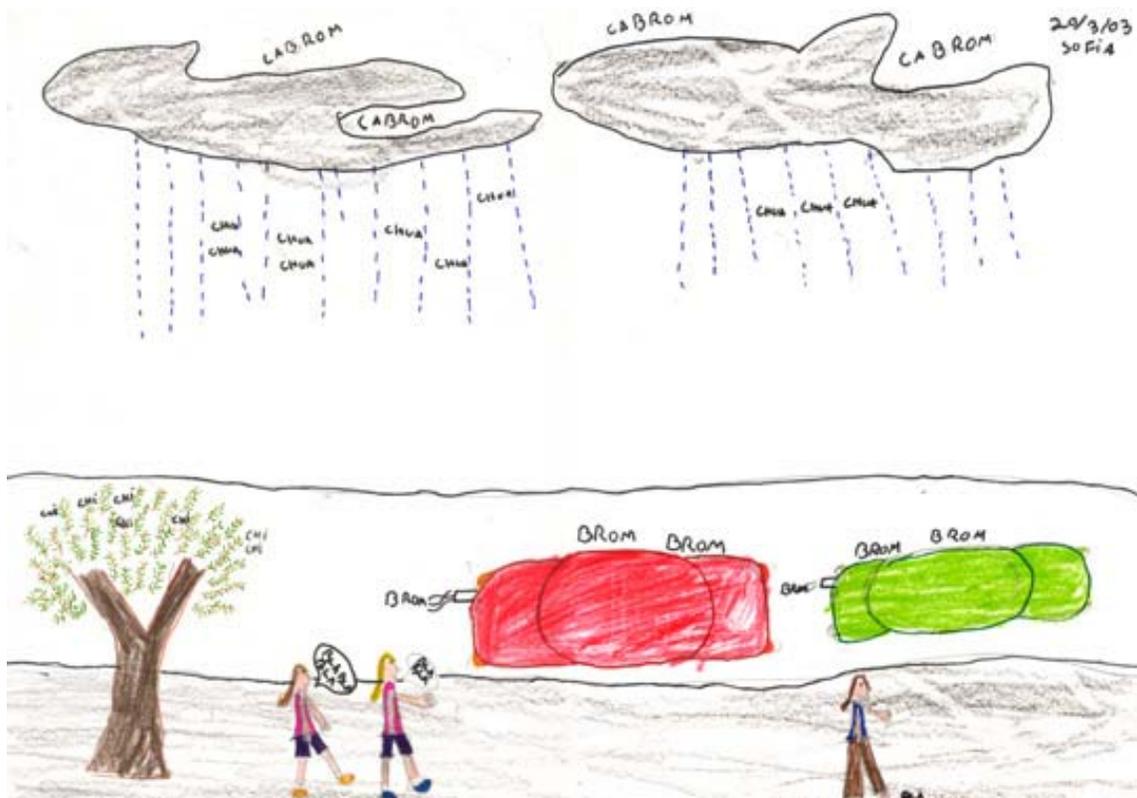


Figura 2 - Sofia (1º encontro)

É interessante observar que alguns sons (ou fontes sonoras) são comuns a quase todas as “partituras”: carros, gente conversando, pessoas andando, passarinhos, chuva, telefone. Outros aparecem mais raramente: sons de vento nas árvores, pessoas tocando e cantando, pessoas jogando capoeira, sons de pessoas sendo atropeladas, sons de gato, cachorro e galo. Desenhos de borboletas, flores, nuvens, sol também compõem tais partituras, realizados, provavelmente, muito mais num sentido decorativo do que sonoro.



Figura 3 - Deborah (1º encontro)

2º encontro

O segundo encontro acabou sendo dividido em dois momentos. Ao chegar ao Calçadão, as crianças foram convidadas a fazer um passeio auditivo, percorrendo um trecho estipulado com o grupo. A idéia era caminhar pelo Calçadão escutando seus sons. Tanto no trajeto de ida, quanto na da volta, procurou-se manter o espírito de um passeio auditivo, quando se caminha escutando atentamente os sons do ambiente, com a diferença de que, no trajeto de volta, foi solicitado às crianças uma maior concentração na escuta, uma vez que no trajeto de ida dispersaram-se bastante, entretidas em conversas com seus colegas ou fazendo comentários sobre os locais que conheciam no Calçadão. Assim, no retorno, elas foram separadas em duplas, seguidas por um dos colaboradores.

No trajeto de ida, as crianças, de um modo geral, mostraram-se um pouco dispersas, mas já era de se esperar, pois não havia sido dada uma orientação específica de como deveriam escutar, mas, simplesmente, a dica de que iriam fazer um passeio no Calçadão, escutando-o. Ao final desse trajeto, o repertório sonoro apresentado por elas foi bastante semelhante, incluindo sons como: gente falando, carros, telefone, músicas de loja, passos, moto, mas algumas crianças falaram sobre sons mais sutis, como, por exemplo, som de engraxar sapato.

No trajeto de retorno, após a sugestão: Escuta!, pôde-se perceber que a atenção foi maior. Caminharam movidas pelos sons e, ao final, a maioria delas afirmou ter sido diferente, pois, conforme disseram em seus depoimentos, ouviram muito mais sons.²² Além dos sons de carros, motos, gente falando, músicas, vozes

²² Neste momento não podemos deixar de lembrar que uma paisagem sonora, principalmente uma paisagem urbana, muda constantemente. Diante disso, alguém poderia questionar se os sons que as crianças disseram ter escutado no trajeto de retorno não se deu justamente por isso: outros sons entraram em cena (no caminho de volta); por isso eles não foram percebidos antes. Isso até poderia ter ocorrido, contudo acreditamos que não tenha sido o caso, pois o trajeto de o retorno foi feito logo em seguida. A paisagem se transforma, mas não com tanta rapidez assim e, além disso, muitos dos sons que as crianças acrescentaram ao repertório anterior já estavam acontecendo no trajeto de ida, pois tinham sido percebidos pelos pesquisadores que as acompanhavam.

de pessoas vendendo coisas, agora outros sons foram acrescentados à lista, tais como: sons de construção, vassoura, ar condicionado, e outros, mais sutis, percebidos por algumas delas: som de sapato sendo engraxado, barulho de rodinha, homem soltando bolhinhas de sabão com som de passarinho.

A variedade de sons verificada nos depoimentos das crianças após esse passeio auditivo também consta das partituras de escuta²³, desenvolvidas após o passeio, quando retornaram à escola. Observando as partituras referentes a esse encontro, nota-se uma predominância de desenhos de carros, motos, pessoas conversando, passos (comuns a quase todos as partituras, como no desenho anterior), como também de uma variedade de fontes sonoras, como, por exemplo, sons de engraxar sapatos, vassoura varrendo chão, rodinhas de carrinho e bicicleta. Em uma análise mais atenta, percebe-se que as fontes sonoras foram desenhadas com mais detalhes, apresentando maior riqueza de onomatopéias, que continua sendo a forma de representar os sons produzidos pelas fontes sonoras desenhadas.



Figura 5 - Julia (fragmento da partitura do 2º encontro)

²³ Após o passeio auditivo, ao solicitar às crianças que desenhassem o que haviam acabado de escutar, uma das crianças do primeiro grupo a desenvolver esta atividade começou a traçar linhas no papel, quadriculando-o, para, segundo ela, separar os sons. As outras crianças do grupo acharam interessante e optaram pela mesma forma, o que consideramos bastante interessante, pois denotava uma “escuta” da rua mais “pormenorizada”, mais pontual e “objectual” (uma escuta do objeto). Frente a isso, optamos por solicitar a mesma coisa às crianças do outro grupo, o que foi aceito sem nenhum problema, pois parece que este modo de escuta também foi a que lhes ocorreu.



Figura 6 - Beatriz (2º encontro)

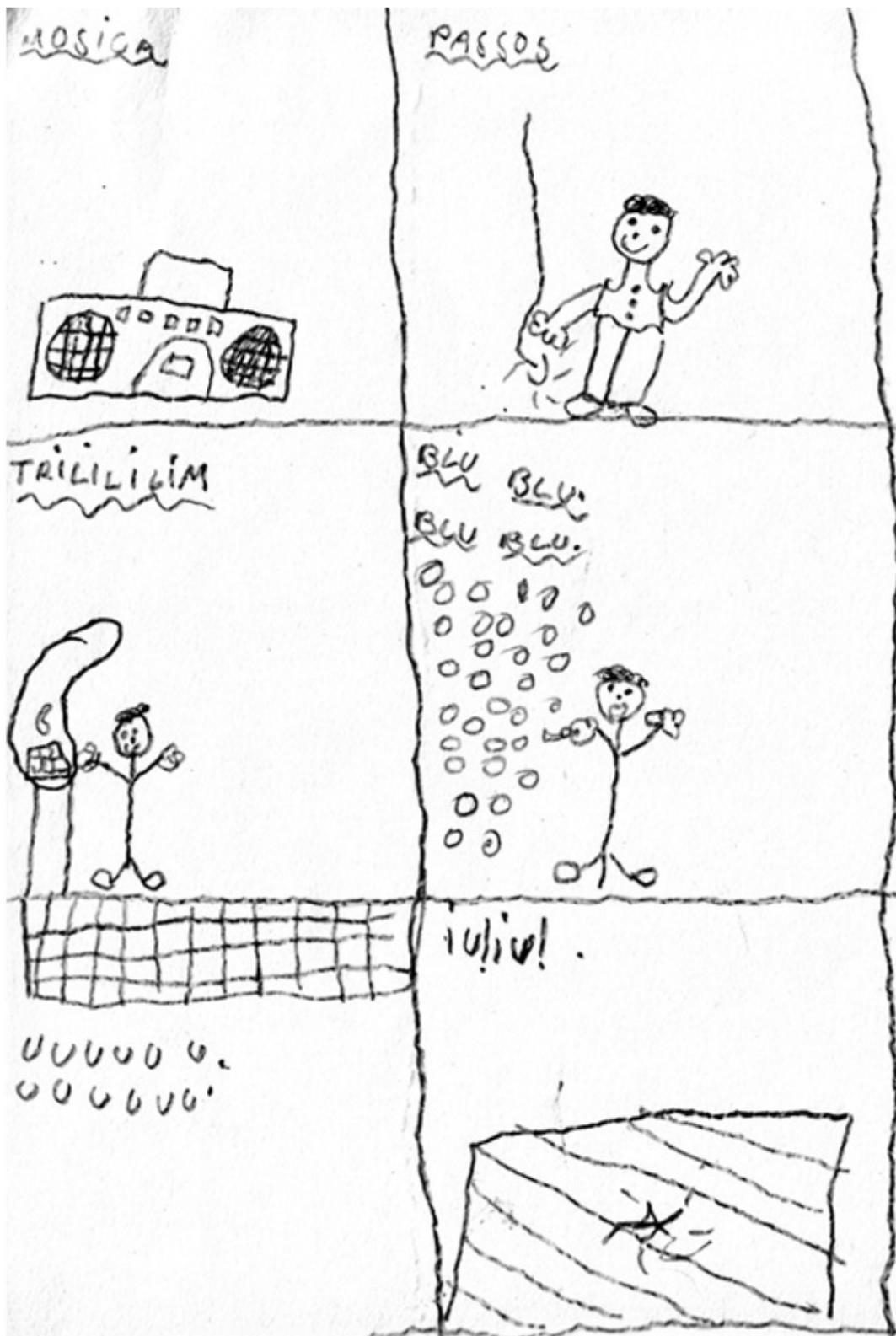


Figura 7 - Izabella (2º encontro)

Nessa etapa, a análise dos depoimentos e das partituras deixa entrever uma “escuta mais atenta”, voltada aos sons mais peculiares. Contudo é interessante lembrar que a mudança de escuta no trajeto de retorno (em relação ao trajeto de ida) não foi detectada apenas nas falas das crianças (foram unânimes em dizer que escutaram muito mais sons no caminho de volta), mas também no modo como os descreviam vocalmente, referindo-se aos sons sem se reportar à fonte, como foi o caso de uma delas, que ao tentar descrever um som, expressou-se da seguinte forma: “um som meio assim: uuuuuuu”.



Figura 8 - Andjara (fragmento da partitura do 2º encontro)

Frente a isso, talvez seja válido pensar que nesse momento começa a despontar uma espécie de escuta que se dirige ao som. Contudo qualquer aproximação com um tipo de conduta semelhante à idéia de “escuta reduzida”, tal qual propõe Schaeffer, seria, nesse momento, um pouco forçado, pois as crianças, em sua maioria, ainda demonstraram nessa etapa um forte apego à fonte produtora do som. Como exemplo disso, pode-se citar o fato de algumas delas terem se aproximado de alguns sons mais sutis por causa da referência visual. Ao perceberem um objeto que poderia estar produzindo um som interessante, algumas crianças foram em sua direção para ouvir o som que esse objeto produzia.²⁴ Diante da proposição de escutar deixando-se levar pelos sons, o tipo de escuta que parece se estabelecer com mais ênfase, nesse momento, é o de uma “escuta mais atenta e curiosa” que, de repente, “percebe” que as ruas têm

²⁴ Essa conduta por parte de algumas crianças foi observada pelos pesquisadores que as acompanhavam.

muito mais sons do que aqueles que habitualmente estamos acostumados a escutar (o que não é pouco).

*
* *

Neste encontro algumas questões vieram à tona, resultado de uma conversa informal com um dos grupos, ocorrida enquanto tomávamos um refrigerante em um bar do Calçadão. Como essa conversa ocorreu primeiramente com um dos grupos, optamos por reproduzi-la com o outro grupo (lembrando que as atividades foram desenvolvidas com dois grupos, separadamente). Apresentaremos aqui considerações sobre os dois diálogos, separadamente, pois, como foram conversas informais, os temas não foram abordados exatamente da mesma maneira e as questões não foram exatamente as mesmas. Vale esclarecer que as questões que surgiram são pertinentes ao escopo da pesquisa e estavam previstas para ocorrer, mas não necessariamente nesse momento, e nem da forma como aconteceu. Por isso não foram muito bem formuladas, correndo-se, inclusive, o risco de induzir as respostas das crianças. Mas foi uma experiência importante e não poderíamos excluí-la da análise, uma vez que aconteceu e foi essencial aos caminhos tomados neste estudo. Dois pontos básicos de nossa pesquisa revelaram-se a partir daí: a verificação da existência de uma escuta mais preocupada com os sons do ambiente, no sentido da ecologia acústica, e outra, de cunho mais estético, voltada às sonoridades do ambiente não apenas aos seus aspectos físico-acústicos, mas também aos seus possíveis aspectos estético-musicais.

Enquanto tomávamos refrigerante com o grupo de crianças, sentados num bar no meio do Calçadão, começamos a falar sobre questões relacionadas ao passeio que acabávamos de realizar, alguém perguntou às crianças se elas achavam importantes os sons que haviam escutado no Calçadão e quais seriam esses sons. Prontamente uma criança respondeu: “som de bebê chorando”. Deixando-se de lado os possíveis motivos para ela ter falado isso, foi feita uma outra pergunta mais direcionada no sentido de saber se elas achavam que sons, como o do apito do guarda ou da buzina, eram importantes e elas disseram que

sim, pois implicavam em avisos de situações de perigo ou indicavam que era para pararmos ou para seguirmos. Na continuação da conversa outra pergunta foi feita com o objetivo de saber se elas achavam que havia algum lugar com maior quantidade de sons do que no Calçadão. Uma criança falou sobre os sons de sua casa e todas falaram alguma coisa sobre “som de *minisistem*, de bateadeira, de rádio etc”, mas continuaram a conversa dizendo que a cidade é mais barulhenta, “um lugar barulhento, pois tem muitas pessoas”. Nesse momento outra criança contra argumenta dizendo que, quando sua mãe “ergue” o rádio, sua casa também fica muito barulhenta “e não dá para ouvir quem fala”, “igual passou a moto”, não sendo possível escutar o que falávamos. Logo que acabou o som da moto, uma criança comenta que “agora dá para ouvir de novo os sons” e aponta o som da vassoura, pois perto da gente havia um varredor de rua.

Frente às respostas das crianças em relação à importância do som, nota-se um modo de escuta que decodifica signos sonoros, em função de toda uma questão simbólica e comunicacional presente nas ruas. Poderíamos dizer que esta seria uma “escuta habitual” de quem anda pelas ruas, pois é necessário estarmos alertas para esses sons que, em tese, são produzidos para nos comunicar algo. Ao levar em consideração a discussão que tiveram sobre ambientes sonoros mais ou menos densos, as crianças demonstram um pensamento no qual não parece existir um conceito fechado ou uma visão *a priori* de que a cidade, necessariamente, seja mais barulhenta que a própria casa, por exemplo. Deixam, assim, entrever a possibilidade de uma quebra ou uma relativização na idéia de que cidades são mais barulhentas do que qualquer outro ambiente, pois outros ambientes também são ruidosos. Lógico que para elas a cidade é um espaço mais ruidoso, um ambiente acústico *lo-fi*, mas também é possível, mesmo nesse ambiente e em determinadas situações, escutar sons mais débeis, como o som de uma vassoura, e esse espaço acústico passa a apresentar-se com características de um ambiente *hi-fi*.

Dentro de uma perspectiva mais ecológica, a questão apresentada ao outro grupo refere-se ao fato de terem gostado ou não dos sons que ouviram

durante o passeio. A maioria disse que sons altos incomodam, referindo-se, basicamente, aos sons de música e propaganda vindos das lojas. Os sons de que mais gostaram foram sons de vento nas árvores, de pessoas varrendo o chão e “músicas legais” (que não fossem bregas).

Mas essa questão do gosto é bastante relativa, pois no decorrer das atividades, quando questionamentos desse tipo retornaram, vários sons de que as crianças disseram, inicialmente, não gostar (principalmente os sons de carro, ou mesmo de músicas de lojas, além de sons bastante ruidosos como os sons de máquinas e construção) foram selecionados para a edição realizada na penúltima etapa. Uma outra relativização de escuta ocorre nessa situação, pois um som pode soar, num momento, como um som “poluidor” ou alto demais e em outro esse mesmo som pode lhes parecer interessante do ponto de vista estético.

Uma outra questão, referente à possibilidade de ouvir as ruas como se estivessem ouvindo música, surgiu na conversa. No momento em que tal questão foi formulada, ficou uma forte sensação de que ela poderia induzir a resposta da criança. Mas fomos em frente e optamos por fazer o mesmo questionamento ao outro grupo, pois sabíamos que era uma questão importante no contexto da proposta.

Se nossa preocupação diante dessa questão foi a de ter conduzido as respostas das crianças no sentido de concordarem automaticamente com tal possibilidade, isso se dissipa um pouco diante do primeiro grupo. Uma das crianças desse grupo é taxativa em dizer que não, que não dá para escutar a cidade como se escutássemos uma música porque, conforme suas palavras, “música é diferente porque ela tem ritmo [...] e aqui não tem”. Mas, nesse momento, outra criança retruca dizendo “tem! Ó! tá ouvindo, ó?”. E a discussão continua entre essas duas crianças (havia quatro crianças nesse grupo). A que acha que não é música argumenta ainda mais sobre a necessidade de ter ritmo e complementa sua idéia dizendo que “quando você faz uma música tem que ter um ritmo, porque só ir cantando não fica legal [...] a música tem que ter um som [...] tom tom tom [...] e música é cantando [...] senão não vira música”. Ainda não

satisfeita, essa mesma criança, quando passamos pelos varredores de rua e alguém assoviou uma canção, e disse: “daí esse é o ritmo e a outra pessoa cantando [...] ó, lá!, estou ouvindo música”.

Esse depoimento deixa claro que a idéia de música, para essa criança (e possivelmente também para as outras), é resultado da conjunção ritmo (métrico)-melodia. Se na rua é possível conjugar um ritmo de vassoura varrendo o chão e um passarinho entoando uma melodia ou alguém assobiando uma canção, então é possível escutar a rua como música: um recorte sonoro organizado através da escuta.

Com o outro grupo foi um pouco diferente. Quando essa questão foi lançada, apenas duas crianças (entre as seis presentes) se posicionaram, dizendo, mesmo que timidamente, que achavam que sim, que dava para ouvir o Calçadão como música pois “faz um som [...] tem ritmo, às vezes dá um ritmo [...] o martelo fica batendo, batendo [...] dá um ritmo”. Mas uma delas observa que “às vezes nem tem ritmo”, ao que a outra responde: “não, mas quando imagina, daí tem”.

Mais uma vez surge a questão do ritmo como condição para a existência ou concretização da música. É importante esclarecer que não foi perguntado sobre o que é ritmo ou o que elas entendiam por ritmo. Optamos por entender a idéia de ritmo que elas apresentavam como uma movimentação métrica que organiza os eventos sonoros. E se não há o som do martelo, é só imaginar um ritmo para ouvir a rua como música!

Na continuação dessa conversa surgiram outros assuntos, dentre eles a dúvida em relação aos pedestres do Calçadão: será que eles ouvem o Calçadão como música? Ao responder, foram taxativas em dizer que não: “eu acho que eles nem pensam nisso”; “às vezes as pessoas só falam assim: ai que barulho que tem aqui!”

Mesmo que as questões surgidas nessas conversas tenham, de certa forma, induzido o pensamento ou as respostas das crianças, esse diálogo inicial apontou para a existência de uma disponibilidade das crianças para “pensar” os

sons da rua a partir de uma escuta que revela outras possibilidades sonoras que não apenas aquelas mais habituais. Seja de um ponto de vista mais ecológico, seja de um ponto de vista mais estético, as falas das crianças revelam a vivência de escutas que não apenas discriminam fontes sonoras, mas que também reconhecem valores e significados diversos. Uma escuta que possibilita ao indivíduo pensar sonoramente os ambientes em que vive e que também pode perceber a possibilidade de a rua conter “músicas” (ou idéias de música) ou ser ouvida como música, por que não?

*
* *
*

3º encontro

O passeio auditivo realizado no terceiro encontro teve um elemento diferente para todas as crianças: o microfone. Nunca nenhuma delas havia passado pela experiência de gravar e escutar as ruas através de um microfone. Todas disseram ter sido bem diferente escutar dessa forma, porque os sons ficavam mais “altos”, e, por causa disso (por poder ouvi-los melhor), iam “atrás” de alguns sons, aqueles que lhes chamavam a atenção.

É interessante observar a grande diversidade do repertório sonoro descrito por elas e a grande transformação dos desenhos das partituras nessa fase. Do mesmo modo que nos depoimentos disseram ter ouvido tudo mais alto, além de uma maior variedade de sons, as partituras também mostram uma maior variedade de fontes, assim como uma representação mais evidente dos sons que essas fontes produzem, através das onomatopéias. Essa profusão de onomatopéias denota o quanto alguns sons foram mais escutados que outros. Além disso, essa “escuta amplificada”, que valoriza alguns sons em detrimento de outros, pode ser notada também no tamanho dos desenhos, pois algumas crianças diminuíram significativamente o tamanho dos desenhos das motos e dos carros, desenhando as vassouras e os martelos em tamanhos proporcionalmente bem maiores que a realidade e bem maiores que as motos e os carros, que agora foram desenhados em tamanho bem menor do que nos primeiros desenhos.

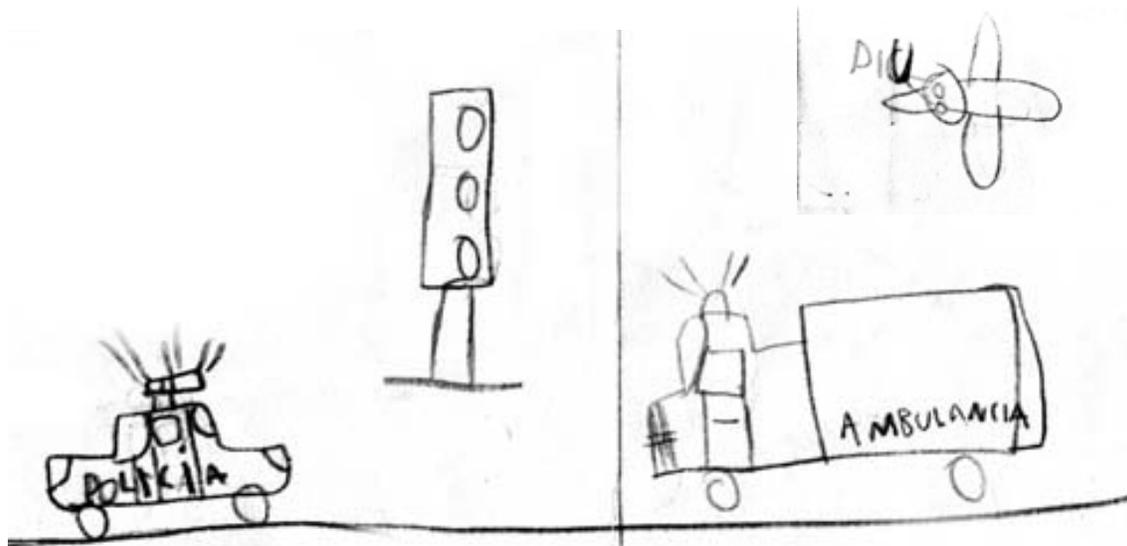


Figura 9 - Hector (fragmentos da partitura do 3º encontro)

Vale esclarecer que o tipo de escuta apresentado nesse primeiro momento, uma escuta que, além de captar uma variedade maior de sons, capta melhor (em termos de qualidade acústica), é, com certeza, reflexo dos recursos proporcionados pelo microfone. Ou seja, o microfone ressalta sons que, normalmente, não seriam escutados com tanta facilidade. E escutar os sons dessa forma parece ter tido alguma influência em relação ao repertório de sons que gostaram ou não de ouvir. Ao serem mais uma vez questionadas sobre sons que lhes agradaram ou não, a maioria continuou afirmando não gostar de sons de carro, moto, gente falando alto (alto-falante de lojas). Mas, quanto aos sons que gostaram de ouvir, pode-se notar que a maioria deles, com exceção dos sons de construção (citados por quase todas as crianças), são sons “menores”, mais sutis e que se fizeram perceber, principalmente por causa do microfone: sons de passos, vassoura, engraxando sapato, limpando o pé, vento, bicicleta, telefone. E foram esses os mais perseguidos por elas ou os que mais perseguiram suas escutas.

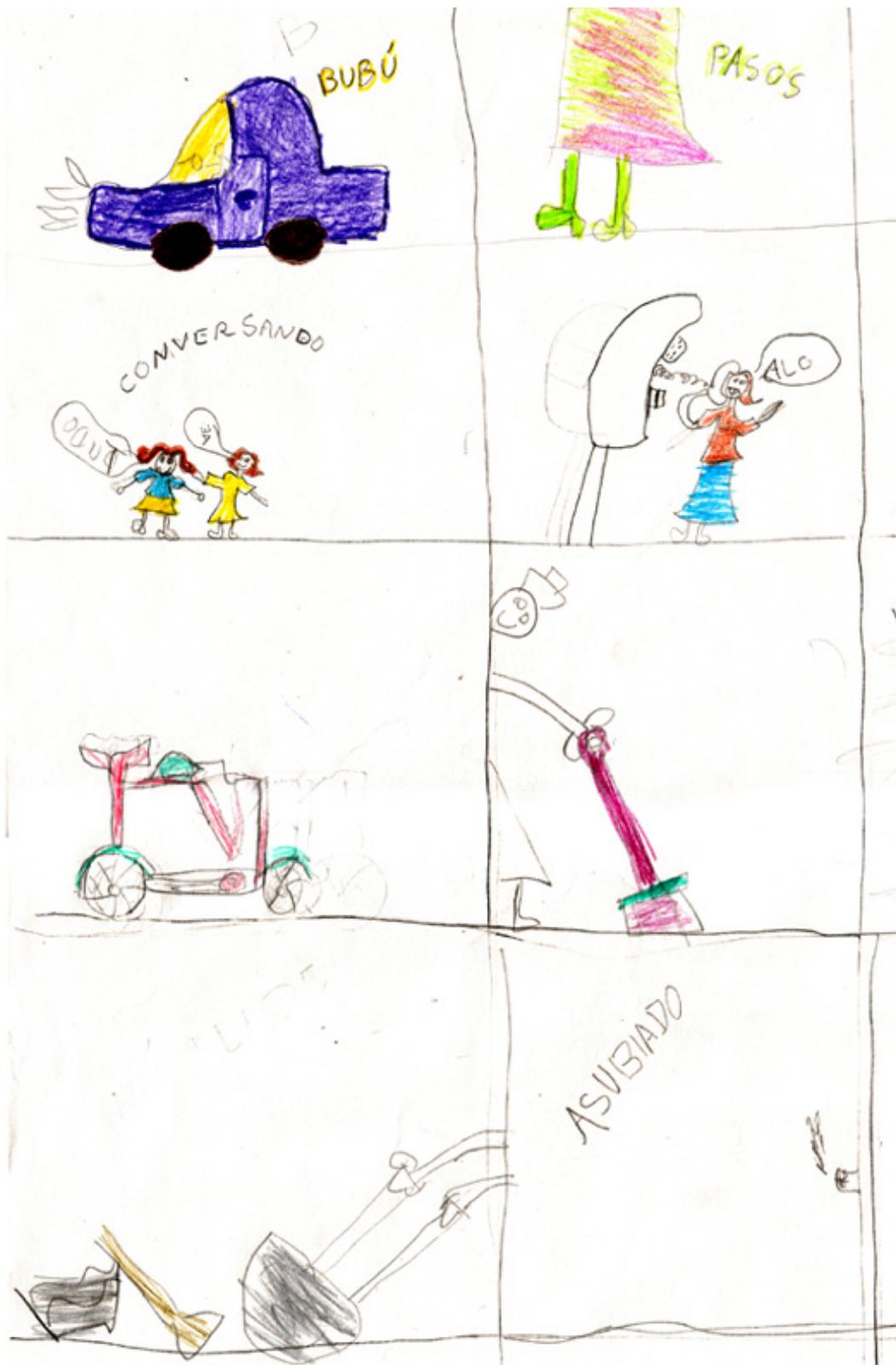


Figura 10 - Gabriella (3° encontro)

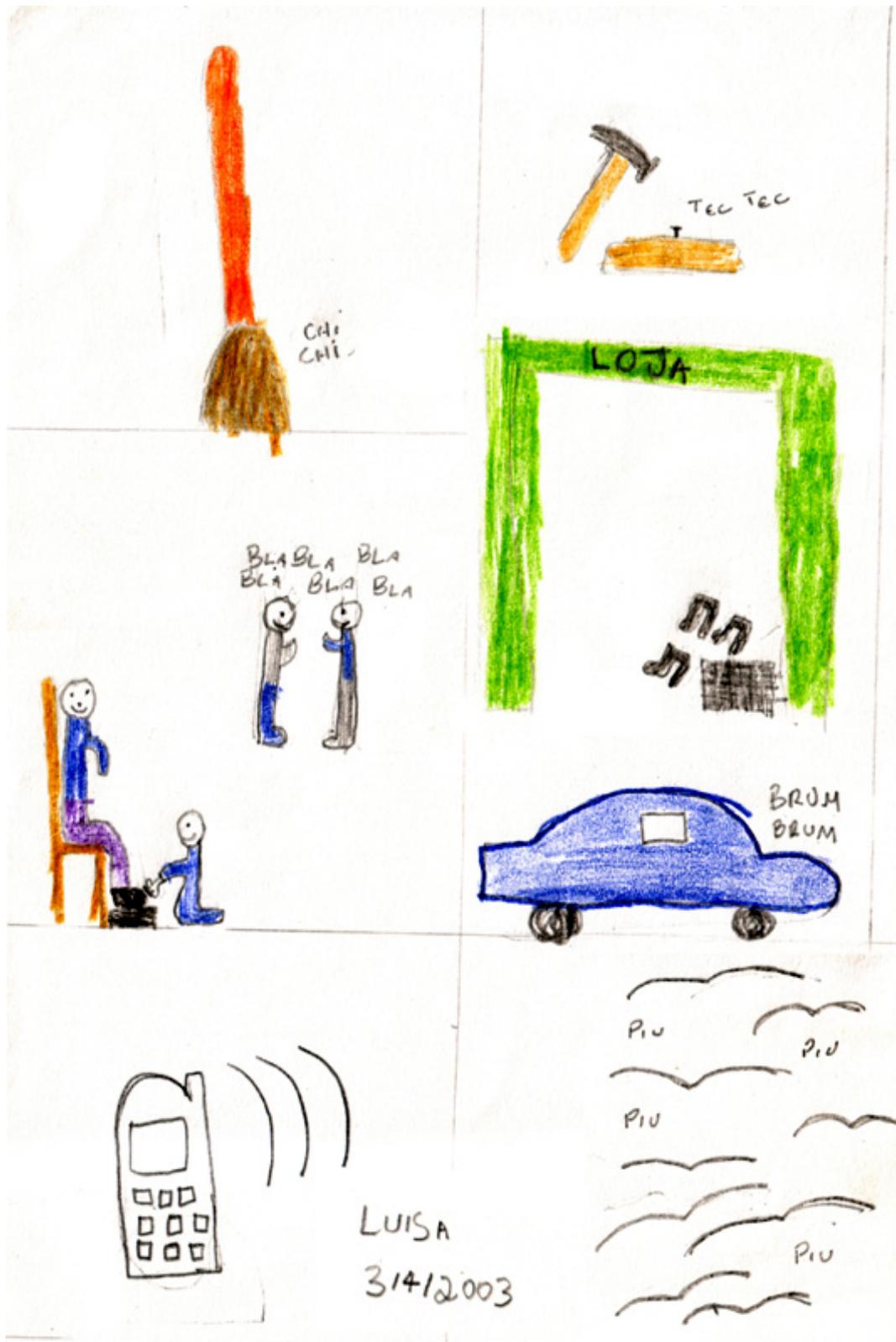


Figura 11 - Luisa (3° encontro)

Pode-se dizer que nessa etapa da proposta, aliada a um tipo de “escuta amplificada” e mais “acurada”, apresenta-se também uma “escuta caçadora de sons”, semelhante à “escuta curiosa”, citada no segundo encontro, mas, agora, revestida de uma maior curiosidade e vivacidade na procura de sons.

*
* *

Após o passeio auditivo gravado, quando do retorno à escola, as crianças escutaram as gravações e todas concordaram com o fato de que foi diferente escutar “a rua gravada” e escutar “a rua na rua”, enquanto gravavam. A maioria disse ter gostado muito de ouvir a gravação, pois ouviram mais sons e com uma qualidade melhor. Apenas uma criança preferiu ouvir “ao vivo” (durante a gravação na rua), pois, segundo ela, os sons ficavam mais “altos”.

Uma outra questão apontada por elas refere-se a um “escutar sem ver”. Escutar a gravação com os olhos fechados “é como estar lá na rua”, disse uma criança, “só que tem diferença”, afirma, “porque lá a gente vê e escuta e aqui a gente não vê; a gente só escuta”. Nesse sentido, uma outra criança disse que não parecia que ela estava ouvindo os mesmos sons, “porque eu não estava vendo, então, eu não sabia direito” (se eram os mesmos sons). Se até o momento o que mais se evidenciou foi uma escuta que buscava reconhecer, discriminar ou “buscar” sons, no âmbito de uma escuta que pode ser denominada de “escuta atenta”, “escuta curiosa” ou “escuta caçadora”, observa-se, neste momento, uma outra escuta que se revela justamente pelo fato de as fontes não estarem mais presentes visualmente. Mesmo sabendo da existência e reconhecendo as fontes, ao escutar a gravação das ruas, em *CD player*, a criança, ao ver-se privada visualmente da fonte sonora, fica confusa, deixando transparecer uma escuta que parece voltar-se ao som.

Mas essa “escuta sem ver” fez também com que algumas crianças dissessem o seguinte: “acho que não fica o mesmo som” [...] “fica parecendo uma música que a gente gravou” [...] “parece mais uma música (ouvindo a gravação)

do que andando por lá”. Não podemos deixar de notar que um elemento novo surge nesse momento: a questão da gravação e da escuta dessa gravação num outro contexto, que não o da rua, influenciando na possibilidade de ouvir os sons das ruas como se fosse música. Parece que o simples fato dessa paisagem sonora ser gravada e escutada em *CD player*, uma forma comum às crianças de ouvir música, lhes garante tal *status*: a rua gravada e escutada em *CD* vira música!

Nesse momento, volta à tona a idéia de que escutar a gravação das ruas, além de permitir o exercício de uma escuta que propicia uma relação mais direta com o som, deixa também transparecer uma “escuta estética” das ruas: uma escuta da música dos sons da rua. Contudo esta continua sendo uma questão difícil de ser respondida. Apesar de ter crianças que afirmaram, sem contestar, que escutam as ruas como se fosse uma “música”, observa-se (de modo semelhante aos outros encontros) que algumas disseram que não é ou não sabem se é (música). Para outras, às vezes parece que é, ou então que, se imaginarmos que é música, é. Não esquecendo a questão do ritmo, algumas disseram também que parece ser música pela presença de ritmos e de sons que fazem ritmos e uma outra criança disse que ouvir a rua, lá na rua, não parece música, mas ouvir a gravação é, pois (a rua) “fica parecendo uma música que a gente gravou”.

4º encontro

O quarto encontro foi reservado para a escuta das edições de paisagens sonoras, realizadas a partir de material gravado e selecionado pelas crianças, ao final do encontro anterior, e para a confecção das partituras de escuta das edições.

As partituras resultantes dessa proposta apresentam-se como aquelas que mais adequadamente poderíamos chamar de “partituras de escuta”, pois, além de terem sido construídas no eixo tempo x sons (alturas), também se aproximam da questão funcional vinculada “tradicionalmente” a uma partitura de

escuta: um referencial visual que facilite tanto a escuta, quanto a análise da obra.

Essas partituras foram construídas pelas crianças a partir de uma escuta atenta das gravações de paisagens sonoras.²⁵ Primeiramente as crianças escutaram e relacionaram todos os sons percebidos, que foram escritos em uma folha de papel (ex: passarinho, vassoura etc). Em seguida, distribuíram esses sons (ou representando-os com desenhos de suas fontes ou apenas escrevendo os seus nomes) na linha vertical do eixo tempo x sons, procurando respeitar uma hierarquia quanto ao parâmetro altura, na direção grave - agudo (de baixo para cima). Quanto à linha do tempo, esta foi esquadrinhada de 10 em 10 segundos. Isto posto, caminhamos para a próxima etapa, a da grafia propriamente dita. Foi então que surgiu uma dúvida: Como escrever (ou desenhar) os sons? Com letras? Com os desenhos (das fontes)? Aí, interferimos, sugerindo que “desenhassem os sons”. Após um certo desconforto, uma criança perguntou se poderia ser com riscos ou pontos (essa pergunta surgiu nos dois grupos). A partir daí criaram um grafismo para cada som e, coletiva e pacientemente, foram escutando e grafando. Cada grupo de crianças fez a partitura da edição referente aos seus sons.

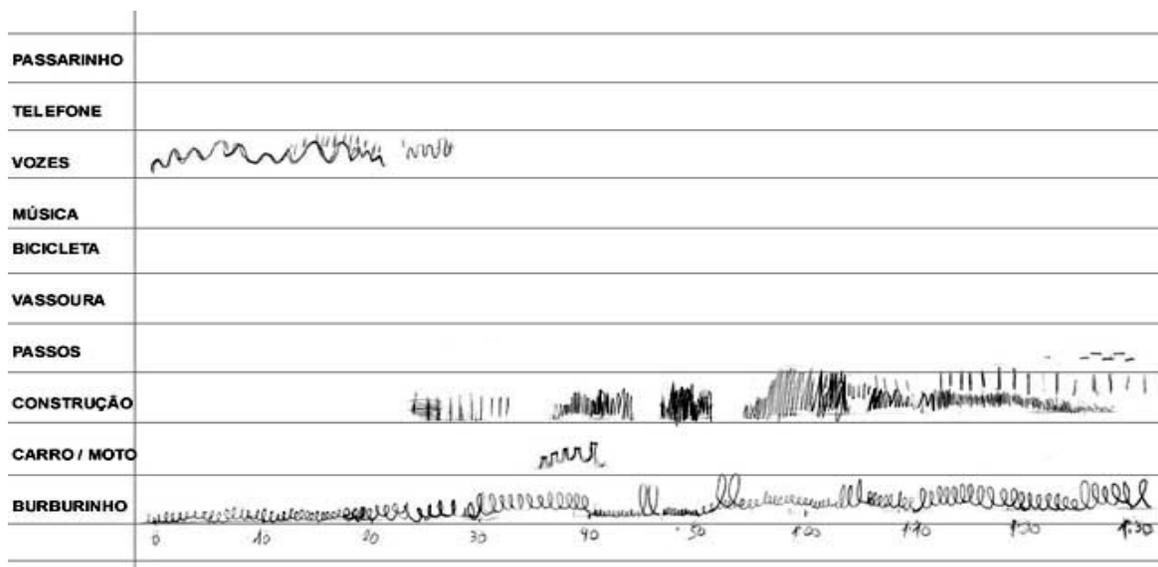


Figura 12- Fragmento da partitura da edição de paisagem sonora (2)

²⁵ As edições das paisagens foram realizadas pela autora deste projeto e por Renata Andrade, aluna do curso de Música da UEL, colaboradora desta etapa da pesquisa, a partir de material sonoro previamente gravado e selecionado pelas crianças. Para tal trabalho foi utilizado o editor *Soundforge*.

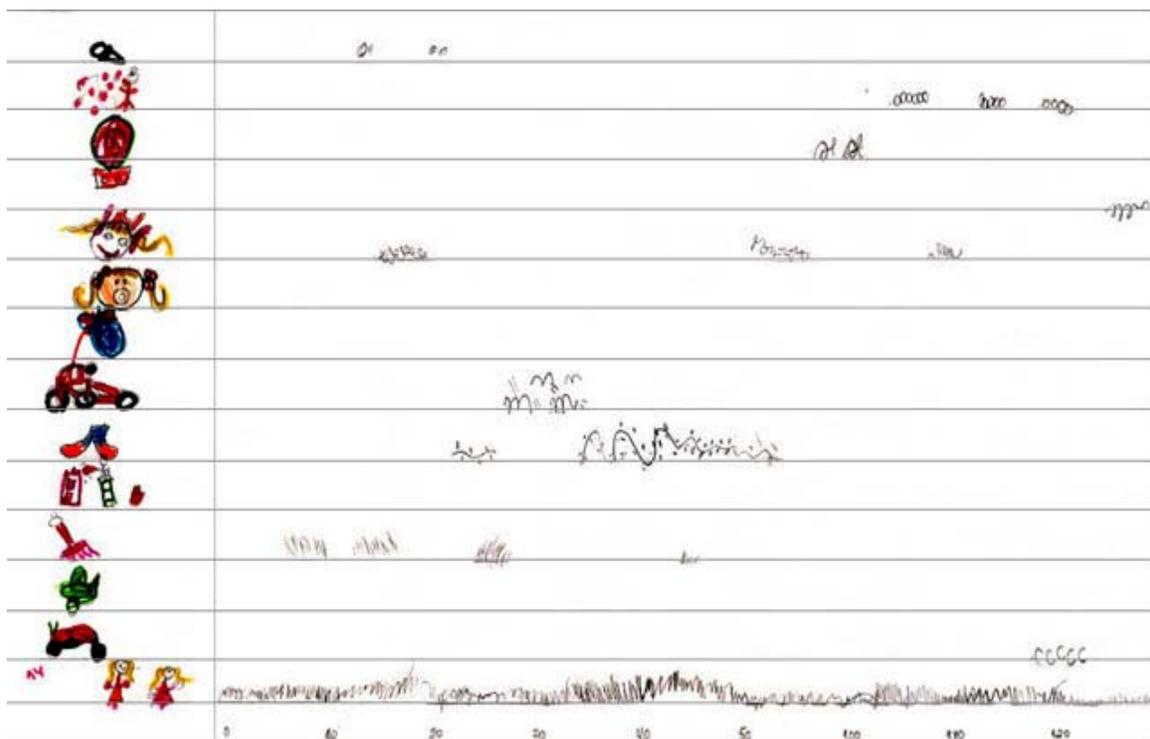


Figura 13 - Fragmento da partitura da edição de paisagem sonora (1)

A experiência de construção dessa partitura evidenciou alguns tipos de escuta, dentre eles um que proporcionou maior aproximação da criança com o som, enquanto som em si mesmo. O fato de desenhar o som, e não mais a fonte (mesmo tendo que reconhecer a fonte para desenhar um determinado som), aliado ao ato de ouvir várias vezes um mesmo trecho, colaborou para que houvesse um maior distanciamento da fonte. Parecia que as crianças não estavam mais escutando carros ou sons de construção, mas sons que se moviam, fato que uma delas chegou a verbalizar, demonstrando, de certa forma, uma espécie de apropriação do som e de suas qualidades.

Mesmo sendo necessário o reconhecimento das fontes, esse exercício de grafia, ao reforçar a prática de uma “escuta sem ver” ou uma “escuta acusmática”, parece ter possibilitado às crianças não apenas uma maior aproximação do som, mas também um alargamento da idéia de música, pois como uma delas disse: “é como se a gente estivesse escrevendo uma música”.

5º encontro

No quinto e último encontro, que contou com a participação conjunta de todas as crianças e colaboradores, escutamos, primeiramente, as gravações (em CD) das paisagens sonoras (as edições) e, em seguida, duas composições: *Vozes da Cidade* (1993) e *Trem-pássaro* (1993), de Denise Garcia.²⁶ As escutas foram intercaladas por depoimentos, resultantes de questões basicamente de cunho estético.

Iniciamos com a escuta das duas edições de paisagem sonora, quando as crianças falaram sobre as diferenças e semelhanças entre as duas gravações, lembrando que a primeira gravação apresentada refere-se ao grupo do Colégio de Aplicação, e a segunda gravação, ao grupo da Escola SETA. Logo após a escuta das duas edições, de imediato as crianças disseram que eram diferentes, alegando que a primeira gravação 1 foi “mais longa”, apresentando “mais sons” (maior variedade), além de soar “mais alto” (mais forte). Ao serem questionadas sobre o porquê desta gravação estar mais alta, uma delas disse que foi porque chegaram mais perto (do som) com o microfone. Uma outra diferença levantada por elas diz respeito ao fato de que ouvir a gravação dentro de uma sala fechada faz com que os sons fiquem mais altos, provavelmente porque o volume pode ser alterado (e lá na rua não dá para aumentar o som, “ficando só o som da rua”). Neste sentido, uma criança diz que “na rua o barulho se espalha” e outra observa que lá na rua tem muitos sons e “ouvir a rua aqui na sala” possibilita prestar a atenção em um som apenas, ouvindo-o melhor. Quanto às semelhanças, relacionaram alguns sons verificados nas duas edições: vassoura, passarinho, construção (apesar de haver sons diferentes de construção como, por exemplo, a furadeira, citada por uma criança).

A experiência vivida nesse primeiro momento do encontro propiciou o

²⁶ Denise Garcia (1955), brasileira, compositora, estudou composição na Universidade de São Paulo e nas Academias Superiores de Música em Detmold e Munique. Dedicou-se à composição instrumental e, a partir dos anos 90, começou a trabalhar com o meio eletroacústico. Suas obras comportam gêneros musicais variados: música instrumental, eletroacústica e mista para concerto, para teatro e instalações multimídias (GARCIA, 2003, encarte do CD, *A casa do poeta*).

exercício de uma escuta mais atenta, voltando-se, basicamente, tanto para a qualidade dos sons, quanto da própria escuta. Nesse momento não entramos na questão dessas gravações serem música ou não, deixando esse questionamento para o momento em que escutamos as gravações das composições de paisagens sonoras.

5.3.4 Escutando composições de paisagem sonora

Vozes da cidade (1993) 10'33''

Traz o espaço da cidade, um retrato sonoro das ruas de São Luiz do Maranhão, das vozes das ruas, dos vendedores ambulantes, dos pregões, dos mendigos músicos (todos os músicos de rua de São Luiz eram cegos), das crianças que brincam nas praças, nas escolas [...] Um estudo da representação auditiva do espaço, não relacionado a uma escrita para a difusão do espaço acústico do concerto, mas o espaço interno e simbólico dos sons, os espaços internos e externos da cidade, a construção de sensação de deslocamento espacial de um caminhante que escuta a passagem dos sons e o tecido polifônico das vozes. (GARCIA, 2003, encarte do CD, *A Casa do Poeta*)

Após a escuta da composição *Vozes da Cidade*, houve dúvidas em relação à origem das músicas presentes nessa obra. Algumas crianças achavam que a compositora era quem tocava (com instrumentos) as músicas e outras crianças achavam que ela tinha gravado essas músicas, que estavam sendo tocadas (por outras pessoas) na rua. Após uma discussão sobre o assunto, chegou-se à conclusão de que as músicas eram executadas por pessoas na rua e a compositora apenas gravou.

Em seguida, surgiu uma discussão a partir de um questionamento sobre as diferenças que haveria entre as edições (realizadas por nós) e a obra da compositora. Foi uma questão bastante polêmica. Quando uma das crianças disse que a gravação da compositora era “mais legal” (ela estava se referindo ao fato de a compositora ter gravado músicas e a gente não), interrompemos, dizendo que havia vários outros sons na nossa gravação que não havia na dela. A criança

retrucou, dizendo que achou a da compositora “mais legal” porque ela (a compositora) “gosta de música”. Isso suscitou a questão de ser ou não música o que a gente fez nas edições das paisagens sonoras. Em resposta, uma outra criança disse que a nossa (gravação) “não é” (música), “porque é gravado” (direto da rua), e, além disso, “é tudo meio junto, é tudo junto as músicas, a dela (da compositora) já é mais em ordem, a nossa é ‘emborolado’” (embolado), disse outra criança.

As questões colocadas pelas crianças apontam para uma possível necessidade de “ordem”, ou seja, parece que o que elas estão querendo dizer é que para ser música é necessário, além de ter *música*, também haver ordem (ou organização) na gravação (ou edição) dos sons. Essa observação pode ser também notada na resposta de outra criança: “ela pegou os sons da rua, depois ela põe os sons da rua, depois um pouco de música e sons da rua [...]”.

Trem-pássaro (1993) 8’32’’

O trem, os pássaros e o vento são, segundo Bachelard, os signos da imaginação dinâmica. No **Poema Sujo** de **Ferreira Gullart**, obra inspiradora desta composição, a viagem de trem foi para o poeta criança sua primeira experiência de vôo. A imagem da ascensão e a superação de uma realidade à outra. Da mesma forma, o desafio composicional era conseguir o entrecruzamento de signos sonoros tão diferentes tanto como materialidade quanto como referência. (GARCIA, 2003, encarte do CD, *A Casa do Poeta*)

Algumas das considerações realizadas, durante a escuta da obra *Vozes da cidade*, também podem ser observadas na escuta da composição *Trem-pássaro*. Inicialmente, ao responderem sobre o que ouviram, todas as crianças disseram ter escutado um trem e um “montão” de pessoas. Uma das crianças, referindo-se às diferenças entre as duas composições, disse: “esta não é igual a outra, porque naquela tem música, e nesta tem sons de outras coisas”.

Frente a isso, perguntamos se essa composição, por não ter gravação das músicas tocadas por músicos de rua (como na anterior), seria música ou não, e ela disse que não. Contudo uma outra criança interveio, dizendo que achava que era por causa da repetição do som do trem. A isso, a primeira criança concordou

dizendo que realmente havia um ritmo, mas continuou achando que faltava a “música”. (vale esclarecer que a criança que retomou, nesse momento, a questão do ritmo é a mesma que levantou essa questão – música = ritmo - logo nos primeiros encontros). Diante dessas últimas considerações, perguntamos a essa criança se para ser música precisava sempre ter alguém tocando um instrumento ou cantando algo, ao que ela respondeu: “pode, mas é mais conhecido a música cantando”.

Frente ao exposto, podemos inferir que, se para algumas crianças as duas composições ouvidas são músicas (principalmente por causa da existência de algo que a organiza), para outras ainda não são, pois insistem na necessidade da presença de músicas (com melodia), para que estas composições sejam música.

Ao continuarmos a falar sobre o que escutaram na segunda composição, fizeram várias observações interessantes sobre a materialidade sonora, indicando algumas transformações sonoras realizadas intencionalmente pela compositora. Uma criança disse que no começo era som de trem mesmo, mas que no final parecia que a compositora tentou imitar esse som, pois não era mais o som do trem. Outra criança disse que parecia que tinha um “montão” de pássaros juntos, mas que não dava para perceber direito o que era: “uma parte dava para perceber que era de pássaro, mas uma hora ficava tudo junto, um monte de schhh” e desse “schhh” sai o trem, mas, não era o barulho de trem (nem o de pássaro”. “É como se ela tivesse juntado o trem e os pássaros”, observou outra criança. Nesse momento uma outra criança interveio dizendo que achava que era barulho de um trem: “quando ele começou: puuuuu, mas é uma parte do trem,“ela desmontou o som do trem”. Uma escuta para além de uma “escuta referencial” revela-se principalmente a partir dessa segunda composição. Ao falar do som de trem que não é mais trem, ou então que, ao escutar tudo junto, trem e pássaro, não sai nem som de pássaro, nem de trem; ou ainda quando escuta as qualidades do som, dizendo que a compositora desmontou os sons, pode-se dizer que várias escutas se entrecruzam, referencial, reduzida, reflexiva, apontando

para o exercício de uma escuta nômade.

Após essas observações, questionamos sobre possíveis diferenças entre as duas composições e as edições realizadas por nós. Algumas crianças responderam que a compositora gravou os sons que ela queria e que nós fomos gravando os sons que estávamos ouvindo na rua. Ou seja, ela podia escolher o que ela queria e nós não: “a gente não precisava escolher, ela (a compositora) estava fazendo tipo um CD”, “então a gente já escutava um som, a gente ia lá, a gente não ia colocando tudo em ordem (como ela)”. Essas respostas evidenciam a percepção das crianças em relação a uma opção da compositora por um som ou outro, e essa opção fica mais evidente na medida em que as crianças dizem que ela coloca em ordem os sons escolhidos. Isso, segundo as crianças, garante uma grande diferença entre as nossas edições e as gravações da compositora.

Diante disso, retomamos a questão referente ao fato de a gravação que tinham acabado de ouvir ser ou não ser música. A maioria das crianças disse que sim. Para explicar a resposta, uma criança disse: “é porque são vários sons e se ela juntou parecia que era música mesmo”. Nesse momento criou-se um diálogo, no qual várias crianças intervieram: “e também ela põe um ritmo”; “é um ritmo, só que faltava [...] não faltava nada porque tinha [...]”; “é que às vezes eu imagino de um jeito que não parece música, mas eu imagino de outro e daí parece, daí eu imagino um ritmo”.

Por fim, perguntamos a elas se, caso fossem compositores, também comporiam com sons diferentes ou só iriam escolher sons de instrumentos. Induzidas ou não pela pergunta ou pelo próprio contexto sonoro em que estavam inseridas, todas disseram que usariam sons diferentes, com a justificativa de que “fica mais legal a música, não fica tudo certinho”; “porque fica diferente dos outros”; “e a gente não vai querer ficar escutando só coisa que a gente já sabe!”.

5.3.5 Algumas considerações

Diante das respostas obtidas junto às crianças, através dos

depoimentos e das partituras de escuta realizadas durante as atividades propostas, pudemos observar o desvelamento de vários tipos de escuta. Após um primeiro contato com os sons do Calçadão, no qual foram solicitadas, inicialmente, a simplesmente escutar, e, em seguida, a escutar com mais atenção, uma “escuta atenta” e mais “pormenorizada” (que escuta sons antes não percebidos) começa a manifestar-se, diferente daquela escuta apresentada no primeiro encontro, quando imaginaram sons presentes no Calçadão e que foi por nós denominada de “escuta idealizadora” ou “imaginativa”. Ainda neste segundo encontro, uma outra escuta mais voltada a pensar sonoramente os ambientes também se manifesta: uma escuta de cunho mais ecológico, que demonstra uma certa consciência em relação aos sons que perturbam e podem causar “poluição sonora”. Além disso, uma outra escuta, de cunho mais estético, também começa a se pronunciar ainda nesse encontro, quando as crianças começam a apontar para a possibilidade de a rua ser ouvida como música ou de se ouvir idéias de música na rua, mesmo insistindo na necessidade da existência do ritmo e de alguma melodia sendo tocada ou cantada. Uma outra questão interessante, que também emerge nesse contexto, diz respeito à possibilidade de que ouvir música no espaço das ruas depende da disponibilidade (ou da imaginação) de quem escuta.

É interessante observar que os tipos de escuta acima citados manifestaram-se também durante as outras atividades da proposta, embora com algumas diferenças. Devido ao uso do microfone no passeio auditivo do terceiro encontro, aquela escuta mais atenta do encontro anterior transformou-se numa escuta muito mais acurada e curiosa, por nós denominada de “escuta caçadora”. Mas, se até o momento o que mais se evidenciou foi uma escuta que buscava reconhecer, discriminar ou “buscar” sons, dentro daquilo que denominamos de “escuta atenta”, “escuta curiosa” ou “escuta caçadora”, com a escuta das gravações dos sons da rua, uma outra escuta se revela justamente pelo fato de as fontes não estarem mais presentes visualmente: uma “escuta sem ver”. Mesmo sabendo da existência das fontes, essa escuta parece se permitir simplesmente escutar o som possibilitando também uma escuta mais “estética” das ruas.

*
* *
*

Várias das escutas apresentadas pelos autores no capítulo anterior aproximam-se dos tipos de escutas apresentadas pelas crianças diante do ambiente sonoro urbano. Concordamos com Truax que nossa escuta é construída, pois aprendemos a escutar e nossos hábitos de escuta podem ser mais ou menos aguçados, “interpretando o meio-ambiente com maior ou menor envolvimento”. Mas, sem dúvida alguma, ao escutarmos um som, nossa reação imediata é buscar a causa ou a fonte sonora, pois essa escuta, “usual” (NORMAN, 1996) ou “banal” (SCHAEFFER, 1966), limita-se a situar as causalidades dos sons ouvidos em meio a todo um universo sonoro, operando no sentido de compreender os sons como referência a objetos ou eventos.

Como se pode observar, as crianças também demonstram essa tendência em buscar a fonte sonora, haja vista os desenhos dos sons, ou melhor, os desenhos que elas fazem das fontes causadoras do som em todas as partituras de escuta realizadas durante as atividades. Uma “escuta referencial” se estabelece, na qual as crianças estão sempre conectando, através da memória, os sons às suas fontes ou objetos causadores, assim como às dimensões de tempo e lugar e a toda uma simbologia aprendida. Além dessas questões, se a escuta é resultado de um aprendizado, o ato de escutar implica no ato de levar em conta toda uma experiência de vida. Nesse sentido, as crianças também demonstraram modos de escuta próximos à idéia de *comprendre*, que, no sentido schaefferiano, opera abstraíndo, comparando e deduzindo diversas informações em busca de um significado específico, implicando numa “escuta especializada”, e à idéia de “escuta contextual”, que, segundo Norman, leva em conta nossas experiências pessoais e aquelas dadas pela memória, ao buscarem significados e tecerem julgamentos sobre o que escutavam.

Contudo essas escutas, bastante territorializadas ou territorializantes, também se deixam atravessar por situações outras que escapam ao julgamento sígnico de uma escuta aprendida culturalmente. Podem-se perceber brechas na escuta da criança, que possibilitam escutas da rua para além daqueles modos

criados pelo hábito, seja ele referencial, cultural ou contextual. Aproximando-se da visão de Norman, para quem o mundo do dia-a-dia também pode ser vivenciado através da imaginação, as crianças revelaram uma espécie de “escuta reflexiva”, que sugere uma apreciação criativa do som a partir de suas qualidades acústicas.

Mesmo que timidamente, essas brechas já são reveladas no segundo encontro, quando no trajeto de retorno as crianças são convidadas a escutar com mais atenção, a partir da proposição: Escuta! Nesse momento, as crianças demonstram uma escuta que começa a ir além daquela “escuta periférica”, que percebe sons vindos de todas as direções, sem conseguir focar-se em nenhum deles, consequência de um ambiente acústico *lo-fi*, que mascara os sons mais discretos devido a sua faixa de ruídos. E, quando estão munidas de seu microfone, revelam uma escuta ainda mais acurada, uma “escuta perspectivista”, que, conforme Schafer, percebe sons mais débeis mesmo num ambiente não muito propício para tal percepção.

Ao escutarem as gravações realizadas, vivenciam uma “escuta sem ver”, ou uma “escuta acusmática”, que também lhes permite aproximarem-se das qualidades acústicas do som, intensificadas durante a experiência de construção da última partitura de escuta, quando transcreveram graficamente as edições de paisagens sonoras. Mas o que mais chamou nossa atenção nessa experiência de escutar o Calçadão de Londrina foi o fato de que, ao mesmo tempo em que perseguem os sons, com sua escuta ou com o microfone, uma “prótese da escuta”, as crianças, fascinadas, parecem estar sempre se deixando conduzir por eles, vivenciando uma espécie de “escuta vagabunda”, que, mais do que reconhecer ou classificar sons, deixa-se guiar pelos eventos sonoros, pelas diversas sonoridades e “trilhas sonoras” que compõem o rico universo sonoro do Calçadão.

Diante do exposto, percebe-se, desde o início, uma certa disponibilidade das crianças para “pensar” os sons da rua a partir de uma escuta que revela outras possibilidades sonoras que não apenas aquelas mais habituais. Seja de um ponto de vista mais ecológico, seja de um ponto de vista mais estético,

suas falas e ações deixam transparecer posturas que relativizam as escutas e os significados sonoros e musicais. Se num momento apontam determinados sons como perturbadores, tendo como critério a questão do barulho (poluição), esses mesmos sons são escolhidos, num outro momento, numa outra situação de escuta, como sons interessantes para fazerem parte das edições de paisagens sonoras, demonstrando que para as crianças, diferentes situações de escuta podem fazer com que um mesmo som seja percebido de modos diferentes, seja de um ponto de vista mais “ecológico” ou mais “estético”.

Quanto à experiência de escutar composições de paisagens sonoras, esta foi uma atividade fundamental para a continuidade da pesquisa. Se o objetivo deste estudo é possibilitar à criança o exercício da composição de paisagem sonora, é essencial proporcionar-lhe a escuta de um repertório deste tipo de música. Assim, ouvir tais músicas logo após a escuta das edições das paisagens sonoras possibilitou um debate sobre as idéias de música das crianças. Mesmo que a discussão sobre a possibilidade de escutar os sons da rua como música, ou como possibilidade de música, já tivesse surgido antes, nesse momento a discussão tornou-se mais concreta. Elas ouviram “música” feita por uma compositora, a partir de sons do ambiente. Mesmo apresentando claramente a referencialidade sonora, as crianças revelaram mais do que uma escuta referencial, deixando revelar outras escutas, permitindo-lhes afirmar que escutam essas obras como música, e justificando tal posicionamento pelo fato de parecer que a compositora optou por um som ou outro, colocando os sons escolhidos na ordem que desejava. Ao juntar os sons, conferindo-lhes ritmo através de repetições, fez com que o resultado sonoro de suas gravações (composições) não ficasse “tão ‘emborolado’ como o das nossas edições”, o que lhe daria um *status* de “música”, e a das edições, “uma música antes da música”, ou que ainda não é música.

Sem dúvida, apenas nesse embate já podemos perceber um possível alargamento da idéia de música que cada criança podia ter. Não podemos negar que uma certa maleabilidade se fez presente, mesmo antes desse embate ocorrer,

quando algumas crianças abriram a possibilidade para ouvirmos música caso a nossa imaginação o permita; e outra, quando dizem que caso venham a fazer música vão preferir sons diferentes, com a justificativa de que não vão querer ficar escutando só coisas que já conhece.

Mas o que mais nos interessa nesse momento é pensar que o mais importante de tudo o que foi vivenciado e verificado não foi necessariamente a mudança de repertório de sons a serem utilizados numa provável música que essas crianças possam vir a criar, mas a idéia (mais ampliada) de música que elas possam (vir a) ter. A importância de escutar os sons da rua, verificando os tipos de escuta revelados pelas crianças, e escutar composições de paisagem sonora, não recai necessariamente na mera classificação de condutas de escuta, nem na mera utilização de novos sons a serem usados em futuras composições, mas na crença e no reconhecimento da possibilidade de existir idéias de música em outros contextos sonoros que não apenas àqueles delimitados tradicionalmente como sendo “o ambiente musical”. A escuta pode, como disse uma criança, “imaginar” uma música a partir dos sons da rua. As possibilidades de idéias de músicas contidas nesse espaço são infinitas, mas torná-las possíveis é uma outra questão.

6 AQUATISME: UMA EXPERIÊNCIA DE ESCUTA COM CRIANÇAS

Como já foi abordado no primeiro capítulo, em seu texto *Música eletroacústica: permanência das sensações*, Gubernikof (2003) aponta para o fato de que a música eletroacústica, por ser “o início de uma estética composicional ligada à tecnologia de reprodução em fita se constitui no início de uma nova linhagem musical, sem intermediação da escrita e de instrumentistas”. Ou seja, a música eletroacústica pode (e deve) ser considerada um “acontecimento”, na medida em que constitui o início de uma nova “linhagem musical”. E, como fundadora de uma linhagem, ela, dentre outras coisas, dá início a uma outra realidade, operando uma ruptura com a música convencional através de três questões fundamentais: “utilização de sons que ultrapassam o som instrumental; realização diretamente sobre suporte eletrônico, sem intermediação da escrita ou do instrumento; difusão espacializada, não apenas frontalmente” (GUBERNIKOF, 2003).

Assim, diante dessa “nova” música que revela uma outra “forma de sensibilidade”, seja em relação ao som, seja em relação à escuta, lançamos outras questões que acreditamos serem fundamentais para esta pesquisa: Como uma criança escuta a música eletroacústica? Quais são suas condutas de escuta diante dessa música?

Se a *soundscape composition*, uma música que, mesmo explicitando a referencialidade, promove outras escutas para além de uma escuta referencial, instigando a criança a criar outras imagens que não apenas aquelas dadas pela fonte sonora, quais tipos de escuta uma música eletroacústica revela? Uma música que tende à abstração, na medida em que se utiliza de procedimentos de síntese sonora ou de técnicas de processamento do som, procurando não evidenciar a referencialidade?

6.1 A criação da “paisagem” na música eletroacústica

A idéia de paisagem, no contexto da música eletroacústica, é entendida por Trevor Wishart como “a fonte da qual nós imaginamos de onde o som vem” ou “a fonte imaginada dos sons percebidos”. Com certeza, a paisagem dos sons de um concerto de orquestra escutado na sala de concerto ou na sala de nossa casa é a mesma: “os músicos tocando seus instrumentos”, diz Wishart. Mas, no caso daquelas músicas compostas para serem projetadas por alto-falantes, na qual impera basicamente a ausência de referência visual, o ouvinte comum sente-se “desorientado” e “incompetente” para “definir uma fonte imaginável, no sentido de uma paisagem, para os sons percebidos” (WISHART, 1996, p. 136-139).

Vários são os aspectos que concorrem para a composição e, conseqüentemente, para a percepção de uma imagem sonora no âmbito da idéia de paisagem apresentada por Wishart. São elementos que dependem uns dos outros e referem-se a questões como a “natureza do espaço acústico percebido”, a “disposição dos objetos sonoros no espaço” e o “reconhecimento dos objetos sonoros” (WISHART, 1996, p. 141-155).

Ao falar da natureza do espaço percebido, Wishart refere-se ao fato de que qualquer gravação de um ambiente carrega consigo características acústicas e informações pertinentes a esse ambiente. Ao escutar um ambiente, ou a gravação dele, percebemos suas propriedades de ressonância, reverberação e eco, responsáveis pela avaliação, por exemplo, do tamanho do ambiente.

O compositor tem em mãos vários recursos para a criação de uma paisagem, dentre eles a possibilidade de recriar ambientes no âmbito do estúdio, utilizando recursos de alto-falantes para projetar sons no espaço ou aumentando a reverberação de determinados objetos sonoros, criando, por exemplo, a sensação de profundidade. Além disso, pode também trabalhar a disposição dos objetos sonoros no espaço de uma paisagem, criando, por exemplo, a idéia de uma “paisagem coerente”, na qual os objetos sonoros correspondem ao espaço acústico em que se inserem. Neste sentido, Wishart (1996, p. 146-148) apresenta

algumas possibilidades de relação entre esses objetos e o espaço acústico, subvertendo tal coerência perceptiva e produzindo paisagens imaginárias, nada realistas. E exemplifica:

1. Tome como exemplo o espaço acústico de uma floresta e os vários sons de pássaros e animais dentro desse espaço. Se substituirmos os sons dos animais (objetos sonoros) gradualmente por sons sintetizados, teremos uma transformação daquela paisagem inicialmente coerente para uma paisagem não realista, do tipo “objeto irreal / espaço acústico real”.
2. Por outro lado, se tomássemos aqueles mesmos sons de pássaros e animais e transformássemos o espaço acústico onde se inserem, por meio de mudanças do nível de reverberação e filtragens, teríamos uma construção sonora oposta a anterior, do tipo “objeto real / espaço acústico irreal”.
3. Como exemplo de um último tipo de paisagem, sugere que imaginemos a possibilidade de produzir, em estúdio, um “dueto” entre uma baleia e um lobo inseridos na floresta. Sem dúvida uma paisagem imaginária totalmente “surrealista” se revela, pois, apesar de os sons serem reais, a relação entre eles e entre o espaço acústico não é possível, apresentando-se, assim, uma paisagem do tipo “objeto real / espaço acústico real”.²⁷

Ao falar do reconhecimento do objeto sonoro, Wishart refere-se à habilidade de se reconhecer o objeto sonoro, ou a referencialidade do objeto. Esse reconhecimento é mais fácil de ocorrer num contexto sonoro em que os sons são gravados diretamente do ambiente acústico, do que num contexto cujos objetos sonoros são resultados de procedimentos de síntese eletrônica ou de técnicas da música concreta. Apresenta dois tipos de reconhecimento, um “intrínseco”, para referir-se àqueles sons, que, mesmo “camuflados”, são reconhecíveis por causa de particularidades singulares e intrínsecas, como é o caso da voz humana; e um “contextual”, que necessita que se leve o contexto em consideração para que se possa reconhecer a referencialidade do objeto sonoro.

²⁷ Neste último exemplo de relação objeto/espaço, Wishart também leva em consideração o fato de que a movimentação do espaço e das fontes pode provocar alterações na percepção da paisagem.

Mas vale lembrar que um objeto pode ser reconhecido dentro de um determinado contexto e ser transformado e reconhecido de outra forma. Esse jogo de controlar a reconhecibilidade ou não de um objeto sonoro é fundamental ao próprio conceito de composição de paisagem, que “inclui a noção de transformação da paisagem”, num nível de “transformação de uma imagem sonora em outra”, podendo ir além do mero reconhecimento do objeto e sua referencialidade. O exercício de compreender as várias propriedades da paisagem sonora possibilita, segundo Wishart (1996, p. 155), “começar a construir técnicas composicionais baseadas na transformação da paisagem”. Nesse sentido, o dispositivo tecnológico digital tem permitido a manipulação do som em sua essência, o que, além de possibilitar transformações sutis da própria paisagem, pode promover tanto uma “ambigüidade do espaço sonoro”, quanto uma “ambigüidade da referencialidade”, provocando alucinações da própria escuta e possibilidades inusitadas para a composição eletroacústica.

*
* *

A proposta de desenvolver uma atividade de escuta de uma obra eletroacústica junto às crianças não tem o objetivo de ser um caminho preliminar para a análise da música em si, nem de analisar as condutas apresentadas pela criança tendo como parâmetro exclusivo as possibilidades de percepção dadas pela análise de Wishart. Além de aproximar as crianças de tal música, o que se pretende com essa proposta é verificar como as crianças escutam tal música, utilizando para isso um protocolo de escuta que permita uma escuta bastante “livre”. As questões apontadas por Wishart podem estar presentes nessas escutas. Mas o que nos interessa é em que medida tal atividade pode auxiliar-nos na compreensão dos processos de criação da criança, quando da realização dos exercícios de composição de paisagem sonora.

6.2 Condutas de escuta: um protocolo preliminar

Para verificar os tipos de escuta apresentados pelas crianças frente à

obra *Aquatisme*, fragmento de *La creation du monde* (1982-1984) de Bernard Parmegiani, tomamos emprestado parte de um protocolo de escuta apresentado por François Delalande e utilizado enquanto fase preliminar de um processo de análise musical, por ele denominada de análise estésica. Tal protocolo implica na emergência de “condutas de escuta”, fundamentais para o desenvolvimento da análise estésica. Para falar de tal análise, tomamos como base seu texto *La terrasse des audiences du clair de lune: essai d’analyse esthétique*, no qual apresenta a opção pelas “escutas-tipo” como pontos de vista da análise musical, utilizando as condutas verificadas para desenvolver uma análise estésica da obra de Debussy.

Para Delalande (1989, p. 75), toda análise encontra-se baseada em uma seleção de traços (quaisquer que sejam eles) em função de uma pertinência (qualquer que seja ela), que é definida por um ponto de vista. Nesse sentido, ao propor a idéia de uma análise estésica, está entendendo por pertinência aqueles “traços necessários ao analista (*e eleitos por ele*) para que este dê conta de explicar a(s) conduta(s) do ouvinte (*mesmo que esta(s) não seja(m) percebida(s) pelo próprio ouvinte*), e, a partir daí, realizar a análise da obra”. Contudo estabelece-se um impasse: “a escuta *actuelle*”, a escuta atual ou real, conforme diz Delalande, “é eminentemente individual e dinâmica”. E, se não houver uma maneira de “reduzir esta diversidade”, não é possível estabelecer os parâmetros para uma análise estésica, na qual a análise depende diretamente da escuta (DELALANDE, 1989, P. 75).

Diante disso, Delalande, ao invés de considerar um ouvinte ideal, apresenta como base para essa análise as “condutas-padrão”, não desrespeitando, assim, as particularidades de escuta de cada indivíduo. Para isso propõe que:

dado um conjunto de escutas *actuelles*, materialmente representado por um corpo de testemunhos, se experimentará associá-las a um conjunto de escuta-tipos, de tal modo que cada escuta *actuelle* possa ser considerada como uma combinação dessas escutas-tipo. Note-se que estas não têm a necessidade de serem freqüentes para serem características. São eixos de um

espaço algébrico, escolhidos pelo analista para descrever comodamente a diversidade. A escolha será boa se for possível para qualquer ouvinte concluir: ele pratica primeiro a escuta A, depois a B após tantos segundos, depois uma combinação de B e C, etc (DELALANDE, 1989, p. 75).

Ao se deparar com um conjunto de escutas singulares, o analista, através de um estudo das mesmas (de suas (des)semelhanças), encontrará algumas escutas-padrão que se portarão como “organizações coerentes e exclusivas”, constituindo “um todo organizado em função de uma finalidade” (DELALANDE, 1989, p. 75-76), uma conduta.

Se o objetivo de Delalande é o de “mostrar como, a partir de um corpo de testemunhos, é possível isolar condutas-padrão e planos de pertinência que constituem igualmente ‘entradas’ na análise” (DELALANDE, 1989, p. 76), nosso objetivo, no contexto desta pesquisa, é o de isolar condutas-padrão, apresentadas por um corpo de testemunhos, formado por crianças (9-10 anos), frente a uma música eletroacústica. Não existe nenhuma pretensão em efetuar uma análise da obra, mas apenas tomar emprestada a primeira parte (preliminar) do protocolo de análise estésica, tal qual apresentada por Delalande, para, a partir dela, verificar os tipos de escuta apresentados pelas crianças frente à obra *Aquatisme*, fragmento de *La creation du monde*, de Bernard Parmegiani.

6.2.1 Procedimentos metodológicos²⁸

Um grupo de 5 crianças escutou, individualmente, a peça *Aquatisme*, em uma sala de aula do prédio do curso de Música da Universidade Estadual de Londrina, dotada de aparelho de som com 5 alto-falantes distribuídos ao redor da sala. As crianças participantes deste estudo são crianças que gostam de música (algumas estudam instrumentos musicais), mas não têm contato freqüente (a

²⁸ O programa da análise desenvolvida por Delalande, teoricamente, deveria conter quatro fases, mas foi desenvolvido em três fases. Para uma melhor compreensão desse programa, ver DELALANDE, 1989, p. 76. Nesta pesquisa utilizaremos apenas parte deste programa referente ao protocolo preliminar para verificação das “condutas de escuta”.

maioria nenhum) com a música eletroacústica. Do mesmo modo que consta do protocolo original, foi-lhes solicitado que ouvissem a gravação da obra com atenção, mas sem fazer um esforço particular de análise, nem de memória. Foram avisadas de que durante a terceira escuta poderiam interromper a gravação para assinalar os pontos esquecidos ou apontar ou identificar momentos importantes. Essas informações lhes foram dadas apenas antes da terceira escuta, e não no início das atividades. Quanto aos depoimentos (entrevistas gravadas), foram introduzidos por questões abertas, sustentadas no que lhes teria interessado ou impressionado durante as escutas. Foram realizadas 3 entrevistas. O título da obra (*Aquatisme*) não foi mencionado em nenhum momento, com o intuito de evitar qualquer tipo de influência na escuta das crianças.

a. Escuta da obra / depoimentos gravados:

Primeiramente foi realizada escuta preliminar, com todas as crianças juntas, de um movimento (fragmento) anterior a *Aquatisme*, com o objetivo de, simplesmente, habituá-las à sonoridade da música eletroacústica, assim como ao local.

Depois foram feitas escutas individuais: uma primeira escuta do fragmento *Aquatisme*, seguida de entrevista (depoimento) sobre esta primeira escuta (5 minutos); uma segunda escuta, também seguida de entrevista; e a terceira escuta, quando o ouvinte foi convidado a interromper a difusão, segundo seu desejo, para comentar simultaneamente ou situar, na obra, as observações mencionadas por ocasião das escutas e conversas anteriores.

b. Análise dos depoimentos de escuta:

Seguindo a orientação dada por Delalande, num primeiro momento, os depoimentos, gravados e transcritos, foram analisados, primeiro separadamente, buscando-se distinguir em cada ouvinte revelações e orientações diversas segundo os momentos escutados, conforme as escutas. Num segundo momento, foi feita uma análise a partir dos depoimentos.

6.2.2 Memorial descritivo: das escutas

Num primeiro momento, as crianças escutaram, seguindo as etapas do protocolo, apresentando os seguintes depoimentos.

Depoimento: Deborah

Logo no início, após a primeira escuta, Deborah falou que a música parecia ter som de computador, ou que “fizeram” (sons) no computador. Além disso, disse que era uma música diferente das outras, porque tinha sons diferentes, de computador, mas às vezes também parecia ter sons de água. Após a escuta, disse que “ia explodir o negócio”, “porque ficava tão ‘oculto’ que ia explodir”. Além disso, falou de um som de sinal (de escola) e de vários sons que apareciam, sendo um deles parecido com alguém conectando a internet, além de outro, bem no começo, que parecia um som de uma guitarra, ou de algum instrumento fazendo “tan”. Terminou dizendo que foi muito legal escutar pela segunda vez. Na terceira escuta, relacionou e apontou com mais precisão a maioria dos sons anteriormente apresentados, com exceção do som de guitarra, e acrescentou outros: martelo, sopro na garrafa, celular.

Depoimento: Lila

Após a primeira escuta, Lila disse que a música tinha sons diferentes. Na segunda escuta, descreveu os sons que ouviu, sempre relacionando-os com uma fonte. Disse ter ouvido o som de passarinho, pica-pau. Disse também que parecia “barulho de água”, além de parecer ter barulho de grilo e de chuva. A terceira escuta foi um pouco diferente. Ela narrou os acontecimentos sonoros da música como se estivesse narrando uma história: “recorta” temporalmente a música, apontando os momentos em que “personagens” apareciam. Além da narração dos sons da música, como se fossem personagens de uma história, em alguns momentos ela falou do aparecimento gradativo de vários sons, que vão tornando a textura da obra cada vez mais densa. É lógico que o termo textura não foi empregado pela ouvinte, mas parece claro que, no momento em que se refere

a esse sons, não está ouvindo a história, mas sim uma transformação da trama sonora, da textura, que se intensifica.

Depoimento: Sofia

Na primeira escuta, Sofia relacionou alguns sons que lhe chamaram a atenção: “tinha um barulho que parecia de trem, alguém estralando o dedo, parecia um videogame que fazia ta na na, ta na na”, sempre relacionando o som com alguma fonte conhecida e utilizando onomatopéias para identificá-los. Na segunda escuta, continuou falando dos sons que ouviu: “tinha um barulho que parecia aquelas coisinhas de dentista que faz “dzzzz”; pau de chuva; tinha hora que parecia sapo”. Além de falar sobre os sons que ouviu, relacionando-os sempre a uma fonte conhecida, bichos ou objetos, essa criança falou sobre o fato de os sons irem aparecendo na música um de cada vez e irem se misturando: “começa um, depois aparece outro, daí pára, começa a fazer um som, daí começa outro, daí fica um tempo os dois, daí um pára e aparece outro, fica tudo misturado”. Essa fala parece demonstrar uma percepção do desenvolvimento da obra não apenas no sentido textural, de intensificação da trama sonora, mas parece também implicar na descrição de um movimento de entradas e saídas de sons, que se misturam, intensificam, diluem, que não ocorrem num momento preciso, mas que parecem percorrer a obra toda. Na terceira escuta, situou temporalmente alguns dos sons anteriormente citados (pau de chuva, estralo, trem, dentista) e apontou um momento em que diz estar havendo uma mistura de sons, já próximo do final da música, acrescentando um som que não tinha falado antes: “um som de alguma coisa batendo bem alto”.

Depoimento: Bruno

Na primeira escuta, Bruno falou sobre os sons que lhe pareceu haver na música: “tinha água, pouquinho de bichos batendo em algum lugar” e disse também que parecia que estava dentro de um “laboratório”. Na segunda escuta, falou sobre outros sons que ouviu: sons de aparelho para rastrear metal ou então uma vasilha de esquentar leite. Além disso, falou sobre a “organização” da

música: “um som longo, mas também tinha uns sons que iam entrando”. Falou também de um som que tinha água e de uma bolinha caindo (na água)”. Falou ainda da organização (da música): “é que entra (um som), que sai, mas vem depois, depois fica repetindo, depois vem outro grosso, e fazia um som assim meio de uma lata, não uma lata, essas coisas de bateria. que bate nela e depois ela faz um som com isso, daí parecia que repetia várias vezes”. Nesta escuta, ele parece não apenas relacionar os sons, mas fazer uma descrição do desenvolvimento dos sons, das entradas, saídas e repetições, implicando em uma determinada textura. Na terceira escuta parece haver um fio condutor – bichos – mas que não chegam a ser “personagens” de uma história narrada tal qual em outros depoimentos. Aqui, Bruno oscila entre escutar sons parecidos com sons de bichos, ora de lagarto, como sua língua que vai e vem, ora de bichos do mar, ora de tucanos, mas também escuta sons de objetos e imagina que a situação sonora apresentada pela música é como se fosse um “laboratório”: “porque assim [...] tem bolinha caindo em água, tem uns bichos, tem tipo um lugar vazio que fica fazendo barulho voltando e saindo, que vai e vem, ai, não sei, mas pra mim acho que é um laboratório [...] com um monte de gente, mas só que esses bichos, eu imagino em uma praia, tipo um lagarto que faz esses sons diferentes, que solta a língua, volta, daí faz barulho assim de batendo em algum lugar [...] e daí tem gente assim, mexendo em uma coisa vazia, batendo quando vai, pára, puxa, sabe?”.

Depoimento: Julia

Na primeira escuta, Julia falou sobre o fato de os sons irem aumentando cada vez mais: “vai mudando de som de repente, vai colocando mais som de repente”. Além disso, falou também que os sons são diferentes, que ela não sabe fazer igual (não reconhece a fonte) e que um deles parece o de um passarinho na água. Na segunda escuta, ela falou novamente que no começo da música parecia haver um pássaro, que entrava na água e que parecia que tinha bolhas, mas toma um cuidado em deixar claro que “até parece que bolha faria aquele som”, mas que dá para imaginar uma bolha estourando. Continuou dizendo

que parecia ter um pica-pau, um passarinho que entra na água (não fica claro se esse passarinho é o pica-pau). Nesse momento, ela parou e disse que: “na verdade parecia que o passarinho estava andando por várias coisas, estivesse passeando pela cidade, acontecia as coisas, parecia que estava tendo uma construção de um prédio e que o passarinho estava com medo, parecia que ele estava meio louco, daí ele caiu dentro da água; daí parecia que tinha um trem com relógio, isso foi bem no final; é, o trem, o relógio e o passarinho; e parecia que o passarinho estava tipo dentro daquela área do metrô, que fazia aquele som que parecia de metrô, de vários metrôs passando e outro som de metrô que vai parando: viiiiiii”. Nessa escuta (segunda), apresentou a música inteira como se fosse uma história, desenvolvendo uma narrativa, com personagens e ações claramente delineados no tempo. Ela escutou a música como se estivesse assistindo a um filme (um “filme para ouvidos”). Na terceira escuta, pontuou, temporalmente, cada parte citada na segunda escuta, deixando bem claro o desenvolvimento da história. O fio condutor é o pássaro que percorre diversos lugares da cidade, é perseguido por outros seres não claramente identificados, mostrando-se muitas vezes assustado e tentando fugir, no final. A narrativa é sempre pontuada por sons que reconhece existir em uma cidade, mas deixa claro que está “imaginando” que tudo o que está escutando parece ser com os sons das coisas que ela relata. E diz também que quem está fazendo esses sons (da música) parece estar tentando fazer as partes de uma cidade. A forma como ela escuta a música revela espaços sonoros, por exemplo: metrô, construção; relaciona sons, vinculados às suas fontes; fala de textura e densidades sonoras; além de apresentar a música através de uma narração bastante detalhada.

*

* *

Num segundo momento, os depoimentos foram reduzidos em componentes mais simples e mais homogêneos, abaixo listados, e, em seguida, comparados, com o objetivo de encontrar eixos comuns a vários ouvintes, e, conseqüentemente, as escutas-padrão, fornecendo, assim, possíveis pontos de vista para uma análise da obra (que não será realizada no contexto deste estudo).

- a. Três crianças utilizaram o termo “diferente” para referir-se ao fato de a música apresentar sons diferentes ou dizer que é uma música diferente.
- b. Todas utilizaram o termo “parecer” para referir-se a um algum som escutado na música, mas que fosse parecido com o som de algo conhecido, demonstrando preocupação com o reconhecimento da fonte sonora.
- c. A maioria (quatro crianças) utilizou onomatopéias para descrever sons escutados, com reconhecimento das fontes. Exemplos: “taammm”(som de sino de escola); “blog” (barulho de pingo d’água); “dzzzz” “trimmm” (sons de dentista); “tanana tanana” (videogame); “taatananata”(estralo de dedo); “uuuuuuu”(metrô); “viii”(metrô parando); “dzzzzzzzz”(metrô deslizando). E utilizam onomatopéias também para descrever sons sem o reconhecimento da fonte. Exemplos: “vruu, vruu” (algo que está fechando rápido), “taamm” (não sabe o que faz o som).
- d. Quatro crianças demonstraram escutar algum tipo de som que se aproxima do elemento água, e traduziram isso da seguinte forma: barulho de água, chuva, pau de chuva, água com bolinha caindo, passarinho entrando na água, bolha estourando, água pingando.
- e. Três crianças disseram ter escutado som de pássaro: pica-pau e passarinhos (duas crianças), tucano (uma).
- f. Todas as crianças citaram pelo menos um som de bicho: ratinho, pica-pau, passarinhos, bicho (monstro), sapo, grilo, cigarra, lagarto, orca.
- g. Todas as crianças citaram sons de objetos: celular, sopro em garrafa, martelo, sino de escola, trem, guitarra, coisinhas de dentista, laboratório, detector de metais, vasilha de ferver leite, prato de bateria, metrô, relógio, construção, sons da cidade.

Obs. 1: Todas as crianças demonstraram preocupação em relacionar os sons que escutaram com uma fonte sonora conhecida.

Obs. 2: Algumas delas se preocuparam em dizer que imaginaram que o que estavam escutando poderia ser o som que estavam dizendo que era. Ex: imagina

que seja o som de uma bolha, imagina que estejam dentro de um laboratório, que parece som de praia etc.

- h.** Em todos os depoimentos pode-se perceber a presença de termos e maneiras de descrever a obra que fazem referências explícitas à textura e à densidade. Uma questão interessante é que isso pode ser observado em duas situações:
- i.** quando utilizam termos “musicais”, ou seja, falam da textura e da densidade utilizando termos que implicam em quantidade de sons, entradas e saídas, movimento. Exemplos: ia explodir o negócio; cada vez aparecem mais barulhos; um barulho de água pingando, outro barulho, entrou mais um som e mais um, entrou mais um monte, agora são todos os sons (e o pica pau voltou); um monte de sons; mistura vários sons; repetia muito, aparece outro em cima; vai mudando de som de repente, vai colocando mais e mais sons de repente;
 - ii.** quando utilizam metáforas (descrevem a música como se estivessem contando uma história). Exemplos: “parecia que ia explodir; parece que tem um monte de passarinhos conversando; um bicho tentando comer eles, eles estão fugindo; uma conversa de bichos; parece um lugar vazio com sons entrando nele; um barulho em um lugar sem nada, mas vão entrando outros sons; um metrô, vários metrôs; ficou mais sons, o pássaro está assustado, estão tentando pegar ele, ele tenta escapar”.
- i.** Três crianças, além de descreverem a música fazendo referências aos sons escutados, procurando identificá-los com fontes sonoras conhecidas, também narraram a música como se estivessem contando uma história, e aqueles mesmos sons viraram “personagens” da história. Exemplos: “pica-pau bicando a árvore, entra vários sons e o pica-pau voltou, um monte de passarinhos conversando, um bicho tentando comer eles, estão fugindo, parece que o monstro comeu um, agora está fugindo”; “uma conversa de bichos parece um laboratório, com sons de bichos do mar, lagartos e um tucano que fica batendo”; “parecia que o passarinho estava andando por várias coisas, estivesse passeando pela cidade, acontecia as coisas, parecia que estava

tendo uma construção de um prédio e que o passarinho estava com medo, parecia que ele estava meio louco, daí ele caiu dentro da água; daí parecia que tinha um trem com relógio, isso foi bem no final; é, o trem, o relógio e o passarinho; e parecia que o passarinho estava tipo dentro daquela área do metrô, que fazia aquele som que parecia de metrô, de vários metrôs passando e outro som de metrô que vai parando; parece que o passarinho está assustado e está tentando sair”.

Obs. 3: Observa-se uma certa semelhança nos momentos de maior densidade textural apontados por algumas crianças. Por exemplo, duas delas apontam o momento que vai de 1’26” a 1’49” como sendo de grande densidade e as mesmas falam do momento que vai de 5’35” e 5’50” como sendo bastante denso. Outras duas crianças apontam momentos semelhantes em relação à narração da história. Apontam o momento inicial para o aparecimento do pica-pau, e apontam o momento final, por volta de 6’, como sendo o momento em que o passarinho tenta fugir. Outras relações desse tipo poderiam ser feitas, mas assim já estaríamos entrando no campo da análise, o que não se pretende neste trabalho.

6.2.3 As condutas de escuta das crianças

As condutas-padrão verificadas a partir desta proposta são relativas a situações específicas. Dentre elas citamos duas: condições do grupo e condições de escuta. No caso desta pesquisa, o grupo contou com a participação de 5 crianças, com faixa etária entre 9 e 10 anos, não acostumadas com tal gênero musical, mas ouvintes de músicas não apenas comerciais. Quanto às condições de escuta, pode-se dizer que a difusão não foi realizada em sala apropriada para tal música. O que queremos dizer com isso é que esta experiência não determina de modo absoluto que os tipos de escuta aqui verificados são necessariamente os mesmo tipos que outros grupos de crianças poderiam revelar. Sugerimos que outras experiências sejam realizadas, até para verificar semelhanças (ou não) com outras escutas, de outras crianças. Vale esclarecer também que os nomes dados

às condutas foram definidos por nós, com a orientação do próprio Delalande que diz que cada experiência de escuta é singular ao grupo e que as condutas de escuta são relativas a cada experiência.

Escuta referencial

Este tipo de escuta recebeu este nome porque reflete a tendência das crianças em relacionar os sons que escutam a uma fonte sonora conhecida, demonstrando uma grande preocupação em reconhecer a fonte produtora do som que escutam. Esse reconhecimento se vê, muitas vezes, reforçado pela associação que a criança faz com sons onomatopéicos, com o intuito de deixar mais claro como o som é e com qual fonte ele se parece (no mundo real). Na escuta desta obra, as crianças fizeram referência a vários sons, tanto de bichos e sons da natureza, quanto de sons de objetos (culturais).

Escuta narrativa

Este tipo de escuta foi assim denominado por se apresentar enquanto uma espécie de “forma narrativa”, na qual a música é interpretada como se estivesse sendo relatada. Conforme pudemos perceber nos seus depoimentos, as crianças descreviam a música como se estivessem contando uma história, em que os sons (timbres específicos) tornavam-se personagens e a música uma sucessão de acontecimentos pontuados por momentos mais ou menos densos. Quando as crianças estavam colocando em prática essa conduta de escuta, utilizavam metáforas, substituindo uma idéia de som forte ou de uma textura densa, por exemplo, por pássaros conversando ou metrô deslizando ou parando, ou ainda por monstro tentando comer os bichos etc.

Podemos dizer que a escuta narrativa é, na verdade, uma construção que se desenvolve a partir da escuta referencial. As crianças demonstram “querer” ouvir os novos sons que “entram”, buscando uma coerência limitada pela construção de uma história (quase “cinematográfica”). Assim, cada novo elemento se submete ao cenário deixado pelos sons anteriores (por exemplo: “estamos numa floresta [...] ou numa cidade” etc). O que diferencia uma escuta (ou conduta

de escuta) da outra é a maior ou menor busca de continuidade “literária” entre uma imagem e outra. Ou a história se adapta à outra escuta, ou a escuta se adapta às imagens possíveis dentro de determinado contexto extra-sonoro ou programático.

Escuta textural

Podemos denominar essa conduta de “escuta-do-entra-e-sai”, devido aos comentários que as crianças fizeram sobre sons que “entram e saem”; isto é, sobre a entrada e saída de sons num determinado momento da música. Mas optamos por denominá-la de “escuta textural” por acreditar que se trata de uma escuta que também percebe camadas sonoras (e não apenas um som que entra e outro que sai), implicando em densidades sonoras, através de inserções explícitas nas falas das crianças. Podemos localizar diversos momentos em que as crianças fizeram observações desse tipo, utilizando termos como: “vários sons ao mesmo tempo, cada vez entra um, agora outro e outro” etc.

Escuta imaginativa

As imagens narradas em forma de uma “quase-história” (“cinematográfica”) atestam uma necessidade natural que temos de criar imagens mentais, quaisquer que sejam elas (visuais, sonoras, olfativas), através das quais interagimos com a realidade ou com o meio no qual estamos imersos. Essa conduta de escuta, denominada imaginativa, apresenta-se como uma espécie de escuta que cria imagens/personagens, mesmo (ou principalmente) a partir de uma situação sonora totalmente inusitada, que faz questão de não evocar (ou não revelar) sons (fontes sonoras) (re)conhecidos. Talvez sejam mais do que imagens sonoras, imagens visuais-sonoras, que evocam um repertório da fantasia infantil, povoado de personagens “sonoro-concretos”, mesmo que efêmeros. Talvez essa conduta não se diferencie muito das escutas referencial e narrativa, mas optamos por sublinhá-la para reforçar uma característica observada na escuta das crianças frente a essa música que é justamente aquela que dá asas à imaginação.

6.2.4 Algumas considerações

Na tentativa de estabelecer ou delimitar algumas condutas de escuta resultantes da escuta de crianças de uma obra eletroacústica, não podemos cair no erro de esquecer que essas condutas são apenas um artifício, pois a escuta efetiva, real, ou *actuelle*, assim denominada por Delalande (1989, p. 75), é naturalmente “individual e dinâmica”. Ela é singular, particular, guiada por fatores individuais (motivação, concentração, humor) e, ao mesmo tempo, muda de ponto de vista, de direção, deixando-se guiar pelos sons, pelo trajeto. A música, um “objeto” dinâmico e variado, com suas linhas de fuga arrasta a escuta de modo particular e singular. Assim, ao propor a sistematização de condutas de escuta, o fazemos acreditando que são apenas hipóteses (de escuta), recortes feitos na escuta real de cada ouvinte. É sempre necessário lembrar que a escuta real é dinâmica, e que, duas escutas de uma mesma música, realizada por um mesmo ouvinte, serão diferentes.

No caso da escuta de uma obra eletroacústica, algumas peculiaridades próprias a esse gênero musical se colocam. Diferente de uma música que opera através do gesto, a música eletroacústica, dada a ausência da fisicalidade do instrumento e do gesto do músico no ato da performance, traz à tona aquilo que Iazzetta (1999) denomina de “imaterialidade”. Essa ausência, no entanto, não é o único fator responsável por tal situação. Nesse sentido, Iazzetta fala também em uma “imaterialidade das estruturas sonoras que as novas tecnologias musicais vêm tornando disponíveis”, pois os sons eletrônicos, por serem “plásticos, maleáveis, moldáveis, justamente por estarem despregados da materialidade dos instrumentos mecânicos”, apresentam-se “imateriais”, uma vez que “sua materialidade bruta dá lugar ao estado de virtualidade pelo qual eles se formam dentro dos *chips* dos computadores” (IAZZETTA, 1999).

Na experiência de escuta das crianças, a idéia de “imaterialidade”, revelada pela música eletroacústica, é percebida quando a criança, ao escutar a obra, cria imagens visuais como que para corporificar ou materializar o som: um

passarinho fugindo de um monstro que o persegue por entre ruas e florestas; bichos entram cada vez mais; um laboratório em atividade. A criança parece sentir a necessidade de criar imagem buscando, assim, criar referências sonoras e auditivas. Ou seja, a música eletroacústica, por não estar restrita aos modelos vocais e gestuais, determinados pelo instrumento, parece encorajar a exploração de novas estratégias de escuta por parte do ouvinte.

Ao não ter mais a “permanência instrumental”, tal qual fala Schaeffer (1966), que permite o reconhecimento da fonte sonora, assim como do gesto que produz seus sons, o ouvinte fica sem a possibilidade de associar qualquer tipo de fonte ou gesto ao som produzido. O que lhe resta é um mundo imaginário reforçado por um mundo sonoro, cujos sons, produzidos pelas tecnologias eletroacústicas, revelam-se “ambíguos, dúbios”, como aponta lazzetta (1999), oscilando “entre a existência no mundo real e a abstração de um mundo imaginário”. Isso acaba fazendo com que o ouvinte imagine e crie imagens e referências, tal qual pudemos perceber na escuta das crianças frente à obra *Aquatisme*. A associação de um determinado som eletrônico a um tipo de fonte – uma explosão, o som de água ou do pássaro fugindo – resgata, de certa forma, a fonte sonora, “criando” ou “imaginando” uma causalidade, uma referencialidade. Um paradoxo parece se instalar, pois, mesmo sendo uma das características da música eletroacústica aquela de resistir a qualquer tipo de referência aos eventos sonoros geralmente experienciados no meio ambiente, a criança-ouvinte acaba criando ou inventando ou imaginando essas referências, a partir de experiências vivenciadas em seu dia-a-dia, em seu ambiente, desenvolvendo estratégias de escuta que não faziam parte de seu repertório.

Nesse sentido, o compositor inglês Dennis Smalley, apontado por lazzetta (1999), busca, em seu texto *The listening imagination: listening in the electroacoustic era*, encontrar modos para explicar as atrações especiais exercidas pela música eletroacústica, revelando “como seu imaginário sonoro expande para além” (SMALLEY, 1992, p. 549), ao transcender o gesto e a expressão vocal, características da música ocidental. Em uma situação em que

não se tem conhecimento do repertório sonoro da obra eletroacústica, e sendo uma obra totalmente acusmática, onde não se tem acesso visual à fonte sonora, o que se apresenta é que “tudo está para ser revelado pelo compositor e descoberto pelo ouvinte”, afirma Smalley (1992, p. 545). Essa situação se revela bastante atraente pelo fato de ser uma imensa abertura para um grande potencial imaginativo, como o que verificamos durante a atividade de escuta das crianças da obra *Aquatisme*.

Além disso, vivenciar a música eletroacústica, uma música que implica outra(s) forma(s) de sensibilidade(s), seja em relação ao som, seja em relação à escuta, e que não solicita necessariamente pré-requisitos musicais, pode abrir portas para a criação, condição essencial a todo processo educacional que acredita na importância de se abordar a música pela via do processo criativo, inventando música através da escuta e da manipulação direta do som. Uma educação musical voltada ao som, para além da nota musical.

7 CIDADES (IN)AUDÍVEIS: EXERCÍCIOS DE COMPOSIÇÃO DE PAISAGEM SONORA

Os exercícios de composição aqui descritos refletem o objetivo último desta pesquisa, no que diz respeito à parte de criação: o exercício da composição de paisagem sonora. Vivenciando, no âmbito do estúdio, um jogo de transformação de sons da rua, buscou-se, com isso, colocar em prática uma escuta que compõe e possibilitar a ampliação tanto da idéia de escuta, quanto da própria idéia de música.

A idéia básica desta pesquisa é propiciar um espaço de criação para que a criança possa vivenciar tal experiência. Inicialmente foram para a rua (Calçadão de Londrina) para desenvolver atividades de escuta, tais como: passeios auditivos, gravação da paisagem, escuta das gravações, escuta de edições e composições de paisagem sonora, tal qual descrito no capítulo 4. Em seguida, desenvolveram atividades de escuta frente a uma obra eletroacústica, cujo objetivo era verificar suas condutas de escuta, além de promover uma aproximação entre a criança e tal música, descrita no capítulo seguinte.

Como continuidade de tais atividades, as crianças voltaram às ruas para uma nova captação de sons para, em seguida, iniciar o processo de criação de paisagens sonoras, em estúdio, utilizando a ferramenta de edição *ProTools*. Contudo foi necessário e fundamental vivenciarmos, antes das crianças, a experiência de escutar, lidar e compor com os sons da rua, pois apenas passando por tal experiência poderíamos efetivamente propor às crianças experiência semelhante, e assim, compreendendo o nosso processo criativo, tentar compreender o delas.

7.1 A rua em construção: uma escuta através da escuta da criança

Do fato de termos realizado as edições de paisagem sonora, intituladas

*Exercício de escuta nº1 e Exercício de escuta nº 2*²⁹, as quais, por sua vez, foram construídas a partir da seleção de sons captados do Calçadão de Londrina, realizada pelas crianças que participaram da proposta de escuta das ruas, veio a idéia de utilizar o material sonoro contido nessas edições enquanto material para a composição de paisagem sonora em questão, pois consideramos essas edições como uma primeira fase da composição final, cujo título reflete o próprio processo de criação: *A rua em construção: uma escuta a partir da escuta das crianças*.³⁰

O trajeto percorrido pelas crianças para a realização das gravações foi sempre o mesmo, totalizando 9 gravações, ocorridas em dois dias da mesma semana no período matutino, na segunda semana de setembro de 2002, em momento de grande movimento de pessoas, vendedores, e, especialmente, numa época em que várias construções e reformas ocorriam em vários prédios do Calçadão. Essas gravações originaram duas edições de 4 minutos cada uma, e a partir dessas edições é que a composição em questão foi realizada.

O material sonoro ou as paisagens sonoras utilizadas nessa composição não foi captada *in loco* por nós, mas vale lembrar que estivemos sempre junto das crianças no momento da captação sonora, além de ter realizado as edições das paisagens. Consideramos importante trazer à tona tal situação, pois o papel do microfone e da escuta é fundamental na captação dos sons, durante o percurso de gravação de uma paisagem sonora. Alguns compositores consideram esta etapa como a primeira, e, talvez, a mais importante para a composição de paisagem sonora, pois é neste momento que muitos recortes já se fazem presentes e que muitos dos materiais sonoros revelam-se. Geralmente, nas gravações de uma paisagem sonora em ambiente *lo-fi*, os sons mais sutis são mascarados pela faixa contínua de ruídos. Por exemplo, no caso da paisagem

²⁹ Vale lembrar que essas edições foram realizadas pela autora deste estudo e por Renata Andrade, colaboradora da proposta de escuta das ruas, desenvolvida junto às crianças e relatada no capítulo 4. Esses dois exercícios foram apresentados em uma das mostras de composição *meio-dia*, do curso de música da UNICAMP, com difusão do compositor e professor Silvio Ferraz.

³⁰ Esta peça foi apresentada à banca de composição, exigência do Programa de Pós-Graduação em Música, IA/UNICAMP, e também foi apresentada durante o 2º Encontro Nacional de Compositores Universitários, realizado em Londrina, em 2004, com difusão do compositor e professor José Augusto Mannis.

sonora urbana numa cidade como São Paulo³¹, o que se apresenta na gravação final é um *continuum* sonoro grave e rouco. Mas, através do microfone, podemos nos aproximar de determinados sons que normalmente passariam despercebidos à escuta, pois o microfone, ao comprimir os sons mais fortes, faz realçar aqueles mais débeis, possibilitando que nossa escuta esteja mais atenta a esses sons.

Com certeza, essa experiência de escuta foi vivenciada pelas crianças, por isso a seleção de um determinado som em detrimento de outros para a realização das edições. Ao mesmo tempo, parece contraditório compor uma obra do tipo paisagem sonora sem ter realizado a captação dos sons, uma vez que tal ato é considerado essencial ao próprio processo de criação. Mas, mesmo assim, optamos por realizar tal experiência, por considerar interessante o material selecionado pelas crianças e por querer experienciar o ato de compor, recriando uma paisagem e tendo como parâmetro a escuta das crianças, e a nossa, como mais um filtro.

Assim, a obra em questão pode não refletir na íntegra e exclusivamente os princípios da *soundscape composition*, segundo o movimento de ecologia acústica, mas também não deixa de ser uma composição de paisagem sonora, a partir do momento que estivemos presentes na captação da paisagem e buscamos ouvir e respeitar a própria paisagem sonora. Não podemos negar que as edições de paisagem sonora sempre foram o foco desta obra e que nossa preocupação sempre esteve voltada para o ato de estimular a consciência do ouvinte frente à paisagem sonora do Calçadão de Londrina. Buscamos, na medida do possível, possibilitar uma experiência auditiva desse ambiente, mesmo que simulada. Contudo, em vários momentos, revelou-se uma preocupação estética em manipular alguns sons ou sonoridades com o intuito de provocar uma espécie de “escapada” da escuta. O que se pretendeu foi fazer prevalecer um jogo que, ao mesmo tempo que deixava a paisagem sonora do Calçadão “escorregar” ou “escapar” à escuta, em outro momento, deixava-a retornar com todas as suas

³¹ Este exemplo pode ser verificado na faixa 1 do cd *A música dos sons da rua*, que acompanha o livro *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (SANTOS, 2002).

características e referências sonoras.

O fato de a referencialidade sonora ser algo tão evidente neste tipo de composição fez com que esta música fosse composta a partir ou sobre essas referências. Sem dúvida, o som, em suas qualidades, se fez presente em nosso processo de criação, mas não dá para negar que a referencialidade também nos convidou a realizar uma viagem imaginária, evocando a memória, não apenas acústica, mas de todos os outros sentidos.

O exercício de escutar as ruas, *in loco*, permitiu-nos não apenas ouvir, mas sentir o cheiro, sentir o clima atmosférico do ambiente. Ou seja, no momento da gravação sentimos concretamente outras sensações, que não apenas aquelas dadas pelo som em si mesmo, e, quando escutamos a gravação, seja junto às crianças, seja no trabalho em estúdio, durante o trabalho de edição das paisagens, essas sensações nos atravessaram novamente, através das várias memórias que tivemos quando da escuta *in loco*.

Além disso, os sons, quaisquer que sejam eles, seja o som de um avião ou o som de um carro, estão carregados de significados que não podemos precisar, mas que nos remetem às lembranças ou sensações particulares de cada pessoa que compõe com eles, acordando memórias e fazendo com que, durante o processo composicional, essas memórias também se revelem. Nesse sentido, parece que considerar apenas as qualidades do som em si mesmo pode incorrer numa redução de significados. Assim, para que a composição de paisagem sonora se dê, levamos em conta o som e todos os seus possíveis significados e sentidos, sem deixar de trabalhar também a partir das qualidades acústicas do som, pois, na verdade, como aponta Garcia (1993), “é o som que carrega todas as potencialidades sonoras para a concretização de uma poética musical”.

7.1.1 A concepção da obra

O processo de criação desta obra envolveu, inicialmente, várias escutas das duas edições, com o intuito de perceber o material sonoro e deixá-lo “falar”,

para que, assim, pudéssemos perceber o que mais “saltava” aos nossos ouvidos, sem perder de vista as escutas e os interesses demonstrados pelas crianças. Além disso, foi necessário, ao mesmo tempo que ouvíamos incansavelmente a gravação das edições, aprender a lidar com uma nova ferramenta, o editor *ProTools*³², escolhido como ferramenta a ser utilizada nesse trabalho de criação, e, posteriormente, no trabalho de criação desenvolvido junto às crianças.

Em muitos momentos do processo de criação da peça procuramos criar uma sensação de confusão entre realidade e ficção. O objetivo era alcançar uma espécie de “alucinação” da escuta, dada pelas deformações dos sons “reais”. Ao confundir o trajeto real (aquele captado *in loco*) com o trajeto imaginário, buscou-se fazer com que os sons perdessem o foco (enquanto um fato sonoro concreto) para tornarem-se um fato sonoro musical. Assim, ao realçar as qualidades tímbricas e dinâmicas do som, no âmbito de um jogo entre densidades e massas sonoras, timbres e ritmos presentes na paisagem sonora gravada, surgem planos de velocidades e intensidades que se imbricam num plano de composição.

Essa composição busca simular uma experiência de escuta do Calçadão de Londrina, para a qual foi necessário não apenas comprimir eventos sonoros no tempo, mas também justapor e misturar todos aqueles sons que haviam sido destacados (por nós) das edições. Esses sons foram recortados e pensados enquanto objetos sonoros, que poderiam vir a ser utilizados e/ou manipulados no contexto da obra, mas sempre tendo em mente a idéia de uma cidade em construção.

Diante disso, pode-se dizer que a peça é bastante familiar (ou potencialmente familiar), mas, ao mesmo tempo, estranhamente irreal e imaginária, invocando vários níveis de escuta e possibilitando uma produção de

³² Optamos por trabalhar com a versão *free* do *ProTools*, por ser uma versão de acesso livre pela *internet*. Vale lembrar que iniciamos nossos estudos sobre o *ProTools* com o compositor Ignacio Campos, quando desenvolvemos um exercício de composição intitulado *A escuta através da escuta*, apresentado no 1º Encontro de Compositores Universitários, realizado no Instituto de Artes da UNICAMP, em 2003. Posteriormente, continuamos nossos estudos de tal editor com Ângelo Galbiati e Sara Delallo, no Estúdio Áudio Sonora, em Londrina, onde foi realizada toda a produção técnica desta composição e das composições das crianças.

sentidos bastante ampla. Ela segue uma tendência da composição de paisagem sonora que, além de evidenciar a própria paisagem, pode também transformar sons ambientais previamente escolhidos, colocando em jogo técnicas de estúdio e implicando em um certo aumento no grau de abstração. Ao mesmo tempo que procuramos fazer com que a obra proliferasse sentidos e escutas para além da referência sonora, ela também possibilita ao ouvinte invocar associações semânticas, sem destruir a reconhecibilidade do som.

Ou seja, o objetivo é convidar o ouvinte a seguir as mudanças provocadas pelas transformações morfológicas, exercitando sua própria imaginação e possibilitando-lhe não apenas uma maior consciência da paisagem sonora do Calçadão, como também a sensação de como estas variações podem descondicionar aquelas respostas habituais ao ambiente sonoro. Ao possibilitar a ampliação do modo de ver e ouvir tais ambientes, a própria idéia de música se amplia, uma vez que tal gênero de composição expõe o quanto as fronteiras entre música e não-música apresentam-se cada vez mais indiscerníveis.

7.1.2 O processo de criação

O processo de criação foi bastante longo, pois, sendo praticamente a primeira vez que trabalhava com esse tipo de material sonoro, tivemos que aprender e colocar em prática tal concepção composicional, além de aprender a lidar com várias possibilidades apresentadas pelo editor *ProTools*, que não apenas aquelas básicas, de cortar e colar sons. Ao mesmo tempo que escutávamos repetidamente as edições das paisagens, para buscar aqueles sons que nos pareciam mais significativos para o trabalho, o qual ainda não havia se configurado em seu todo, desenvolvemos, paralelamente, um trabalho que envolveu exercícios de recorte de objetos sonoros e pequenas edições, utilizando alguns *plugins* e realizando movimentações nas linhas de volume e panorâmica (*pan*).

Aos poucos fomos selecionando aqueles sons que nos pareceram mais

significativos à escuta das crianças e interessantes para a composição, cuja linha mestra era a reconstituição ou reconstrução da paisagem sonora do Calçadão. Sons de vozes em grupo, voz solo de vendedores e varredores de rua, sons de vassoura, som de passarinho de brinquedo, sons de passos, sons de objetos metálicos caindo no chão, sons de máquinas, sons de buzina, carro, avião, ônibus e moto foram recortados e transformados em pequenos objetos sonoros, guardados na lista de áudio.

Ao escutar as edições, percebemos a existência de uma camada sonora contínua, “sustentando” todos os outros sons, funcionando como uma espécie de “cama” ou “colchão” sonoro. Optamos, então, por recortar trechos desse *continuum* sonoro, nos momentos em que se apresentava mais claro, e montamos, a partir deles, o nosso “colchão” sonoro, primeira camada sonora da composição. Colocamos essa faixa sonora literalmente como sustentação das outras camadas a serem compostas e superpostas, e, a partir daí, começamos a brincar com aqueles sons já recortados, num jogo de montagem, dado pela escuta.

Vale esclarecer que as paisagens sonoras resultantes das edições estão claramente presentes nessa composição, e que, de certa forma, nosso trabalho foi apenas reelaborar aquelas paisagens, entrelaçando-as para reconstruir ou construir uma outra paisagem.

Durante o processo de colar alguns dos objetos selecionados, algumas configurações foram se revelando e sendo transformadas em novas camadas sonoras, que eram superpostas àquela primeira camada. No decorrer do trabalho, foram compostas e justapostas um total de 8 camadas, dadas em 8 canais, que se entrelaçavam, através de um processo de edição que se utilizou de emendas para evitar a transformação brusca de ambiências sonoras, resultando uma paisagem única. Utilizamos, além das ferramentas básicas de cortar, recortar, colar e duplicar, vários *plugins*, tais como *Reverse*, *1 Band EQ*, *4 Band EQ*, *D-Ver* (*reverb*), *Pitch Shift* e *Delay*. As ferramentas básicas estiveram presentes em todas as sessões da composição, que se configurou em três partes, numa forma

semelhante a um A-B-A´.

Na parte A, os sons foram apresentados concretamente, sem qualquer manipulação, apresentando uma paisagem sonora urbana “natural”, com pessoas conversando, andando por lugares ruidosos, pessoas vendendo coisas, músicas de lojas, carros, motos, sons de construção. Ao final dessa parte, uma ponte sonora, utilizando o som de voz de um moço, com efeito de *delay*, dá início à segunda parte, que apresenta uma paisagem visivelmente construída, seguindo mais os preceitos da música eletroacústica, que também manipula os sons, em prol de uma “abstração” ou um possível distanciamento da reconhecibilidade da fonte sonora. O objetivo foi reapresentar a primeira parte, A, apresentando uma idéia de paisagem construída, cujas fontes sonoras foram “arranhadas”. Ao distorcer, realçar e repetir sons, através da utilização de vários efeitos, o intuito foi o de causar um estranhamento na escuta. Aqui estão presentes todos os sons que já haviam sido apresentados na sessão A, mas, agora, completamente diferentes. Ao final desta parte B, nova ponte, que faz retornar àquela paisagem primeira, mas agora apresentada de forma mais “comprimida” e que termina sugerindo um retorno ao início, numa espécie de *moto perpétuo*. Este retorno se dá devido ao fato de que, na segunda parte, como já dissemos, a primeira parte é praticamente repetida, mas com várias manipulações dos sons, distorções, compressões, *reverses*, além de um jogo de densidades e massas sonoras crescentes e decrescentes. Isso sugere a existência de uma espécie de transição metafórica entre o que seria o “real” e o “imaginário”, virtualmente contido dentro da paisagem real e atualizada pela escuta do compositor. Nesta sessão, B, uma escuta é claramente simulada, o que não quer dizer que tal simulação também não esteja presente nas outras sessões, uma vez que a peça é toda composta, simulando uma paisagem sonora do Calçadão, ou um plano de composição, no qual variados níveis de escuta são evocados, possibilitando a produção dos mais variados sentidos.

7.1.3 Ferramentas e equipe de produção

Para a realização dessa peça, com duração total de 10´33”, composta de três seções, ao longo de 5 meses (2003/2004), foram utilizados os seguintes equipamentos: um *MD Sony*, modelo MZ-R37, um microfone estéreo (de lapela), um fone de ouvido *Sony* (miniatura), utilizados na captação sonora, o editor *Soundforge*, para a realização das edições das paisagens sonoras; um computador *IBook (Apple)*, um fone de ouvido *Sony* e o editor *ProTools*, na versão 5.0.1, para a realização da composição; um computador *Pentium 4*, o editor *Soundforge* e os *plugins Isotope Izone*, para a realização da masterização, na qual buscou-se preservar a dinâmica da edição.

Contou também com o auxílio de uma equipe de produção, formada pelos técnicos de áudio, Sara Secco Delallo e Ângelo Galbiati, sendo a produção final realizada no Estúdio Áudio Sonora de Londrina.

7.2 Vozes do Calçadão

A composição de paisagem sonora, por lidar diretamente com os sons do cotidiano, sejam eles naturais ou culturais, implica, necessariamente, na vivência de uma certa intimidade com os ambientes que produzem tais sons. Diante disso, já na primeira etapa desta pesquisa desenvolvida junto às crianças, verificamos qual era o grau de intimidade, no âmbito da escuta, entre essas crianças e o centro da cidade. Assim, as crianças foram para a rua, escutaram o Calçadão, de acordo com um determinado protocolo, revelaram diversas condutas de escuta e vivenciaram discussões de cunho ético e estético sobre música e paisagem, o que impulsionou a continuidade do trabalho, com vistas ao exercício da composição de paisagem sonora. Na sequência, vivenciaram a escuta de uma obra eletroacústica, e, para a concretização dessa etapa, o exercício da composição de paisagem sonora, a ser descrito neste capítulo, várias atividades foram desenvolvidas.

Após passar por um processo individual de composição e estudar as questões da composição de paisagem sonora, percebemos a necessidade de se estabelecer um vínculo afetivo e de intimidade com o ambiente a ser gravado, pois, conforme percebemos, o processo composicional se dá, necessariamente, a partir de um determinado grau de contato.³³ Diante disso, nesta etapa, antes de as crianças voltarem ao Calçadão para realizar a captação sonora, travamos com elas uma conversa sobre a cidade, com o intuito de possibilitar um clima de confiança entre elas e o Calçadão, semelhante àquela confiança que sentimos em nossa própria casa.

Conforme Bachelard, em *Poética do Espaço*, “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1989, p. 26). Contudo, se nossa casa é nosso abrigo, em relação à cidade, essa sensação de bem estar nem sempre é possível, pois, como observa Garcia, “os afetos que temos pela cidade natal não se espalham pela cidade inteira, mas pelas regiões por onde passamos, brincamos, o bairro, as ruas próximas à casa, a escola, os locais de passeio” (GARCIA, 1993, p. 69).

Assim, com o objetivo de tornar o Calçadão um espaço confiável, após conversarmos sobre seus modos de ver e se relacionar com a cidade, contamos às crianças uma história, a do menino *Milo*. Com isso, esperamos ter possibilitado a vivência de um Calçadão como uma imensa “casa”, repleta de espaços a serem explorados, vivenciados; espaços que guardam segredos, segredos sonoros. Daí a proposta de um caminhar com os ouvidos, o exercício de uma escuta vagabunda, que flana por entre os interstícios sonoros; uma escuta nômade, que se deixa levar pelos acontecimentos do trajeto; uma escuta do “entre”.

³³ É importante lembrar que, entre aquela primeira experiência das crianças de escutar o Calçadão e a atividade de criação agora proposta, se passaram dois anos, além do fato de que duas novas crianças foram inseridas no grupo, nesta última fase. Apenas uma dessas duas crianças participou da segunda etapa, que correspondeu à proposta de escuta de uma obra eletroacústica, descrita no capítulo 6. A outra criança participou apenas da terceira e última fase, mas não percebemos muita dificuldade em sua atuação e compreensão da proposta.

7.2.1 Procedimentos metodológicos

Antes da realização do processo de captação, e, conseqüentemente, o da criação de paisagem sonora, uma outra atividade foi desenvolvida, considerada fundamental ao próprio processo composicional: o contato com o editor *ProTools*, escolhido como a ferramenta auxiliar para esse processo composicional. Foi desenvolvida uma série de atividades para que as crianças se apropriassem, minimamente, dessa ferramenta, conhecendo seu funcionamento e aprendendo a manipular alguns procedimentos básicos.

Contudo, neste momento, cabe esclarecer que, para a realização dos exercícios de composição de paisagem sonora pelas crianças, a idéia inicial era utilizar um programa intitulado Rabisco, um *software* para interação musical com controle de parâmetros através de computação evolutiva, desenvolvido por uma equipe do Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora da UNICAMP.³⁴ Sua utilização implicaria numa modificação do repertório sonoro do programa, substituindo ou acrescentando ao repertório já existente sons urbanos selecionados pelas crianças, durante a proposta de escuta das ruas, tal qual exposta no capítulo 4. Mas, no mesmo momento em que realizávamos a atividade com as crianças, percebemos que teríamos dificuldade em operacionalizar a criação de um novo repertório para o Rabisco, haja vista as dificuldades técnicas para este trabalho, para o qual necessitaríamos do auxílio da equipe que havia desenvolvido o programa. Como tal auxílio não seria possível naquele momento, optamos por trabalhar com o editor *ProTools*, em sua versão *free*, 5.0.1, por ser facilmente acessado pela *internet*, além de ser um editor facilmente manipulável, pelo menos no que se refere aos procedimentos básicos tais como cortar, recortar, colar e duplicar sons, além da movimentação das linhas de *pan* e de volume e realização de *fades*, ferramentas utilizadas pelas crianças em suas composições.

³⁴ Nesse momento é importante dizer que os primeiros exercícios de composição de paisagem por nós realizados durante o doutorado foram feitos no NICS, utilizando o programa Rabisco. A oportunidade de conhecer tal programa foi ímpar e aproveitamos para agradecer o total empenho da equipe do NICS quanto à disponibilização e auxílio na utilização do programa.

7.2.2 Memorial descritivo

7.2.2.1 Procedimentos metodológicos

O exercício da composição de paisagem sonora junto às crianças envolveu um grupo de oito crianças³⁵, com faixa etária entre nove e onze anos, e aconteceu no período de março a maio de 2005. A primeira fase ocorreu na sala de computação do Colégio Universitário, gentilmente cedida pela direção da escola, e a segunda fase, que envolveu o processo de captação sonora, a escuta de repertório de composições de paisagem sonora, o processo da composição em si e a apresentação das composições (concerto), ocorreu, respectivamente no Calçadão, em uma sala particular de áudio e no Estúdio Áudio Sonora, todos situados em Londrina.

A primeira fase constituiu-se de 4 encontros semanais, com duração de 2 horas cada um, dedicados à aprendizagem do editor *ProTools*, versão *free*, 5.0.1. Esses encontros foram realizados na sala de computação do Colégio Universitário, e contamos com o auxílio do técnico da sala, além da técnica de estúdio, Sara Delallo, que nos acompanhou durante toda esta última etapa. Além disso, foi criado para essa fase um manual de apoio para as crianças intitulado *Manual ProTools para crianças*, para, caso fosse necessário, elas pudessem recorrer a ele para tirar dúvidas sobre os procedimentos de manipulação das ferramentas a serem utilizadas em seus exercícios de composição.³⁶

³⁵ Apenas seis das dez crianças que participaram da primeira fase, continuaram até o final da pesquisa, por uma questão de incompatibilidade de horário. Duas novas crianças entraram no decorrer do trabalho, sendo que uma delas participou a partir da segunda atividade e a outra apenas na última etapa. Nossa idéia era continuar apenas com as seis crianças originais, mas as que entraram no meio do processo expressaram o desejo de participar e foram prontamente aceitas, pois não vimos problema nisso. O que procuramos fazer foi não exceder o número de oito crianças na última fase, por considerar esta etapa um momento que demandaria uma atenção mais individualizada. A técnica de estúdio, Sara Delallo, nos auxiliou nesta etapa do trabalho.

³⁶ Este manual foi escrito, em parceria, por Fátima Carneiro dos Santos, Sara Secco Delallo e Ângelo Galbiati, contando com a valiosa colaboração de Luciano Galbiati e André Gião em vários momentos de sua realização. É interessante notar que as crianças pouco utilizaram tal manual, pois sua aprendizagem se deu diretamente na manipulação da ferramenta no computador. Mas a criação desse manual foi extremamente válida, pois pode vir a auxiliar a criança num uso futuro de tal editor e ainda servir como base para outras pessoas que queiram utilizá-lo.

Esta primeira etapa ocorreu nos meses de março, abril e maio de 2005 e foi dividida em várias fases, as quais, por sua vez, foram subdivididas em vários encontros.

A 1ª fase, constituída de 4 encontros coletivos, com duração de 2 horas cada um, no Colégio Universitário, para a realização de exercícios de edição, utilizando o editor *ProTools*.

A 2ª fase, constituída de 4 encontros, em duplas, com duração de 2 horas cada um, no Calçadão de Londrina, para captação de áudio.

A 3ª fase, constituída de 1 encontro coletivo, com duração de 2 horas, em uma sala de áudio particular, para escuta de repertório de composições de paisagem sonora.

A 4ª fase, constituída de 8 encontros individuais, com duração de 3 horas cada um, no Estúdio Áudio Sonora, para a realização dos exercícios de composicionais.

A 5ª fase, constituída de um encontro com todos os participantes do projeto, além de convidados, para a realização do Concerto: *Vozes do Calçadão*, com apresentação das composições de paisagem sonora realizadas pelas crianças, no Estúdio Áudio Sonora, em Londrina.

7.2.2.2 *Dos encontros: a criança e o editor ProTools*

1º encontro

Neste encontro estabelecemos um primeiro contato com as crianças que já se conheciam, com exceção de uma delas. Conversamos sobre nossa nova jornada de trabalho, conhecemos as instalações do Colégio Universitário, que usaríamos durante as próximas quatro semanas, e iniciamos uma conversa sobre som, sobre escuta e sobre o programa *ProTools*, folheando o manual distribuído a cada uma das crianças e dizendo-lhes que lhes serviria de guia, caso esquecessem do funcionamento de alguns dos procedimentos que aprenderiam a partir de então.

As atividades deste dia englobaram o passo-a-passo sobre como

proceder para instalar o programa *ProTools* e o CD de áudio, contendo um repertório de sons retirados da *internet*, a ser utilizado nos exercícios de composição para aprendizagem do programa:

- a. Instalação do programa: ligar o computador e executar a instalação; salvar na pasta “meus documentos”, nomeando com o nome da própria criança para fácil identificação; abrir o programa para um primeiro reconhecimento do mesmo. Nesse momento, percebemos que a coluna de áudio encontrava-se vazia e verificaram a necessidade de sons para trabalhar no *ProTools* e realizar suas composições.
- b. Instalação de CD de sons (dados) para ser utilizado como repertório de sons para realização de exercícios de edição utilizando o *ProTools*.. Conforme os seguintes passos: abrir meu computador; abrir *drive* d; selecionar a pasta de sons; clicar *ctrl c*. Em seguida, fecharam a página e abriram o “meus documentos” para que cada uma encontrasse e abrisse a sua pasta, onde copiaram e a pasta de som, com o comando *ctrl v*.
- c. Abrir novamente o *ProTools* (meu computador), para efetuar a abertura de uma sessão em *file*. Na sessão aberta clicaram em áudio e importaram o áudio, que estava em sua pasta (na pasta da criança).
- d. Alguns canais foram criados e puxaram alguns sons para eles. Nesse momento as descobertas individuais começaram a acontecer: algumas crianças, além de apenas ouvir os sons, já arriscaram alguns procedimentos, descobertos ao acaso, tais como cortar o som (com o colchete), juntar pedaços de sons (*fades*) e trabalhar com justaposição de sons. Algumas também descobriram a função *mute*.

De modo geral, as crianças demonstraram muita ansiedade em abrir o computador e o programa, o que pode ter implicado na ocorrência de tantos erros de sistema, fazendo com que se sentissem um pouco frustradas, pois chegaram a perder o que estavam fazendo. Mas, ao mesmo tempo, foram percebendo que esses erros fazem parte do dia-a-dia de quem trabalha com computador, e, principalmente, com o *ProTools* na versão *free*, e entenderam que têm que ter

mais calma e não dar tantos cliques desnecessários.

Obs: O material ficou com as crianças para levarem para casa e tentar refazer o processo em seus próprios computadores (material: CD de instalação do *ProTools*, CD dos sons e o manual).³⁷

2º encontro

Neste encontro realizamos uma atividade “mais orientada”, quando as crianças aprenderam a manipular ferramentas básicas, ferramentas de edição, realizando pequenos exercícios de edição, em 1 canal. Quando as crianças chegaram, os computadores já estavam “abertos” na sessão e os sons já estavam selecionados *a priori*, pois o objetivo, nesse momento, foi exclusivamente que elas aprendessem a manusear as ferramentas, por isso buscamos eliminar ao máximo possíveis contratempos. Essa atividade foi realizada em duas etapas:

- a. Primeiramente mostramos a elas as funções das ferramentas básicas sobre uma *wave* e explicamos o funcionamento das ferramentas de edição: cortar, colar, duplicar. Essas explicações foram realizadas a cada duas crianças por vez (lembrando que éramos duas instrutoras).
- b. Em seguida realizaram exercícios de edição, a partir do repertório de sons contidos na lista de áudio. A maioria utilizou apenas um canal, mas algumas crianças já utilizaram dois canais.

3º encontro

Neste encontro, quando as crianças chegaram, os computadores também já estavam “abertos”, mas com uma novidade: havíamos colocado outros sons na lista de repertório. Agora, além de sons de animais, vento, havia também sons de rua e vozes. Aprenderam sobre a importância de abrir sempre um canal

³⁷ Uma situação que se apresentou, e de que não havíamos nos dado conta quando da escolha do *ProTools*, é que a versão *free* utilizada nesta pesquisa só funciona no *windows 98*. Por isso tivemos que procurar uma sala de computação com tais características para a realização desta atividade. Assim, nem todas as crianças conseguiram instalar o programa em seus computadores, pois a maioria só disponibilizava de computadores na versão *pentium 4*, com *windows xp*. Mas muitas ainda conseguiram instalar o programa em computadores de seus avós ou tias ou mesmo da escola.

de *master*, além da utilização de *fades*, para uma boa finalização da edição. Esta etapa constou de duas atividades.

- a. Realizaram exercícios de edição utilizando dois ou mais canais, e também o canal de *master*.
- b. Além dos *fades* (*in*, *out* e *cross fade*), algumas crianças começaram a trabalhar com as linhas de *pan* e volume.

4º encontro

Este encontro foi o último referente à aprendizagem da ferramenta de edição e esteve direcionado a tirar dúvidas e apresentar, para algumas crianças, as linhas de *pan* e de volume. Todas realizaram vários exercícios de edição, utilizando todos os procedimentos aprendidos, e, no final do encontro, sentamos todos juntos para um lanche e conversamos sobre os encaminhamentos da próxima fase desta etapa: a captação de sons do Calçadão.

Após muita conversa, várias sugestões sobre a forma de gravação e de qual seria a concepção geral das composições vieram à tona. Ficou decidido que sairiam em duplas, que cada dupla gravaria um horário do Calçadão (06h30 / 14h / 18h / 20h30, e que cada um faria sua composição individualmente, mas que todas poderiam ser juntadas numa só, mostrando um dia (sonoro) inteiro do Calçadão. Algumas possibilidades de nomes para a composição foram levantadas, mas alguém se lembrou da composição de Denise Garcia, e, parafraseando-a, resolveram chamá-la de *Vozes do Calçadão*.

7.2.2.3 Captação de áudio

Antes de iniciarem a captação de áudio, logo que chegavam ao Calçadão, conversávamos, eu e a dupla de crianças, sobre alguns aspectos de suas relações afetivas e sociais com a cidade e o Calçadão, tais como: o que é a cidade; se iam sempre ao centro da cidade; se gostavam de caminhar pelo Calçadão; se seria possível um caminhar que não fosse com os pés...

A cidade, na visão das crianças, é um lugar onde moram várias pessoas e existe, justamente, por causa disso: para as pessoas morarem. A

cidade tem casas, lojas, prédios e no centro é onde se concentram o comércio e as lojas, sendo que as casas e as escolas ficam mais afastadas, nos bairros, onde quase não há lojas. A maioria das crianças disse não ir muito ao centro ou ao Calçadão, por achar que é um lugar muito cheio de gente e barulhento. Duas delas disseram gostar muito de passear por lá, e todas disseram que, quando vão ao Calçadão, geralmente é para comprar algo ou ver as lojas. Mas a maioria ainda prefere ir ao *shopping*, ou porque é mais seguro, não há tanto barulho e nem é tão perigoso, ou porque gostam apenas de passear (e não de fazer compra) e de jogar boliche. Ou seja, parece que os hábitos de caminhar pelo centro da cidade mudaram também em Londrina, e não apenas em cidades americanas, ou mesmo em algumas cidades européias, como demonstram os estudos de James Hillman. Caminhar pela cidade tornou-se quase obsoleto, pois, hoje, “caminhamos” de carro ou, então, se for a pé é porque provavelmente largamos nosso carro no estacionamento perto do centro ou no estacionamento do *shopping*. Dificilmente caminhamos pela cidade e mesmo quando não temos carro procuramos andar de ônibus ou algum outro meio de locomoção que nos deixe sempre perto de nosso destino. Caminhar “ao léu”, ou deixar os acontecimentos do trajeto nos guiar? Dificilmente. E, nesse sentido, quando perguntamos às crianças se seria possível caminhar de uma outra forma pela cidade, que não fosse com os pés, algumas responderam prontamente que não, pois “caminhar é com os pés”; mas algumas delas responderam dando risadas: com carro ou com cadeira de rodas... Insistindo na pergunta, lançamos a questão: e caminhar com os ouvidos? Reticências por parte de algumas, mas outras responderam: “Sim! Com os ouvidos; ouvindo tudo!”. Daí nossa sugestão de pensarem sobre esse passeio de escuta e gravação como uma forma diferente de caminhar; estariam caminhando com os pés, mas também com os olhos, com o nariz e com os ouvidos. Nossa sugestão era de que tentassem deixar os sons guiarem seus ouvidos, para que pudessem sentir a cidade e o Calçadão com outros olhos, com outros ouvidos, como *Milo*, um conto de Norton Juster, no livro *The phantom tollbooth*.

Era uma vez um menininho chamado Milo que chega numa cidade

onde todos andam apressados, olhando para o chão, como que sabendo exatamente para onde estão indo. Mas ele não vê construções nem ruas. Tudo desapareceu. Alguém explica para Milo:

- Há muitos anos, neste mesmo lugar, havia uma linda cidade, cheia de casa bonitas e lugares atraentes... As ruas eram cheias de coisas maravilhosas para se olhar e as pessoas sempre paravam para olhar para elas.

- Elas não tinham nenhum lugar para ir?, pergunta Milo.

- Claro que sim, mas, como você sabe, a razão mais importante de se ir de um lugar a outro é ver aquilo que há *entre* os dois lugares...

- Aí, um dia, alguém descobriu que, se você não olhasse para nada e tomasse atalhos, você chegaria mais depressa. As pessoas tornaram-se obcecadas para chegar lá correndo, depressa, olhando para o chão. E, porque ninguém mais ligava para as coisas à sua volta, tudo foi ficando cada vez mais feio e mais sujo e, como tudo foi ficando sujo e feio, as pessoas andavam cada vez mais depressa, e então uma coisa muito estranha começou a acontecer. A cidade começou a desaparecer. Dia a dia, as construções iam sumindo e as ruas desaparecendo. E as pessoas continuavam vivendo ali como sempre, nas casas, em prédios e nas ruas, que já não estavam mais ali, porque ninguém notava nada (NORTON apud HILLMAN, 1993, p. 56).

7.2.2.4 Escuta de repertório de composições de paisagem sonora

Após a captação de áudio, cada gravação foi transposta para CD e distribuída para cada criança para que escutasse em casa antes de irem ao estúdio, onde realizariam as composições. A distribuição dos CDs foi feita no encontro reservado para a escuta de composições de paisagem sonora. Inicialmente, escutamos algumas gravações realizadas pelas crianças e, em seguida, quatro composições, sendo que duas delas já haviam sido escutadas quando da primeira etapa de atividades, a saber: *Vozes da Cidade* (1993) e *Trem-pássaro* (1993), ambas da compositora Denise Garcia. As outras duas composições escutadas foram *A rua em construção: uma escuta a partir da escuta das crianças* (2004), de nossa autoria, e *Walking through the city* (1981), de Hildegard Westerkamp.

Com exceção das duas crianças que não haviam participado da primeira etapa de atividades (escuta das ruas), todas as outras lembraram-se das duas primeiras composições e reconheceram suas edições ou seus sons na terceira composição, composta a partir dos sons selecionados pelas crianças naquela fase do trabalho. A novidade para todas foi a composição de Westerkamp, que lhes chamou particularmente a atenção pelas falas em inglês, levando uma criança a fazer o seguinte comentário: “Ah! nos Estados Unidos eles também fazem música com sons da rua!”.

O processo de escuta vivenciado nesse encontro foi totalmente livre, sem nenhum tipo de questionamento sobre aspectos específicos das composições. O objetivo era simplesmente possibilitar-lhes o acesso a tal repertório, para que vivenciassem, por meio da escuta, alguns modos de compor através de sons do cotidiano, experiência pela qual passariam em breve.

7.2.2.5 O exercício da composição de paisagem sonora

A concepção da obra

Antes de iniciarem seus trabalhos de composição, conversamos com as crianças sobre algumas questões que consideramos norteadoras para seus processos composicionais. Entre essas questões, falamos sobre o fato de que algumas pessoas entendem que o próprio ato de escutar e/ou gravar as ruas, fazendo uma espécie de recorte da paisagem sonora, já é música, pois a ação da escuta, ao “delimitar” o tempo e o percurso sonoro gravado, já age composicionalmente. Apontamos também para a possibilidade de pensar que uma composição de paisagem sonora pode ser feita de outras formas, manipulando os sons no estúdio com o auxílio de algum *software*, como, por exemplo, o *ProTools*, recortando e colando sons, alterando a ordem dos sons, justapondo camadas sonoras, operando sínteses sonoras, comprimindo ou deixando menor o tempo do trajeto gravado etc.

Contudo, a informação que acreditamos ter sido a mais importante refere-se ao fato de que, antes de qualquer coisa, precisamos escutar o que

gravamos. Escutar muito. Pois é através da ação da nossa escuta sobre o material sonoro gravado que realizaremos nossa composição. Esse material sonoro, a paisagem sonora, tem uma vida própria, tem uma “forma” própria. E, se realmente o escutarmos, é como se ele mesmo nos falasse o que fazer. É a ação da nossa escuta, interagindo com a paisagem sonora gravada que faz com que a composição se atualize. Além disso, conforme combinado anteriormente com o grupo, precisamos escutar o material sonoro levando em conta as características do ambiente, para que cada composição respeite o horário em que a paisagem foi gravada e deixe revelar a ambiência sonora característica de cada período.

Obs.: É importante que fique claro que a intenção não foi conduzir as composições, mas apenas lembrar que havia uma linha mestra, ou uma pré-concepção do todo que seria interessante ser seguida por todos.

Sobre o processo de criação

As composições foram realizadas no Estúdio Áudio Sonora, em Londrina, e as crianças utilizaram o editor *ProTools* não mais em sua versão *free*. Por questões técnicas, todas trabalharam suas gravações em mono, e apenas o resultado final foi transformado em estéreo.

Estivemos sempre junto das crianças durante todo o processo de criação para ajudá-las no que fosse necessário em relação à parte técnica. Cada criança trabalhou individualmente, durante um período médio de 3 horas, e cada composição teve a duração de 3 a 4 minutos. Esse limite de duração foi se estabelecendo ao longo dos trabalhos, pois as próprias crianças perceberam a dificuldade de compor algo mais longo.

Todas as crianças já haviam escutado a gravação da paisagem ou material sonoro com o qual iriam trabalhar, mas, antes de iniciarem sua composição, ouviram mais algumas vezes para garantir uma boa interação com o material sonoro, uma vez que agora elas estavam num estúdio profissional, com a possibilidade de uma escuta com boa qualidade.

As duas primeiras crianças, após a escuta das gravações, reclamaram

que havia muito som de vento e muito som grave. Assim, optamos por diminuir os sons graves (ou “sub”) não apenas do material sonoro dessas crianças, como também de todas as outras, mas sempre buscando retirar apenas o excesso.

*
* *

Gabriella, ao realizar a composição, optou por recortar “objetos sonoros”, ou “sons interessantes”, como ela mesma disse. Sua gravação foi realizada no período da manhã. Preferiu trabalhar com vários canais e deixar um canal para a criação de uma espécie de “tapete”, constituído de sons de pássaros, que permeava praticamente toda a gravação. Manipulou alguns sons, cortando e duplicando, recriando e justapondo camadas sonoras. Além disso, simulou profundidade com uso das linhas de volume e *pan*.

Izabella tinha 2 gravações, num total de 14 minutos cada uma. Em seu trabalho de escuta, antes de ir para o estúdio, optou por uma delas, que apresentava menos som de vento. Recortou um trecho da paisagem que serviu como uma camada sonora que sustentava os objetos sonoros. Uma vez que a paisagem gravada era bastante rarefeita (a gravação foi feita no primeiro período da manhã), ela intensificou alguns objetos sonoros, aumentando a linha de volume. Essa criança, no momento da captação, interagiu com um menino, conversando com ele, e fez com que esse som estivesse presente na composição. Criou várias situações sonoras que evidenciavam um jogo de espacialização, através da manipulação da linha de *pan* e volume.

Julia teve sua gravação realizada no período de início da tarde. Mostrou-se encantada com a textura sonora do Calçadão e optou por realizar uma espécie de “reconstrução” do Calçadão como se estivesse “por cima” dele, escutando-o de um modo global. Criou texturas, superpondo camadas sonoras ocorridas em momentos e locais diversos, manipulou alguns sons criando efeito de eco, através da simulação de movimentos de motos e outros veículos. Buscou sempre enfatizar aquilo que parecia ouvir: um ambiente bastante sonoro e diversamente sonoro. Sua composição evidencia um Calçadão com muitas músicas de lojas e vozes dos vendedores, atravessados por sons de motos e

carros, com ápice no som da flauta boliviana.

Lila apresentou um processo de criação bastante interessante. Ao ouvir novamente a gravação inteira, tomou um caminho muito peculiar (em relação às outras crianças). Escolheu um dos trechos (finais) e começou a recortá-lo e a copiá-lo, num processo que nos parecia bastante visual. Mas, eventualmente, ela escutava o resultado e realocava os objetos. Utilizou vários canais, sobrepondo os mesmos objetos, resultando numa rua bastante densa, como se sua intenção fosse intensificar sua sonoridade. Transformou o Calçadão de Londrina, por um momento, numa grande cidade, e, aos poucos, retornou ao Calçadão “normal”, com suas flautas bolivianas, mas ainda atravessadas por carros.

Deborah, que realizou a captação de áudio no final da tarde, demonstrou enorme encanto por alguns momentos da gravação, encantamento expressado também no momento da gravação, ao som dos pássaros se recolhendo e, posteriormente, os sinos da Catedral. Sua atitude corporal, *in loco*, foi significativa. Além do brilho nos olhos, o modo de segurar e focar o microfone e o andar apressado em direção aos sons demonstraram seu interesse, deixando entrever a possibilidade de um “caminhar com os ouvidos”, onde os pés e a escuta se deixam guiar pelo sons. No ato da composição, percebeu a existência de, basicamente, três momentos sonoros distintos (ambientes texturais) e optou por seguir a ordem do percurso gravado, “comprimindo” temporalmente esses ambientes. Mas fez também com que, em alguns momentos, sons de um ambiente atravessassem o outro, seja para deslocar os sons ou para simplesmente criar uma passagem diferente. Trabalhou com a espacialização (movimento de carro) e com o volume para dar sensação de movimento (pássaros na árvore), criando um situação bastante artificial, pois a gravação desse momento foi feita parada, e ela quis passar a sensação de que havia se movimentado.

Odara teve grande preocupação em localizar e deixar evidentes alguns sons que lhe chamaram a atenção durante a gravação, por exemplo, um som do cachorro arfando, cuja gravação, *in loco*, havia sido feita bem de perto. Sua

gravação foi feita no período noturno. Respeitou o percurso gravado, mas sempre evidenciando sons que achava interessantes. Repetiu alguns desses sons (risadas, por exemplo), ao longo da composição, deslocando-os de seus “locais” originais na paisagem. Simulou espacializações e momentos imaginários jogando com sons de risadas e som do cachorro, através da manipulação da linhas de *pan* e volume, além do procedimento de duplicação de sons.

Sofia, como a maioria, limpou, reduziu, comprimiu, valorizou alguns objetos como carros e pássaros e fez um jogo muito interessante com o som das portas das lojas se fechando. Sua gravação foi realizada no final da tarde, quando as lojas, com suas portas de correr, estavam sendo fechadas. Esses sons foram bastante explorados em sua composição e ela duplicou várias vezes os sons de três portas diferentes, além de criar uma dinâmica espacial ao justapor e jogar esses sons em caixas diferentes, através da manipulação da linha de *pan*.

Luísa optou por respeitar o percurso da gravação, que foi, basicamente, circular. Sua gravação foi no período da noite. Enfatizou a “cena” sonora de um bar com pessoas cantando no *karaokê*, buscando contraste entre ambientes mais e menos sonoros. Não se preocupou muito em manipular sons e preferiu realizar mais os procedimentos de espacialização através da movimentação das linhas de *pan* e volume.

*

* *

Após terminado o processo de criação perguntamos a cada uma das crianças como fora realizar esse exercício de criação. Todas afirmaram ter gostado muito de ter feito o que fizeram. “Adorei”, disse uma; “muito interessante, cansativo, mas valeu a pena”, observou outra. Fizeram vários comentários em relação ao papel da escuta no processo composicional, dizendo: “escutar é muito importante, sem escutar não dá pra fazer nada nessa música”; “utilizamos muito a escuta, o nosso ouvido; ele é fundamental para esse tipo de música, mas o olho também, pois precisamos ‘ver’ o som para poder cortar onde queremos”. Além disso, revelaram possíveis mudanças em relação a seu modo de escutar os sons da rua ou ao modo de compreender música, ao dizerem que tinham mudado o

jeito de escutar as ruas, o Calçadão, o que pode ser observado nas seguintes falas: “também entendo agora que música não precisa ser feita só com aqueles sons que a gente escuta nas músicas, e nem precisa ter aqueles ritmos marcados e ser cantada”; “e também que a gente pode caminhar com os ouvidos, e não só com os pés”, “o que você contou pra gente da história do *Milo*, é verdade”, “a gente pode ouvir o Calçadão, de outro jeito. Não é só barulho”, “acho que sempre vou ouvir o Calçadão e as coisas de outro jeito”.

7.2.2.6 Concerto: Vozes do Calçadão

A apresentação dos exercícios de composição das crianças foi realizado em abril, dia 14, à noite, em uma sala de áudio do Estúdio Sonora, com a presença de aproximadamente 40 pessoas. Ouvimos vários comentários das pessoas presentes no sentido de terem gostado do que ouviram e do trabalho que havíamos realizado com as crianças nesses dois anos. Algumas observações nos chamaram a atenção, por exemplo, quando um dos pais falou que achava que seria monótono escutar os sons do Calçadão por 24 minutos, mas que havia sido o oposto: “foi muito intrigante e me prendeu a atenção o tempo todo; nunca imaginei que pudesse ouvir o Calçadão por tanto tempo e perceber que aqueles sons que sempre escuto pudessem ser escutados de outro jeito”; ou então quando outra pessoa comentou que “o fato é que fizeram uma composição, pois manipularam sons, como aqueles das portas e aqueles dos sinos, e parecia música”.

É como se as composições dessas crianças-compositoras “arranhassem” a paisagem sonora da cidade. Ou melhor, através de suas composições, conseguem fazer o ouvinte ir, mesmo que sutilmente, para além da própria paisagem que, por si só, é bastante eloqüente e promove uma escuta referencialista. “Não tem como escutar e não identificar determinados sons que conhecemos do Calçadão, mas o interessante é que nos surpreendemos em (re)conhecê-los”, diz um ouvinte. E mais, diz outro, “em alguns momentos parece que elas brincam com o som, repetindo-o e movendo-o de um lado para o outro,

fazendo com que ele perca a referencialidade e fazendo a nossa escuta se perder”. Ou se deixar arrastar para além da referência, diríamos nós. É como se, por alguns instantes, ouvíssemos simplesmente o som: o som de portas que deixam de ser portas e se transformam num movimento contínuo de subir de descer, com uma textura arranhada e sobreposta. É como se, nesse momento, a paisagem deixasse de ser paisagem e se tornasse música; é como se a nossa escuta deixasse de ser uma escuta que decodifica signos sonoros, escuta do hábito, e se tornasse uma escuta estética, escuta musical.

E, por fim, gostaríamos de encerrar este relato com o comentário de uma das pessoas presentes, uma mãe, que esteve muito próxima de todo o processo vivenciado pelas crianças nesses anos, e que se aproxima muito da nossa percepção: “um grupo especial, um grupo que vi crescer; poderia falar de questões pessoais; cada composição revela cada criança e cada criança se revela em cada composição”.

7.2.3 Algumas considerações

Existem diversas maneiras de falar sobre uma cidade, e, provavelmente, a mais comum é aquela que a descreve, dizendo de suas esquinas, ruas, bairros, feiras, pontes, prédios, torres. Mas, como observa Peixoto (2004, p. 11), nesse tipo de descrição, ou mapeamento, “a cidade desaparece enquanto paisagem”. É como se, ao descrever, perdêssemos a paisagem, pois tentamos ter o controle sobre ela. E, diante de uma cidade que se apresenta, hoje, enquanto “paisagem contemporânea”, feita de “fluxos, em trânsito permanente, sistema de interfaces”, “um campo vazado e permeável através do qual transitam as coisas”, e onde “tudo se passa nessas franjas, nesses espaços intersticiais, nessas pregas” (PEIXOTO, 2004, p. 11-13), apenas descrevê-la é empobrecer de tal forma a paisagem-cidade, perdendo-se a própria idéia de cidade que é puro movimento e complexidade.

Não podemos negar que há uma narrativa, tanto nos exercícios

individuais, quanto na composição final, resultante de uma disposição das composições individuais, que pretende revelar um dia sonoro do Calçadão, perfazendo um caminho que vai desde o período da manhã até o período noturno do Calçadão. Contudo, em seus exercícios de composição de paisagem sonora, as crianças parecem não ter se importado em ter o controle dos sons do Calçadão ou o controle da cidade ou da vida sonora aí presente. Pelo contrário, o que demonstraram foi um desejo de (re)inventar outras cidades, outros Calçadões. Seus processos composicionais podem lembrar um jogo de quebra-cabeças, uma espécie de bricolagem, mas, mais do que isso, o que parece estar em evidência é o próprio jogo da transformação e da invenção, que vai além de um simples recortar e colar.

Mesmo entendendo que é muito difícil descrever detalhadamente um processo composicional, pois, como disse Leminski sobre o seu pensamento e o pensamento criador ser um “pensamento assistemático”, “o pensamento que alimenta e abastece uma experiência criativa tem que ser pensamento selvagem, não pode ser canalizado por programas, por roteiros, tem que ser mais ou menos nos caminhos da paixão” (LEMINSKI, 1987, p. 284), ao observar os processos composicionais de cada criança, constatamos que algo semelhante se apresentava em todos eles. Primeiramente, percebemos a existência de uma intensa fase de escuta, tanto do momento da captação quanto da escuta da gravação do material sonoro, que poderíamos chamar de fase embrionária. Como decorrência dessas escutas, idéias foram surgindo a partir do próprio burilar dos sons, através das possibilidades de manipulação oferecidas pelas ferramentas básicas do *ProTools*. A escuta, nesse processo, apresenta-se enquanto “ferramenta” composicional, tanto quanto as ferramentas disponibilizadas pelo editor, estabelecendo-se, assim, um jogo: escutar e escutar, ao mesmo tempo que cortavam, colavam, deslocavam sons.

De modo geral, o que podemos dizer é que as crianças, “apaixonadamente”, ou enveredando-se pelos “caminhos da paixão”, apresentaram uma forma de agir inicialmente “lógica” ou “linear”, na medida em

que iam escutando a gravação da paisagem captada e escolhendo sons que lhes interessavam. Mas em algum momento essa conduta se embaralha, deixando-se perder em prol de outras idéias que a atravessavam. Nesse momento, o processo composicional transforma-se num ir e vir contínuo; um fluxo de movimentos que não dizia muito para onde ia, mas que, lentamente, caracterizava-se, formando pequenos territórios sonoros, que ora se deixavam desterritorializar, para, em seguida, reterritorializar-se em outras paragens.

Um dos aspectos que nos chamou a atenção foi o fato de que muitas composições apresentam recortes e sobreposições ou justaposições de camadas sonoras ou mesmo objetos sonoros que “concentram” a paisagem sonora, quase saturando-a, mas ao mesmo tempo permitindo uma concentração de “informação” sonora, densa e de leitura “rápida” e concisa. Parece que ao intensificar determinados momentos da paisagem, uma espécie de “exatidão”, tal qual fala Calvino (1990), se revela, tornando a paisagem “mais exata”, no sentido de revelar uma maior clareza e uma afirmação dela mesma. Por exemplo, os sons dos carros ou o contínuo sonoro do Calçadão, que se dá, indo para além do “real”. Para conseguir essa sensação “turbilhonar”, algumas crianças optaram por selecionar alguns materiais específicos, alguns trechos da paisagem que eram justapostos com certa defasagem³⁸, ou misturados com diferentes trechos, mas que tinham características sonoras semelhantes, provocando,

[...] uma turba de idéias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamento, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las a todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa desprovida de sensações (CALVINO, 1990, p. 55).

³⁸ É interessante observar que a própria interface apresentada pelo *software* utilizado (*ProTools*) possibilitou à criança um “brincar” com o som, a partir do momento em que ela recortava um objeto sonoro qualquer e o justapunha em diversos canais, ora arrastando mais para a direita, ora mais para a esquerda, criando primeiro uma “imagem” visual, para, em seguida, escutar a imagem sonora decorrente dessa “brincadeira”, e modificá-la, caso achasse necessário. Vale notar que, com todo o aparato tecnológico atual, nesse tipo de composição a visualidade da interface também parece interferir no processo composicional, indo além do que Delalande coloca como se este tipo de composição fosse um processo inteiramente dado pela escuta, num face a face com o alto falante.

Mas, mesmo que momentaneamente, uma “turba de idéias simultâneas” se apresenta, uma espécie de leveza se instala em cada composição. Em seu livro, *Seis propostas para o próximo milênio*, Calvino diz que sempre que o “reino humano” parecer estar “condenado ao peso”, é necessário que se mude de “ponto de observação”: “preciso mudar de ponto de vista, de ponto de observação, considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica [...]”, diz ele (CALVINO, 1990, p. 19).

Tal qual observa Bahia,

Este ‘tirar peso’ para Calvino, é como mudar de ponto de observação e considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. É subtrair o peso dos dramas e da opacidade do mundo. É modificação. Algo que para fazer nascer tem que desaparecer (BAHIA, 1995, p. 55).

Nas composições das crianças parece que a cidade, ou o Calçadão, se torna leve, pois, mesmo quando em vários momentos o peso sonoro dos carros e das falas torna-se muito evidente, parece que esse peso se perde. Talvez, numa tentativa de evitar que “o peso da matéria nos esmague”, ou esmague a escuta, ele é retirado do som, e este se vê desterritorializado na sua própria significação, produzindo outros sentidos e possibilitando outras escutas. No momento em que as crianças deslocam sons de risadas, de portas, de sinos ou de pássaros, num plano em que esses sons são justapostos ou duplicados ou deslocados (movimentados), criam outros territórios sonoros, não existentes naquele Calçadão, mas possíveis. De forma semelhante, ao trazerem à tona aqueles sons que incomodavam sua escuta, elas fazem com que o drama dos sons poluidores desapareça ou tome uma outra perspectiva. Ao deixarem de lado todo o simbolismo do chamado para a missa dos sons de sino, estes tornam-se simplesmente sons, assim como os sons de carro ou de música brega, que outrora haviam sido considerados sons barulhentos, também tornam-se simplesmente sons, revelando apenas suas qualidades sonoras e outros sentidos. Uma outra poética, nem sempre percebida durante nossa escuta do dia-a-dia do Calçadão, revela-se aos ouvidos. Se o mundo, o dia-a-dia, nos inunda com suas

imagens pré-fabricadas, visuais ou sonoras, se “em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo” (CALVINO, 1990, p. 107), a composição das crianças dá visibilidade a outras imagens. Mesmo que em muitos momentos busquem descrever os sons do Calçadão minuciosamente, muitas vezes, através do jogo da imaginação, fazem brotar “cores e formas”, ou sonoridades e tramas sonoras, para além dos limites do real.

De modo semelhante a Calvino, em *As cidades invisíveis*, as crianças percebem, através de suas escutas, e permitem, através de suas composições, o desvelamento de uma cidade, ou um Calçadão, como um “lugar onde todo o possível é convocado” (GOMES, 1994, p. 53); onde outros espaços são possíveis, para além de um espaço euclidiano: espaços qualitativos e inexatos, espaços de densidades e movimentos, espaços contínuos e heterogêneos, lisos e estriados, conectados entre si por pontos e linhas, possibilitando o vislumbre de uma cidade-rizoma.

*
* *

Ao trabalhar junto com a criança, é fundamental levar em consideração a constatação de que ela, ou “o infantil”, como diz Corazza, “apenas e tão-somente existe”. É necessário, afirma a autora, “ver o infantil em sua realidade simplesmente humana, independentemente de se lhe chamar criança, de saber que nasceu não faz muito tempo, e que não tem nome, nem personalidade, nem existência empírica” (CORAZZA, 2003, p. 122). A criança, na infância, parece estar ainda “livre” e revela isso através de seus “movimentos não dirigidos, ainda não codificados, selvagens, caóticos, e nas percepções menores que a atravessam” (CORAZZA, 2003, p. 117).

Esse modo de ser, “menor”, foi revelado durante todo o processo: no modo como escutaram as ruas, no modo como realizaram suas composições, na forma como se deixaram levar pela própria escuta. Ou seja, a forma como se comportaram durante o trabalho revela essa liberdade e curiosidade. A criança, ao andar com seu microfone, estabelece uma relação de intimidade com a cidade,

deixando de lado qualquer aspecto de funcionalidade (sonora) que possa caracterizá-la. Transforma a cidade (sonora) em seu objeto do desejo, do desejo de sua escuta. Buscou uma comunhão com ela num sentido para além de qualquer pragmatismo, revelando um prazer pelo prazer: o prazer de escutar a cidade e de comungar com ela, através de uma escuta e de um caminhar que beira o lúdico, o “vagabundear”. Rompe com os valores de uso e de troca implícitos na cidade e com os olhares calcados numa ação do hábito. Ao gravar seus percursos sonoros, e, posteriormente, ao “catalogar” e manipular os sons e a paisagem sonora, desloca da cidade seu caráter de mercadoria ou de lugar de passagem de pessoas e carros. Munida de seu microfone e gravador, a criança registra percursos, caminhos, rastros sonoros, ou, como diria Gomes (1994), “fragmentos do enunciado da cidade significante”, para atualizar, no estúdio, outras cidades: cidades sonoras imagináveis ou cidades (in)audíveis.

Cada paisagem sonora criada lembra um agenciamento (o contrário da organização), no sentido atribuído pelo pensamento deleuzeano, tão bem sintetizado por Corazza, quando afirma que o agenciamento não é

[...] apenas a reunião ou o ajuntamento de corpos, mas o que acontece aos corpos quando eles se reúnem ou se juntam, sempre sob o ponto de vista de seu movimento e de seus mútuos afectos. Não se trata apenas de uma questão de soma, mas de encontro ou de composição. Não apenas a simples justaposição assinalada pela conjunção “e”, mas a complexa combinação implicada pela partícula “com”. “Isto e aquilo” é bom, mas “isto com aquilo” é ainda melhor (CORAZZA, 2003, p.72).

Ou seja, um som de cachorro se encontra com um som de voz humana, que se deixa atravessar por um som de roda de bicicleta, que se arrasta por entre novas vozes, agora multiplicadas, às quais foram ajuntados outros sons. Plano de composição. Ou os sons de portas, multiplicados neles mesmos, no sentido de multiplicar, intensificar, até fazer com que não soem mais portas, mas uma textura sonora apenas. Um jogo de afectos e perceptos que criam sensações.

É no encontro da criança (da escuta) com os sons da rua que a composição começa a se definir. Mas o que acontece quando esses corpos se

encontram? Que corpo esse encontro define? Tomando Deleuze como intercessor, Corazza afirma que “é na intersecção das linhas dos movimentos e dos afectos que ficamos sabendo daquilo que um corpo é capaz”. E “só começamos a saber o que é um corpo quando nos fixamos nas relações de movimento que ele entretém com outros corpos” (CORAZZA, 2003, p. 68-69). É um “bom encontro”? Daqueles que “aumenta nossa potência” ou “nossa capacidade de vida”? Quando a criança compõe sobre a paisagem sonora do Calçadão busca fazer a escuta recuperar a paisagem em si. Não é descrição; é revelação; é puro desvelamento de sensações; um jogo sonoro traçado por um plano de composição.

8 MUNDO CONTEMPORÂNEO, CRIAÇÃO, MÚSICA E EDUCAÇÃO: POR UMA CONCLUSÃO

Como dissemos na introdução, uma das justificativas desta pesquisa refere-se a uma nova visão de mundo³⁹ que vem se apresentando ao longo das últimas décadas, como decorrência de descobertas em várias áreas do conhecimento, que, mesmo não estando ligadas diretamente à área da educação (ou da arte), acabam aí ressoando, pois antes de tudo é o homem quem está por trás das descobertas, sejam elas científicas ou não. Conforme aponta a pedagoga e pesquisadora Nize Pellanda (2004), o modelo cartesiano, sustentado por uma extrema formalização, no qual tudo é reduzido basicamente à esfera da razão, teve como marca registrada a perda da liberdade e a “coisificação” do ser humano. Esta situação acabou provocando uma espécie de processo de “desencantamento” do mundo, o que gerou uma possível “perda de nossa capacidade de diálogo com a natureza, com o cosmos e com outros seres humanos”. Além disso, afirma a autora, esse processo de “desumanização” e de “coisificação” do ser humano intensificou-se com o que tem sido chamado de política neo-liberal, que, ao impor uma estrutura econômica desumana e um discurso do poder, “nos invade a tal ponto de tornarmo-nos opressores de nós mesmos”.

Embora tenhamos vivido por longo período em um mundo pautado pelo

³⁹ É importante esclarecer que se trazemos à tona questões de várias áreas do conhecimento humano, com o intuito de pensar uma visão de mundo, não é com a intenção de encontrar paralelos entre ciência e filosofia ou ciência e arte, mas apenas tentar delinear um universo no qual vivemos, que também é explicado pelo ponto de vista da ciência, assim como da filosofia e da arte. Além disso, se aproximamos a arte da ciência ou da filosofia, essa aproximação deve ser entendida apenas por uma via poética. Interessam-nos apenas as imagens (poéticas) de um universo complexo, que opera nas entrelinhas das bifurcações e dos rizomas, das instabilidades e das probabilidades. Não buscamos com isso legitimar qualquer tipo de arte, ou pedagogia de educação, através da ciência, mas apenas vislumbrar uma imagem poética do mundo em que vivemos. (Vale esclarecer que as idéias apresentadas neste esclarecimento têm como base o pensamento do compositor Silvio Ferraz sobre a relação arte-ciência-filosofia, exposto em uma palestra realizada no 2º Encontro de Compositores Universitários, em Londrina, em outubro de 2004).

paradigma do esfacelamento e da fragmentação (conseqüência direta das leis cartesianas e do pensamento racionalista), encontramos, hoje, cada vez mais conscientes de vivermos em um mundo onde as certezas já não são tão certas assim. Mesmo frente a uma realidade bastante comprometedora, vislumbra-se uma certa “esperança”, pois, como diz Pellanda (2004), “a força do humano”, (...) “sua necessidade de auto-criação, de ser criativo explode à procura de novas soluções para os problemas que enfrenta”. Ou como diria Stravinsky: “eu próprio tendo sido criado, não posso deixar de ter o desejo de criar” (1996, p. 53).

As referências a um modo de vida que apresenta possibilidades para além de um modelo racionalista podem ser observadas em várias áreas do conhecimento, e, dentre elas, trazemos à tona o pensamento de um dos (também) fundadores dessa nova visão. Trata-se de Ilya Prigogine, prêmio Nobel de Química em 1977, com sua teoria das “estruturas dissipativas”, ou “a criação da ordem pela desordem”. Longe de pretendermos apresentar sua teoria na íntegra (até porque não saberíamos fazer isso com competência, pois trata-se de uma área bastante específica da ciência), o que interessa ao contexto deste estudo é o papel cada vez maior do aleatório na ciência moderna, em contraposição à visão determinista da ciência clássica. Vivemos hoje, conforme Prigogine em entrevista a Pessis-Pasternak (1993, p. 37), “em um Universo com uma simetria rompida, estranho ao ideal de harmonia geométrica da física clássica”. Tanto a idéia de tempo quanto a idéia de espaço se vêem remodeladas. Se na mecânica clássica podia-se falar, por exemplo, em um nível fundamental do tempo, hoje, a Física se abriu “e somos levados a falar de pluralidade de níveis interconexos, sem que nenhum deles possa se colocar como prioritário ou fundamental” (PESSIS-PASTERNAK, 1993, p. 37). Diante disso, pode-se inferir que apenas um conceito não reflete mais as diversas facetas do Universo, pois, a despeito de todo controle rigoroso das condições experimentais, agora não se trata mais de gerenciar fenômenos calculáveis por meio de leis gerais. As pesquisas atuais voltam-se para a incorporação de elementos aleatórios, fazendo com que as probabilidades desempenhem um papel fundamental, “comprovando” a existência de um “mundo

menos simétrico do que imaginávamos”, pois “o Universo”, conforme Prigogine, “é formado essencialmente por sistemas dinâmicos instáveis”, cuja “instabilidade dinâmica faz com que não se possa mais prever o comportamento de cada trajetória, mas somente probabilidades” (PESSIS-PASTERNAK, 1993, p. 49). Isso não quer dizer que a instabilidade conduza, necessariamente, a processos não-lineares, ou que a idéia de complexidade seja uma idéia nova. Mas o modo como alguns métodos “olham” atualmente para essa questão traz à tona uma outra concepção de Universo.

A visão de um Universo menos previsível e mais complexo, em que situações como instabilidades, flutuações, bifurcações, probabilidades e irreversibilidade são características fundamentais, coloca-nos diante de uma mudança de perspectiva, verificada principalmente a partir da segunda metade do século XX. Nesse contexto, a ciência, como bem observa Prigogine, parece dar, nesse momento de transição, “uma imagem menos mutilante do que o desenvolvimento automático das leis deterministas clássicas”, expressando nosso questionamento diante de um mundo mais complexo e imprevisto, e impelindo-nos a “abandonar a tranqüila quietude de já ter decifrado o mundo”. Parece que essa imagem já não se identifica mais com um processo de “desencantamento do mundo”. Pelo contrário, ao buscar uma linguagem mais universal, “que respeita outras tradições e outras problemáticas”, ela possibilita encontrarmos “novas formas de contato entre nossos saberes e nossos poderes”, pois, ainda conforme Prigogine, “mais do que nunca, a ciência surge como um dos diálogos mais fascinantes que o homem já estabeleceu com a natureza” (PESSIS-PASTERNAK, 1993, p. 44).

Assim, diante de tal visão, se o homem que chegou aos nossos dias é um homem fragmentado e mutilado, conseqüência de “um longo processo de perdas de dimensões importantes do humano”, como aponta Pellanda (1994), este mesmo homem, e justamente devido a sua necessidade de auto-criação, pode caminhar em busca de uma superação das adversidades, enfrentando e buscando soluções. O pensamento do neurobiólogo Humberto Maturana, no que se refere à

sua interpretação sobre o processo de evolução, também corrobora essa “nova visão de mundo”. Ao descrever a evolução criativa dos seres vivos, Maturana observa que, ao invés de serem eliminados pela “lei do mais forte”, os seres vivos “escolhem” caminhos nos processos evolutivos, que vão se bifurcando rizomaticamente. Ou seja,

A visão moderna do processo evolutivo apaga aquela idéia de que o processo de seleção natural é uma imensa arena de gladiadores onde os mais fortes exterminam os menos aptos. A origem e a evolução da vida no planeta Terra dependeram muito mais de processos de simbiose do que de competição (BRUSCHI, 2003, p. 2-3).

Sob tal perspectiva, “a vida”, segundo Bruschi, “tem importância em si”, sendo a sua característica primordial a “capacidade de contínua autoconstrução” (idem, p. 3) denominada, na Biologia, de “autopoiese” (construir a si mesma). Esse processo de construção/desconstrução é permanente, apresentando-se como um fluxo constante entre estruturas ou ‘sistema aberto’ que, necessariamente, se organiza a partir de um mecanismo de troca de matéria e energia com o meio. Desta forma, pode-se dizer que os organismos vivos permanecem em constante auto-construção e que a “organização da vida”, decorrente deste processo, é realizada em “rede” (BRUSCHI, 2003, p. 3-4). Isso equivale a dizer que o mundo, na visão da biologia contemporânea, corresponde a uma “grande teia”, na qual “a vida se estrutura através de seu movimento contínuo de autoconstruções e relações que se estabelecem entre os organismos vivos e entre estes e os demais elementos da Natureza” (BRUSCHI, 2003, p. 7).

O fato de a Física nos apontar um “caminho de incertezas” e de a Biologia apresentar uma evolução dos seres vivos que se dá “segundo nossa capacidade criativa e nossa necessidade de ‘autoria’ e de viver em rede”, possibilita o desvelamento da consciência de vivermos em um mundo onde as certezas estão cada vez mais “incertas”; um mundo, onde, segundo a ótica de Deleuze e Guattari, tudo está em devir. Ao sintetizar o pensamento desses filósofos, com o intuito de apresentar uma idéia de música a partir da idéia de

rizoma, Cardoso Jr. (2005) diz que eles nos convidam a pensar que “a conexão de elementos em um campo ou fenômeno” deve ser entendida “a partir do máximo de liberdade quanto a suas ligações e religações”. Como “um campo *não tem centro*”, observa o autor, “um fenômeno assim compreendido constitui-se a partir de sistemas abertos onde as combinações e recombinações de elementos têm como princípio o equilíbrio instável e a fluidez da mudança”. Essa “mutabilidade”, presente em qualquer fenômeno, remete também à idéia de “multiplicidade” e indica, segundo Cardoso, que “isto ou aquilo nunca deve ser definido pelo que é, mas pelo que está se tornando agora” (CARDOSO JR., 2005). Aproximando essa visão da idéia de rizoma, apresentada por Deleuze e Guattari em seu livro, *Mil Platôs*, poderíamos dizer que é como se tudo no mundo estivesse em rizoma, haja vista que suas características são justamente aquelas da ordem da conexão, da ausência de centro, da heterogeneidade, da multiplicidade e do devir.

*
* *
*

Diante do exposto, parece mais fácil compreender quando Pellanda diz que, mesmo “cindidos e alienados de nós mesmos e de nossas relações cósmicas”, nossa necessidade de auto-criação e de ser criativo que somos, “explode”. Se o modelo da vida é o “modelo de rede”, ou o do “rizoma”; se é nossa capacidade criativa e nossa necessidade de “autoria” e de “viver em rede” que faz “emergir movimentos que responderão à necessidade de cada momento”, num processo de “autopoiesis”, “a busca de um diálogo com a natureza, com os outros e conosco mesmos é decorrência natural”, afirma Pellanda (2004, p. 16). Assim, levando em consideração o vislumbre de um mundo cujo fluxo é puro devir e o fato de estarmos continuamente atualizando nossos potenciais de ser, podemos pensar que não há limites para a construção pessoal e de conhecimentos. Uma imagem de mundo salta aos “olhos”: uma visão de mundo que desvela uma possibilidade (e necessidade) de estabelecermos conexões, utilizando a imaginação e a criação, vistas como instrumento da própria cognição e da invenção da vida, um “ato de resistência”.

Se já não há mais um modelo imposto por um pensamento que

racionaliza, o que se apresenta, segundo Pourtois e Desmet (2003, p. 31), são novas construções, imprevisíveis, que nascem de um diálogo contínuo, da interação de múltiplas confrontações e negociações. Num contexto em que “a incerteza parece ser o quinhão do homem moderno”, os saberes são alimentados por ambigüidades, contradições e incertezas. Não há mais um ponto de vista fundamental, mas uma incessante interação entre um modo e outro, sem a preocupação de uma síntese (POURTOIS; DESMET, 2003, p. 32). Diríamos que o que se estabelece é uma dialética do devir. Ou seja, um formidável potencial de criatividade se estabelece, gerando um interminável processo de reengendramento, no qual as individualidades permanecem, mas, ao mesmo tempo, estão sempre em transição e interação. Mesmo que o desenvolvimento prossiga em seu caminho de descobertas, parece que “a meta já não pode ser mais definida, pois, agora, não temos mais a meta da finalidade e da perfeição”, apontam os autores. Nesse novo cenário, observa Pourtois e Desmet, “mesmo continuando a agir, procurar, negociar ou prever”, o que parece que se apresenta é “um processo mais desprovido de finalidade”. Mesmo vivendo uma incerteza constante, que pode gerar uma angústia, esta deve ser explorada e gerenciada, pois “devemos aprender a assumir um mundo contingente, indefinidamente aberto, indeterminável, pois excessivamente complexo” (POURTOIS; DESMET, 2003, p. 32). Ou, como diria Prigogine, “explorar o aleatório ao invés de combatê-lo”.

*

* *

Diante disso, acreditamos que o desejo de busca de conhecimento que move o homem deve romper com padrões culturais pré-estabelecidos e normatizados, encontrando, assim, brechas que, segundo Morin (1991), enfraquecem os *imprintings culturais*, através de um *jogo dialógico*, envolvendo diversidade, conflito e instabilidade e promovendo a expressão de novas tendências e pensamentos. Estamos nos referindo ao desejo de criação.

Considerando que a faculdade criadora é da natureza do homem, acredita-se que, ao criar, ele busca o equilíbrio entre o que ele elabora enquanto

imagem mental, dentro do que Valéry (1999) chama de *estado poético*, e as possibilidades oferecidas pelos materiais do universo, permitindo a visão de facetas de um real que normalmente não veríamos. Mas, como os caminhos da criação não são previsíveis nem programáveis, o processo criativo, segundo Molles (1998), apresenta-se como um “labirinto de muitas vias”, uma “rede emalhada de múltiplas possibilidades”, sendo a “gratuidade” a “mola propulsora de toda ação criadora”. Sob tal perspectiva, falar em criação pode significar falar sobre a necessidade de uma postura lúdica, na qual combinações, fruições inconscientes, estados poéticos e metáforas vão e vêm, fluidamente, atravessando os sentidos do homem ao mesmo tempo que direcionam, quer pelo acaso, quer pela intuição, para uma necessária seletividade, uma escolha, possibilitando então que se caminhe de um momento inicial mais vago a outro, de maior clareza, concorrendo para a atualização de um objeto artístico (SALLES, 1998).

Falar em criação, porém, também pode significar falar em ato de resistência, ou em “máquina de guerra”, a qual, segundo a visão de Deleuze e Guattari, opera enquanto “multiplicidade pura e sem medida, malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose [...]” vivendo “cada coisa em relação de *devenir*, em vez de operar repartições binárias entre “estados”: todo um *devenir-animal* do guerreiro, todo um *devenir-mulher*; ultrapassando tanto as dualidades de termos como as correspondências de relações” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 12-13). Ainda segundo os autores, numa “máquina de guerra”, cuja lógica não é a estratégia, o movimento não vai de um ponto a outro, mas “torna-se perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada”. Um movimento, diríamos, sem finalidade. Nela, os “guerreiros” distribuem-se num espaço aberto e ocupam esse espaço, de modo a preservar “a possibilidade de surgir em qualquer ponto”, num movimento “turbilhonar” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 14). E, nessa “guerra sem batalha”, é necessário

deixar-nos seguir à procura das ‘singularidades’ de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentar descobrir uma

forma; escapar à força gravitacional para entrar num campo de celeridade; parar de contemplar o escoamento de um fluxo laminar com direção determinada, e nos deixar arrastar por um fluxo turbilhonar; nos engajar na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes, etc (DELEUZE; GUATTARI, 1997, v. 5, p. 40).

Mesmo que tenhamos que pedir por um pouco de ordem (e necessariamente pedimos) para “nos proteger do caos”, pois “perdemos sem cessar nossas idéias”, e, por isso, necessitamos tanto nos “agarrar a opiniões prontas” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 259), a arte, aquela que opera como uma “máquina de guerra”, concorre para contrabalançar essa necessidade, ou para nos fazer ir além dela. Ou seja, a arte nos impulsiona a “rasgar o firmamento” e a “mergulhar no caos”, traçando planos (de composição) sobre o caos. A arte, diz Deleuze, “luta com o caos, mas para fazer surgir nela uma visão que o ilumina por um instante, uma “Sensação” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 262).

A arte é a linguagem das sensações, que faz entrar nas palavras, nas cores, nos sons ou nas pedras. A arte não tem opinião. A arte desfaz a tríplice organização das percepções, afecções e opiniões, que substitui por um monumento composto de perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 228).

A arte, ou o ato de criação, faz com que vejamos na vida “algo muito grande”; faz “estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultaneismo, de luz crua ou de crepúsculo” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 222). E, tal qual o escritor, que se serve de palavras para criar uma sintaxe, introduzindo-as na sensação, fazendo gaguejar a língua corrente, ou tremer, ou gritar, ou mesmo cantar, “para arrancar o percepto das percepções, o afecto das afecções, a sensação da opinião, visando esse povo que ainda não existe” ((DELEUZE; GUATTARI, 1992p. 228), as crianças, ao vivenciarem uma escuta das ruas para além de uma escuta do hábito e ao atualizarem suas composições sobre a paisagem sonora captada, fizeram gaguejar a própria idéia de música.

Assim, por entender a criação a partir da idéia de “máquina de guerra”, por acreditar que a arte, ou o ato de criação, habilita-nos a transgredir hábitos

enraizados e culturalmente codificados, é que a questão que norteou esta pesquisa refere-se justamente a como fazer gaguejar uma escuta do hábito, para, assim, fazer gaguejar a própria idéia de música. O ato de vivenciar um não-controle da escuta e de ser um estrangeiro em nossa própria escuta, a fim de arrastar a escuta para si e colocar no mundo “algo incompreensível”, retomando a idéia de um novo ou outro “encantamento do mundo”, fez a criança vivenciar e exercitar uma estética do cotidiano, entendida por nós como um ato de resistência, ao colocar em prática o exercício de uma escuta do cotidiano e o exercício de criação a partir dessa realidade.

Se “nós, humanos, vivemos experiências estéticas em todos os domínios relacionais nos quais lidamos” (MATURANA, 2001, p. 195); se “a potência humana é atacar e ser atacado por forças existenciais, é ser agente e paciente dessas forças”; se “a arte tem a pretensão de capturar a vida onde ela se esconde ou se camufla para o olhar, mesmo nas coisas banais e simples” (MEIRA, 2003, p. 121-122), a proposta de encontrar outros sentidos nas coisas e seres que nos rodeiam, a partir de uma experiência singular, pode possibilitar não apenas a recuperação de um “sentido do sensível” presente na estética do cotidiano, mas também fazer com que se estabeleçam conexões, múltiplas e heterogêneas, através da imaginação. Ao prestar atenção às situações vividas no dia-a-dia e na “esteticidade do cotidiano”, percebemos que o mundo, o nosso dia-a-dia, nos apresenta uma pluralidade de imagens. O cotidiano faz proliferar imagens, as mais variadas possíveis, denominadas por Meira de “entidades de vida efêmera” (MEIRA, 2003, p. 80), e essas imagens (visuais, sonoras, olfativas etc), além de se apresentarem enquanto signos, também deixam “rastros”, que podem ir além de meros clichês.

Em nossa pesquisa, ao propormos o exercício de escutar a rua , deixando operar uma “escuta nômade”, buscamos provocar, inicialmente, uma “despoluição” da escuta dos clichês sonoros com vistas a abrir caminho para uma escuta que se tornasse um “ato de encantamento”, antes de se tornar uma escuta cognitiva, crítica, questionadora. Buscamos, assim, uma brecha, uma escapada na

escuta, geralmente pautada pela razão, pelo julgamento e pela interpretação. O que propusemos, no decorrer desta pesquisa, foi o exercício de uma escuta que operasse orientada por uma indisciplina fundamental, questionando a hierarquia e contrariando a formação de uma escuta do hábito: escuta nômade, uma máquina de guerra.

Enquanto uma escuta do hábito, estratificada, estrategicamente categoriza os sons, a escuta nômade se deixa arrastar por um “fluxo turbilhonar”, engajando-se na variação contínua das variáveis, em vez de extrair dela constantes. Nesse sentido, a proposição de ouvir a “música dos sons da rua”, nem como rua, nem como música no sentido tradicional, mas como forças sonoras que se cruzam, entrecruzam e se dissipam, nos pareceu ser uma proposta que possibilitou às crianças trilhar seu próprio caminho de escuta, seja enquanto simplesmente ouviam as ruas, seja enquanto captavam os sons ou enquanto manipulavam esse material sonoro, em estúdio.

Vale lembrar que a preocupação deste estudo nunca foi se tal proposta reeduca ou não a criança em sua percepção do mundo. Pelo contrário, o que buscamos foi verificar quais escutas e idéias de música se revelavam no decorrer das atividades, colocando as crianças sempre frente a questões tais como: Isso é música? Como é essa música? Desde o início, elas se viram embrenhadas no embate formado pelos blocos música/paisagem sonora e música eletroacústica / *soundscape composition*. Desde o início viram-se frente a questões como: “É música o que escutamos nas ruas?” ou “É possível tornar música aquilo que escutamos nas ruas?”.

Seja lá na rua, quando escutavam o Calçadão e conversavam sobre a possibilidade de ser ou não música aquilo que ouviam, ou então durante o confronto entre a escuta das composições de Denise Garcia e das edições de paisagens, realizadas a partir dos sons gravados e selecionados por elas ainda na primeira fase das atividades, todas essas situações revelaram importantes posicionamentos e questionamentos das crianças em relação a uma idéia de música que se pauta pela escolha e ordenação dos sons por parte do compositor

(seja em relação à repetição rítmica ou às seqüências sonoras). Ainda na escuta das composições de Garcia, demonstraram encantamento por passagens em que a referencialidade do som se perde, mesmo que momentaneamente, fazendo ressurgir o som do trem ou do pássaro, mas revelando outro trem e outro pássaro. E, ao escutarem uma obra eletroacústica, deixaram claro que também escutaram buscando referências, mesmo numa situação sonora na qual essas evidências são tão abstratas. Por fim, é interessante perceber o quanto todas as escutas vivenciadas e reveladas durante as atividades estiveram presentes no momento da realização de seus exercícios composicionais. Após uma nova escuta das ruas, pautada pelo despojamento e pela liberdade para escutar e deixar a escuta ser guiada pelos acontecimentos sonoros, deixando-se conduzir pelos sons, as crianças, no âmbito do estúdio, frente a frente com os sons e alto-falantes, vivenciaram um processo composicional que lembra tanto as palavras e idéias composicionais eletroacústicas apresentadas pela música concreta e por Delalande, quanto as palavras e a poética composicional da *soundscape composition* apresentadas pelos compositores ligados a tal movimento. Através de uma atitude de escuta, entendida por nós como sendo uma “escuta nômade”, as crianças ora percebiam as referências sonoras, ora o som em si mesmo; ora deixavam a paisagem sonora falar por si mesma, ora reconstruíam essa paisagem segundo seus próprios referenciais (memória, contexto etc); ora construíam seqüências narrativas, ora desconstruíam as mesmas seqüências, justapondo ou repetindo determinados objetos sonoros, com o intuito de fazer escapar a referencialidade. Enfim, o claro exercício de uma escuta que compõe e inventa o que ouve, reconstruindo uma paisagem tão conhecida de todos, mas que se apresenta, ao mesmo tempo, tão nova para todos.

O ato de promover a criação de novos espaços de escuta a partir dos sons da rua como possibilidade para a invenção e atualização de idéias de música e o alargamento da idéia de som e de música, parece-nos ter vindo ao encontro de uma busca por um “encantamento” da escuta. Outras escutas e idéias de música (da rua e da música) foram aí reveladas, além da possibilidade de se

pensar uma educação musical que opere para além da nota musical e que eleja o ouvido como instrumento musical e como agente inventor de música. Acreditamos que tal proposta pode vir ao encontro de uma educação musical que, ao invés de se pautar apenas pelo viés da racionalização, deixando de lado a idéia de sujeito e abafando qualquer possibilidade de sentimento e imaginação, busca dar conta de integrar as contradições, desconstruções e ambigüidades culturais, sociais, políticas, articulando, ao mesmo tempo, um mundo de incertezas e instabilidades e um mundo que continua a fazer descobertas e a construir saberes, sem deixar de lado a capacidade fundamental que move o homem: a invenção.

Diante de uma imagem de mundo em constante mutação, como uma multiplicidade, “marcado pela descontinuidade e pela ausência de sentido, um mundo que conhece a transformação e o devir” (PINHEIRO, 2004, p. 44-45), pensar a educação, hoje, é pensá-la enquanto um exercício de multiplicidades. Diferente de uma educação que serve como mero pretexto para ilustrar tópicos de conteúdo, o que precisamos é pensar uma educação que percorra caminhos, que opere através do convívio, do encontro e da invenção. Em oposição ao controle que toda educação “maior”, ou oficial, necessita para operar, acreditamos no exercício de uma “educação menor”, aquela que, segundo Gallo, age nas brechas “para, a partir do deserto e da miséria da sala de aula, fazer emergir possibilidades que escapam a qualquer controle”: uma educação entendida pelo viés do rizoma, que permite realizar conexões, que permite encontros, que permite a multiplicidade, que produz diferenças, que provoque instabilidades e incertezas e prolifere ruídos.

E, neste momento, em que chegamos a um ponto que não sei se de final, mas um ponto de nossa pesquisa, olhamos para trás e percebemos que não faz apenas quatro anos e meio que nos voltamos para esse tema. De repente percebemos que faz muito tempo que as questões que procuramos apresentar neste estudo nos “perseguem”. Há muitos anos, mais de vinte, que vivenciamos junto a grupos e grupos de crianças e adolescentes a experiência de escutar os sons dos ambientes do cotidiano; por detrás dos muros, em escolas mais rígidas,

das quais não podíamos sair com as crianças, ou diretamente nas ruas, nos lagos, nos bosques, nos fliperamas, nas calçadas e lojas; escutando, desenhando, gravando em gravadores enormes, “recortando” sons, e regravando-os em outro gravador, construindo edições. Desde aqueles anos buscávamos compor um território que nos permitisse brincar e experimentar os sons, possibilitando a uma criança questionar, meio indignada, meio encantada: “Fátima! parece que tudo que a gente escuta é música!?”.

Assim como o menino Hans, no caso narrado por Deleuze em seu livro *Crítica e Clínica*, que, ao sair para a rua, reivindica mais do que simplesmente sair de casa, pois o que ele faz é explorar os meios, a rua, o cavalo e tudo o que encontra pelo caminho, produzindo um mapa intensivo de afectos, também para as crianças participantes e para a autora desta pesquisa, a rua apresentou-se como um “meio”, entendido por Deleuze como um “composto de qualidades, potências, substâncias e acontecimentos” (DELEUZE, 1997, p. 73). Ir para a rua significou explorar suas matérias, seus sons, seus cheiros, suas vozes, suas trilhas sonoras, suas músicas.

Diante disso, acreditamos ter produzido, não apenas através desta pesquisa, mas nestes anos todos, mapas e mapas de virtualidades, percorrendo trajetos e trajetos e sempre procurando nos deixar guiar por seus acontecimentos, nos afetar pelas singularidades de cada momento; explorando, deslocando conceitos e idéias, experimentando. Como observa a educadora musical Regina Márcia Simão Santos em vários de seus textos, quando retoma Gilles Deleuze, um de seus intercessores, “é necessário percorrer meios, por trajetos dinâmicos, para produzir devires, qualidades”. Ou, ainda, é necessário correr riscos, experimentar. É necessário parar, olhar, escutar, estar disponível à experimentação, percorrer, ser um estrangeiro em nossa própria casa. É necessário ter olhos que consigam brincar com o que vêem; que consigam olhar pelo prazer de olhar. É necessário escutar simplesmente pelo prazer de escutar. Um jogo da inutilidade?

Todas as traduções realizadas nesta tese são de responsabilidade da autora.

REFERÊNCIAS

ALVES-MAZZOTTI, A. J.; GEWANDSZNAJDER. **O método nas ciências naturais e sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1998. 203p.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 242p.

_____. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 205p.

BAHIA, Maria Carmen B. **A construção visual do livro infantil**. 1995. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 107p.

BAYLE, François. L'odysee de l'espace. **LIEN - revue d'esthétique musicale**, OHAIM: Éditions Musiques et Recherches, número especial (L'espace du son), p.23-27, 1988.

_____. Image-of-sound, or i-sound: metaphor/metaform. **Contemporary Music Review**, London, v. 4, p. 165-170, 1989.

_____. **Musique acousmatique**: propositions... ..position. Paris: Buchet/Chastel/INA, 1993. 270p.

_____. Mon (ton, son) acousmatique, In: VANDE-GORNE, A. (Ed). **Vous avez dit acousmatique?** Belgique: Éditions Musiques et Recherches, 1991.

BARBER, Llorenç. La ciudad y sus ecos. **Gramáticas del agua**: escritos de arte y estética, Tercer Número, 1996.

_____. Música das alturas. Entrevista concedida a Regina Porto. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 89-104, 1998.

BENJAMIN. Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**: Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271p.

BRINDLE, Reginald S. **The new music**: the avant-garde since 1945. 2 ed. New York: Oxford University Press, 1987. 222p.

BOUCOURECHLIEV, André. **Le langage musical**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1993. 186p.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1972. 148p.

BOHRER, Karl H. O ético no estético. In: ROSENFELD, D. L. (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 9-22.

BRITO, Teca A. de. **Música na educação infantil**. São Paulo: Peirópolis, 2003. 204p.

_____. Por uma educação em modo menor. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 11, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina, 2005. No prelo.

BRUSCHI, L. C. **Rede autopoietica: a vida da vida**. Londrina: Editora UEL, 2003. 93p.

BUYDENS, Mireille. **Sahara: l'esthétique de Gilles Deleuze**. Paris: J. Vrin, 1990.

CAESAR, Rodolfo. **Música eletroacústica**. Rio de Janeiro: 1999. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/lamutpgs/mel.htm>. Acesso em: 17 ago. 2003.

_____. **The composition of electroacoustic music**. 1992. Tese (Doutorado em Composição Eletroacústica) - University of East Anglia, Norwich.

_____. **Material e forma na música eletroacústica**. Disponível em <http://www.ufrj.br/lamut/lamutpgs/rcpesqs/matfor.htm>. Acesso em: 10 abr. 2006.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. São Paulo: Hucitec, 1985. 169p.

_____. **Silence**. Middletown: Wesleyan University Press, 1976. 276p.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 141p.

_____. **As cidades invisíveis**. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. 158p.

_____. Um rei à escuta. In: _____. **Sob o sol-jaguar**, São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 57-89.

_____. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. 143p.

CANEVACCI, Máximo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

CARDOSO JR, Hélio Rebello. Tornar audível forças não audíveis: lições de Deleuze sobre a música e educação musical rizomática. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 11, 2005, Londrina, **Anais...** Londrina, 2005. No prelo.

CAUX, Jacqueline. **Presque rien avec Luc Ferrari**: entretiens. Nice: Éditions Main d'Oeuvre, 2002. 219p.

CESÁRIO, A. C. C.; et alli. Memória e patrimônio cultural em Londrina, uma experiência de pesquisa e política cultural. **Revista de Letras e Ciências Humanas**, Londrina, v. 39, p. 61-78, jul/dez, 2000.

CHARLES, Daniel. **Musiques nomades**. Paris: Éditions Kimé, 1998.

CHATWIN, Bruce. **O rastro dos cantos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 397p.

CHION, Michel. **Guide des objets sonores**. Paris: Buchet/Chastel/INA, 1983. 186p.

_____. **Le promeneur écoutant**. França: Editions Plume, 1993. 195p.

_____. **Le son**. Paris: Éditions Nathan, 1998. 342p.

_____. **L'art des sons fixés ou la musique concrètement**. Fontaine: Éditions Metamkine, 1991. 103p.

CONSTANTINO, Regina M. **Uma ecologia para o som**: faces e interfaces na qualidade acústica de vida. 2003. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 120p.

CORAZZA, S.; TADEU, T. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 129p.

COSTA, Mauro S. R. O ritornelo e a escuta da música das tradições. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 4, nº 1, p. 11-22, 1998.

_____. O novo paradigma estético e a educação. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v.3 n.1, p. 43-52, 1997.

CRITON, Pascale. A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984, o ritornelo e o galope. In: ALLIES, Éric (org.) **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 495- 504.

DELALANDE, François. Incidence pédagogiques et sociales de la musique électroacoustique. **Revue de musique des universités canadiennes**, n. 2, p. 84-93, 1981.

_____. L'analyse des conduites musicales: une étape du programme sémiologique?. **Semiotica**, Berlin, v. 66, n. 1/3, p. 99-107, 1987.

_____. **Le son de musiques**: entre technologie et esthétique. Paris: Buchet/Chastel/ INA, 2001. 267p.

_____. La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique. **Analyse Musicale**, Paris, n. 16, p. 75-84, jul./set., 1989.

_____. Des outils pour la musique. **Les dossiers: l'ingénierie éducative**, nº 43, juin, 2003.

_____. La musique électroacoustique, coupure et continuité. *Misurgia*, Paris: v. 3, n. 3, 1996.

_____. **Aquatisme selon cinq points de vue**. 2003. Disponível em <http://www.ina.fr/grm/acousmaline/polychromes/index.fr.html>. Acesso em: 03 ago. 2003.

_____. **La música es un juego de niños**. Buenos Aires: Ricordi, 1995. 206p.

DELALANDE, F.; DUMAURIER, E.; CÉLESTE, B. **L'enfant du sonore au musical**. Paris: INA-Buchet/Chastel, 1982. 179p.

DELALANDE, F.; VINET, H. (Orgs.) **Interfaces homme-machine et création musicale**. Paris: Hermes Science Publications, 1999. 236p.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992. 226p.

_____. **Péricles e Verdi: a filosofia de François Châtelet**. Rio de Janeiro: Pazulin, 1999. 57p.

_____. **Crítica e clínica**. São Paulo: ed. 34, 1997. 171p.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F.. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed 34, 1995, 1996, 1997. 5v.

_____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1997. 279p.

_____. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DI PIETRO, Laura. **Música eletroacústica: terminologias**. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 134p.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 91-132.

EL HAOULI, Janete. **Radiopaisagem**. 2000. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 104p.

EMMERSON, Simon. **The language of electroacoustic music**. London: The Macmillan Press, 1986. 230p.

FERNNER, Victoria. **Walking through sound, walking through silence**. 2002. Disponível em <http://cec.concordia.ca.econtact/Soundwalk/Fenner.htm>. Acesso em: 19 ago. 2004.

FERRARI, Luc. I was running in so many different directions. **Contemporary Music Review**, London, v. 15, n. 1, p. 95-102, 1996.

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: Educ, 1998. 273p.

_____. Música e comunicação: ou, o que quer comunicar a música? In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte:UFMG, 2001, p. 515-522.

_____. Escuta. In: PINHEIRO, A. L. G. de. **Projeto Cidade**. [São Paulo], 2003. CD acompanhado de encarte.

_____. **O livro das sonoridades (notas dispersas sobre composição): um livro de música para não-músicos ou de não-música para músicos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. 127p.

FLORIANO, César. **Arte Pública: palimpsesto da cultura urbana**. Florianópolis: UFSC, 2006. Texto Inédito.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983. 218p.

FREIRE, Sérgio. Early musical impressions from both sides of the loudspeaker. **Leonardo Music Journal**, v. 13, p. 67-71, 2003.

FURLANETE, F. P. **Escritura sismográfica: interação** entre compositor e suporte digital. 2000. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 99p.

GALLO, Silvio. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 118p.

GANDY, Matthew. Paisagem, estéticas e ideologias. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (Orgs.). **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004. p. 75-90.

GARCIA, Denise. **A casa do poeta**. 1993. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 171p.

_____. **Modelos perceptivos na música eletroacústica**. 1998. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 249p.

_____. Trem-pássaro (1993). In: _____. **A casa do poeta**. São Paulo: UNCAMP/FAPESP, 2003. 1 CD. F. 3.

_____. Vozes da cidade (1993). In: _____. **A casa do poeta**. São Paulo: UNICAMP/FAPESP, 2003. 1 CD. F. 4.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1996. 330p.

GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade**: literatura e experiência urbana. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 182p.

GORDON, Cullen. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1983.

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

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: um novo paradigma estético. São Paulo: Ed. 34, 1992. 203p.

GUBERNIKOFF, Carol. Música eletroacústica: permanência das sensações. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2003. CD-ROM.

HILLMAN, James. **Cidade & alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 174p.

IAZZETTA, Fernando. A música, o corpo e as máquinas. **Revista Opus**, v. 4, n. 4, p. 27-44, 1999. Disponível em <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/texto.html>. Acesso em: 10 jun. 2005.

_____. Tecnologia, escuta e conflito de gêneros. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14, 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 2003. CD-ROM.

ISER, Wolfgang. O ressurgimento da estética. In: ROSENFELD, D. L. (Org.). **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 35-49.

IGES, JOSÉ. Soundscapes: a historical approach. In: SIMPÓSIO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA – EN RED, 7, 1999, Barcelona. **Anais...** Barcelona, 1999. CD-ROM.

KALTEMBACK, Françoise. L'enfant, son, silence, bruit. **Jeu, son, espace**, Paris, 1986. p. 14-15.

KLEE, Paul. **Sobre arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 126p.

KOHAN, Walter O. **Infância. Entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 262p.

LANDER, Dan; LEXIER, Micah (Eds). **Sound by artists**. Toronto, Canadá: Art Metrópole, 1990. 385p.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas**. 4.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. 207p.

LE GOFF, Jacques. **Por amor às cidades**. São Paulo: Editora Unesp, 1988. 159p.

LEMINSKI, Paulo. Poesia: a paixão da linguagem. In: CARDOSO, Sérgio et alli. **Os Sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 283-306.

LEVY, Pierre. **O que é o virtual**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. 157p.

_____. **A máquina universo: criação, cognição e cultura informática**. Porto Alegre: ArtMed, 1998. 173p.

LIMA, Mayumi S. **A cidade e a criança**. São Paulo: Nobel, 1989. 102p.

LÓPEZ, Francisco. Environmental sound matter. In: ANAIS DO VII SIMPÓSIO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA – EN RED, 7, 1999, Barcelona. **Anais...** Barcelona, 1999. CD-ROM.

_____. Schizophonia vs. l'objet sonore: le paysage sonore (soundscape) et la liberté artistique. **eContact!** 1.4, 1998. Disponível em: <http://cec.concordia.ca/econtact/Ecology/Lopez.html>. Acesso em: 19 ago. 2004.

LOUREIRO, Mário. **Comunicação musical: o corte como substrato da composição e seus efeitos na forma e no movimento**. 2004. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MANZOLLI, Jônatas. Novas alternativas de ensino e pesquisa em composição algorítmica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 10, 1997, Goiânia. **Anais...** Goiânia: UFG, 1997. p. 156-160.

- MARIÉTAN, Pierre. La musique du lie. In: _____. **Musique, architecture, paysage, environnement**. UNESCO: Berna, 1997. p. 73-82.
- MATRAS, Jean-Jacques. **O som**. São Paulo: Martins Fontes, 1991. 116p.
- MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG, 1997. 350p.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001. 283p.
- _____. **De máquinas e seres vivos – autopoiesis: a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes médicas, 1997. 138p.
- McCARTNEY, Andra. **Sounding places with Hildegard Westerkamp**. 2000. PhD Dissertation - York University Graduate Programme in Music.
- _____. Soundscape composition and the subversion of electroacoustic norms. In: **eContact!3.4**, 2000. Disponível em: <http://cec.concordia.ca/econtact/Histories/SoundscapeComposition.htm>. Acesso em: 29 set. 2005.
- MEIRA, Marli. **Filosofia da criação: reflexões sobre o sentido do sensível**. Porto Alegre: Mediação, 2003. 144p.
- MOLLES, Abraham. **A criação científica**. São Paulo: Perspectiva, 1998. 3ªed. 292p.
- MORIN, Edgar. O método IV. As idéias: a sua natureza, vida, habitat e organização. Portugal: Publicações Europa-América, 1992. 232p.
- MUSILI, C.; ABRAMO, M.A. **Londrina puxa o fio da memória**. Joinville: Letradágua, 2004. 104p.
- NEUHAUS, Max. Listen. In: LANDER, Dan; LEXIER, Micah (Eds). **Sound by artists**. Toronto: Art Metropole, 1990. p.63-67.
- NORMAN, Katharine. Real-world music as composed listening. **Contemporary Music Review**, Routledge, v. 15(1), p. 1-27, 1996.
- NYMAN, MICHAEL. **Experimental musica: Cage and beyond**. Cambridge University Press, 1999. 196p.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

PARMEGIANI, Bernard. **La creation du monde** (1982-1984). Paris: INA-GRM, 1986. 1 CD.

PAYNTER, John. **Hear and now: an introduction to modern music in schools**. London Universal Editions, 1972

PELLANDA, Nize. A música como reencantamento: um novo papel para a educação. **Revista da ABEM**, n. 10, março, p. 13-18, 2004.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSIS-PASTERNAK, G. **Do caos à inteligência artificial**: quando os cientistas se interrogam. São Paulo: Edunesp, 1993. 259p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. A cidade e seus fluxos. In: ARTE/CIDADE. São Paulo: Editora D'água, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994.

_____. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

PINHEIRO, Ana L. de Godói. **A menor das ecologias**. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 313p.

_____. **Projeto Cidade**. [São Paulo], 2003. CD acompanhado de encarte.

PORTO, Regina. A poética dom som: utopia e constelações. **Revista Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 34-42, 1997.

POURTOIS, J. P.; DESMET, H. **A educação pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1999. 311p.

PRIGOGINE, I.; STENGERS, I. **A nova aliança**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. 245p.

PSIU on line – Projeto de Serviços e Informações Utilitárias da Secretaria Municipal da Cultura, Prefeitura Municipal da Cidade de Londrina. Disponível em: <http://www.londrina.pr.gov.br/turismo/calçada.php3>. Acesso em: 12 de abril de 2005.

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

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1951. 244p.

ROSENFELD, Denis L (Org.) **Ética e estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RUSSOLO, Luigi. **The art of noises**. New York: Pendragon Press, 1986. 87p.

ROULIER, Frédéric. **Pour une géographie des milieux sonores**, 1999.
Disponível em: <http://www.cybergeopresse.fr/paysenvi/texte.roulier.htm>. Acesso em:
19 ago. 2004.

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

RUSSCOL, H. The liberation of the sound: an introduction to electronic music. _____. **Edgard Varése and the liberation of sound**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972. p. 48-49

RYBCZYNSKI, Witold. **Vida nas cidades**: expectativas urbanas no Novo Mundo. Rio de Janeiro: Record, 1996. 235p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Annablume, 1998. 168p.

SANTOS, Fátima C. **Por uma escuta nômade**: a música dos sons da rua. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2002. 117p.

_____. Repensando a idéia de música a partir de um jogo de transformação dos sons da rua. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 170-175.

_____. Aquatisme: uma escuta das crianças. **Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP**, Campinas, v. 7, n. 1, p. 149-158, 2005.

SANTOS, Laymaert G. A arte na cidade: entre a deslocalização e o deslocamento. In: ARTE /CIDADE. São Paulo: Editora D'água, Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1994.

SANTOS, R. M. S. Crítica, prazer e criação no ensino-aprendizagem musical. SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 4, 1995, Londrina. **Anais...** Londrina: UEL, 1995. p. 28-40.

_____. Cartografias na educação infantil: quem joga? In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 9, 2000, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR, 2000. p. 111-132.

_____. Perspectivas pós-modernas no pensamento pedagógico-musical: o caso do Curso Básico para Professores, sob a ótica do rizoma. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 688-691.

_____. A noção de mapa em Deleuze e Guattari e as práticas educacionais em música. **Cadernos do Colóquio do PPGM**, Rio de Janeiro, v.4, p. 68-73, 1999.

SANTOS, R. M. S.; ALFONSO, N. R. No compasso de um paradigma estético: entre o liso e o estriado, falando de práticas curriculares em Música e Educação. In: COLÓQUIO FRANCO-BRASILEIRO DE FILOSOFIA DA EDUCAÇÃO: O DEVIR - MESTRE DELEUZE E A EDUCAÇÃO, 2, 2004, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: UERJ, 2004. CD-ROM.

SENNET, Richard. **Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Record, 1997. 362p.

SCHAFER, Murray. **The music of environment**. [S.l.]: Universal Editio, 1973.

_____. **The tuning of the world**. Toronto: The Canadian Publishers, 1977. 293p.

_____. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora da UNESP, 1991. 399p.

_____. A l'écoute de l'environnement. In: SCHAFER, Murray; JÁRVILUOMA, Helmi (Eds). **Northern Soundscape: Yearbook of Soundscape Studies**. Finlândia: University of Tampere, 1998. v. 1. 167p.

_____. **Ecologia do som**. Londrina: UEL, 1992. Entrevista concedida a Janete El Haouli, 1992.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 712p.

_____. De la musique concrete a la musique meme. **La revue musicale**, Paris, n. 303-305, p. 1-252, 1977.

SCHÉRER, René. Husserl. In: CHATELET, François (Org.). **História da Filosofia**. Lisboa: D. Quixote, 1995. p.

SHONO, Susumo. Une poïétique d'écoute. **Reveu d'esthétique**, Toulouse, n. 13-15, p. 449-455, 1987-88.

SMALLEY, Dennis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. In: ORTON, R.; PAYNTER, J.; SEYMOR, P.; HOWELL, T. (Eds). **Companion to contemporary musical thought**. London: Routledge, 1992.

_____. Établissement de cadres relationnels pour l'analyse de la musique postschaefférienne. Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer. Paris: INA-Buchet/Chastel, 1999. p. 177-213.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical em 6 lições**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

SWANWICK, Keith. Permanecendo fiel à música. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2., 1993, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRGS, 1993. p. 19-48.

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. 108p.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983. 249p.

_____. **Topofilia**. São Paulo: Difel, 1980. 288p.

TRUAX, Barry. **Acoustic communication**. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1984. 244p.

_____. Electroacoustic music and the soundscape: the inner and outer world. In: ORTON, R.; PAYNTER, J.; SEYMOR, P.; HOWELL, T. (Eds). **Companion to contemporary musical thought**. London: Routledge, 1992. p.

_____. **Models and strategies for acoustic design**. Disponível na Internet via www. URL: <http://www.sfu.ca/~truax/newpaper.html>. Acesso: em 14 mar. 2000.

_____. Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. **Contemporary Music Review**, London, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.

_____. The inner and outer complexity of music. **Perspective of New Music**, v. 32, n. 1, p. 176-193, 1994.

_____. The listener. **Musicworks**, Toronto, n. 35, p. 13-16, [199?].

VALÈRY, Paul. **Varietades**. São Paulo: Iluminuras, 1999. 220p.

VARÈSE, E. Freedom for music. In: CHASE, G. (Ed). **The american composer speaks**. Louisiana: Louisiana State University Press, 1969.

VELLOSO, M. P. **A cultura das ruas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004. 112p.

VINET, H.; DELALANDE, F. **Interfaces homme-machine et création musicale**. Paris: Hermès Science Publications, 1999.

VIRILIO, Paul. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 128p.

WESTERKAMP, Hildegard. **Listening and soundmaking**: a study of music-as-environment. 1988. Degree of Master of Arts (Communication) – Simon Fraser University. 154p.

_____. Linking soundscape composition and acoustic ecology. **Organized Sound**, v. 7, n. 1, 2002. Disponível em www.sfu.com. Acesso em: 12 jan. 2004.

_____. **Soundscape composition: linking inner and outer worlds**. 1999. Disponível em www.sfu.ca/~westerka/writings.html. Acesso em 12 jan. 2004.

_____. **Speaking from inside the soundscape**. 1998. Disponível em www.sfu.ca/~westerka/writings.html. Acesso em: 12 jan. 2004.

_____. **Soundscape of cities**. 1994. Disponível em www.sfu.ca/~westerka/writings.html. Acesso em: 12 jan. 2004.

_____. Composing with environmental sound: an interview with Hildegard Westerkamp. **Musicworks**, Toronto, n. 26, p. 4-8, [199?].

_____. Acoustic ecology and the zone of silence. **Musicworks**, Toronto, n. 31, p. 8-9, [199?].

_____. A child's ritual. **Musicworks**, Toronto, n. 35, p. 12, [199?].

_____. **Soundwalking**. 1974/2001. Disponível em <http://cec.concordia.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.htm>. Acesso em: 19 ago. 2004.

_____. A Walk through the city (1981). In: _____. **Transformation**. Montreal: Difusion i Media, 1996. 1 CD. F. 1.

WISHART, Trevor. Sound, symbols and landscapes, In: EMMERSON, Simon (Ed). **The language of electroacoustic music**. New York: Harwood Academic Publishers, 1986. p. 41-60.

_____. **On sonic art**. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 253p.

ZUBEN, Paulo. **Música e tecnologia: o som e seus novos instrumentos**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004. 68p.

_____. **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. 185p.