



UNIRIO

UNIVERSIDADE FERDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

LUCCA PERRONE TOTTI

ENSINAR UMA ESCUTA QUE ENSINA: R. MURRAY SCHAFER E A ARTE
SONORA EM DIREÇÃO A UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA

RIO DE JANEIRO

2021

Lucca Perrone Totti

Ensinar uma escuta que ensina: R. Murray Schafer e a Arte Sonora em direção a uma pedagogia da escuta

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Música sob orientação do Professor Paulo Roberto de Sousa Dantas.

RIO DE JANEIRO

2021

T718 Totti, Lucca Perrone
Ensinar uma escuta que ensina: R. Murray Schafer
e a Arte Sonora em direção a uma pedagogia da escuta
/ Lucca Perrone Totti. -- Rio de Janeiro, 2021.
88 f.

Orientador: Paulo Roberto de Sousa Dantas.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro,
Graduação em Música - Licenciatura, 2021.

1. Pedagogia Musical. 2. Escuta. 3. R. Murray
Schafer. 4. Arte Sonora . 5. Sonologia. I. Dantas,
Paulo Roberto de Sousa , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA Instituto Villa-Lobos - IVL
Curso de Licenciatura em Música

**“ENSINAR UMA ESCUTA QUE ENSINA: R. MURRAY SCHAFER E A ARTE SONORA EM
DIREÇÃO A UMA PEDAGOGIA DA ESCUTA”**

por

Lucca Perrone Totti

BANCA EXAMINADORA

Professor Paulo Roberto de Sousa Dantas (orientador)

Professora Mônica Duarte

Professor Alexandre Sperandéo Fenerich

Nota : 10,0 (DEZ)

FEVEREIRO DE 2021

AGRADECIMENTOS

A meus pais, irmão e família, que desde o início apoiaram e incentivaram todos os meus interesses, mesmo aqueles na questionável direção de trilhar pela música. Sem eles, nada disto seria.

A todos os professores que tive nessa caminhada musical, formalmente ou não.

Aos amigos de vida, curso e som, que são responsáveis pelos momentos mais prazerosos e realizadores desta jornada. Por terem compartilhado o processo de acumular uma série interminável de derrotas até formar uma vitória, Pedro e Rodrigo.

À UNIRIO e aos professores, funcionários e alunos, por possibilitarem encontros e formações essenciais, nos sentidos mais amplos possíveis. À Fábrica de Sons Eletrônicos, professores e alunos, pelo mesmo motivo.

Em especial, a meu orientador Paulo Dantas, que cumpriu o papel fundamental de desorientação e amizade ao longo do trabalho e do curso, sem os quais essa trajetória seria completamente diferente; a Alexandre Fenerich, cujas aulas me desviaram irresponsavelmente do fluxograma correto do curso, em direção a experiências muito mais marcantes; a Mônica Duarte, pela ajuda desde o início da pesquisa, com o apoio e os fundamentos que permitem que este trabalho exista. Aos três, por participarem da banca.

Aos parceiros de grandes e numerosos barulhos da Prática de Conjunto de Música Experimental, cuja atitude e método de exploração da arte e da vida fundamenta muito do espírito que guia este trabalho.

Aos artistas e autores, citados no texto ou não; à arte.

TOTTI, Lucca Perrone. *Ensinar uma escuta que ensina: R. Murray Schafer e a Arte Sonora em direção a uma pedagogia da escuta*. 2021. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RESUMO

A partir do século XX, a escuta é alçada a uma posição central em diversas práticas artísticas, teóricas e educacionais. No presente trabalho, exploramos os usos e entendimentos de som e escuta em algumas dessas práticas, analisando suas estratégias de realização e compartilhamento dessas escutas – i.e., suas pedagogias da escuta. Nosso foco é a conceituação que é feita desses termos, assim como as implicações pedagógicas decorrentes dessa construção. Analisamos inicialmente o pensamento das vanguardas musicais do século XX, nas figuras de Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e John Cage, questionando sua pretensa abertura irrestrita ao mundo sonoro geral. Em seguida, abordamos as propostas educacionais e teóricas de R. Murray Schafer, uma pedagogia da escuta já estabelecida, mas que identificamos propor um entendimento excludente de som e escuta, levando a certas limitações pedagógicas. Por fim, investigamos as práticas de arte sonora como um caminho para o desenvolvimento de novas propostas de pedagogia da escuta. Concluimos que, através de suas variadas conceituações e estratégias, a arte sonora pode fornecer um fundamento para pedagogias da escuta diversas, nas quais há uma maior abertura para as múltiplas dimensões e relações do fenômeno sonoro.

Palavras-chave: Pedagogia Musical. Escuta. R. Murray Schafer. Arte Sonora. Sonologia.

TOTTI, Lucca Perrone. *Teaching a Listening that Teaches: R. Murray Schafer and Sound Art Towards a Pedagogy of Listening*. 2021. 88 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

ABSTRACT

Since the 20th century, listening has taken a central position in a number of artistic, theoretical and educational practices. In the present work, we explore the uses and understandings of sound and listening in some of these practices, analyzing their strategies of performing and sharing their listenings – i.e., their pedagogy of listening. Our focus is on the conceptualization that is made of these terms, as well as the pedagogical implications of their construction. First, we analyze the thought of the musical avant-garde of the 20th century in the works of Luigi Russolo, Pierre Schaeffer and John Cage, questioning their supposedly unrestricted openness to the world of sound as a whole. Next, we investigate the educational and theoretical ideas of R. Murray Schafer, an already-established pedagogy of listening, identifying in it an excluding approach to sound and listening, leading to certain pedagogical shortcomings. Lastly, we explore sound art practices as a way of developing new formulations of a pedagogy of listening. We conclude that, through its varied conceptualizations and strategies, sound art can provide a foundation for diverse pedagogies of listening, in which there is a broader openness to the multiple dimensions and relations of sound.

Keywords: Music Education. Listening. R. Murray Schafer. Sound Art. Sound Studies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. O <i>WSP</i> pesquisando a paisagem sonora da cidade de Dólar, Escócia, em 1975	32
Figura 2. Mapa sonoro resultante da pesquisa do <i>WSP</i> na cidade de Bissingen, Alemanha, para o <i>Five Village Soundscapes</i> (1977)	34
Figura 3. Christina Kubisch, <i>Electrical Walks</i> (2004), realização em Birmingham, 2006	67
Figura 4. Marco Scarassatti, <i>Derivas Sonoras</i> (2011) – um dos dispositivos de escuta utilizados na obra	68
Figura 5. Akio Suzuki, <i>oto-date</i> (1996), ‘ponto de escuta’ em Bruxelas, 2013 ...	69
Figura 6. La Monte Young e Marian Zazeela, <i>Dream House</i> (1969), instalada na Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2005	72
Figura 7. Nam June Paik, <i>Participation TV</i> (1963)	74
Figura 8. Mariana Carvalho, <i>Nylon Bites</i> (2018), realização em São Paulo, 2019	75
Figura 9. Christine Sun Kim, <i>The Sound of Frequencies Attempting to be Heavy</i> (2019)	78
Figura 10. Lawrence Abu Hamdan, <i>Rubber Coated Steel</i> (2016)	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 SOM E RUÍDO: A MUSICALIZAÇÃO DO MUNDO SONORO	17
1.1 A cisão do mundo sonoro	17
1.1.1 A musicalização do som	18
1.2 A musicalização do som nas vanguardas do século XX	20
1.2.1 Luigi Russolo	20
1.2.2 Pierre Schaeffer	22
1.2.3 John Cage	25
2 R. MURRAY SCHAFER: ESCUTA E EDUCAÇÃO SONORA	30
2.1 Ecologia Acústica	31
2.2 Educação Sonora	36
2.2.1 Três eixos de ensino	37
2.2.2 Por que, o que, como, quem	41
2.3 Considerações: dicotomia silêncio/ruído e a escuta moralista	43
3 ARTE SONORA: ESCUTAS OUTRAS	53
3.1 Definições e história	54
3.2 Elementos e temas da arte sonora: exemplos	59
3.2.1 Espaço, lugar, ambiente, contexto	60
3.2.1.1 Instalação sonora	62
3.2.1.2 Caminhada sonora	65
3.2.1.3 Gravação de campo e mapa sonoro	69
3.2.2 Tempo	71
3.2.3 Performance, interação, participação	73
3.2.4 Intermídia, sinestesia, conceito	76
3.3 Considerações: pedagogias da arte sonora	79
CONCLUSÃO	82
REFERÊNCIAS	84

INTRODUÇÃO

O século XX foi território de vastas transformações sociais, culturais e tecnológicas, testemunhando reestruturações radicais em diversos saberes e fazeres da vida humana. Esse panorama teve impacto direto nas dimensões da prática musical, artística e educacional, resultando no surgimento de novos paradigmas e concepções nesses campos. Na primeira metade desse século, destaca-se na música as propostas do vanguardismo modernista, propondo uma intensa ruptura com a tradição e reformulando diretamente os elementos centrais do discurso musical. Na educação musical, é marcante o desenvolvimento dos chamados *métodos ativos*, a partir do início do século, baseados na aproximação com a prática musical de forma direta, a partir da própria vivência, marcando também uma reformulação das propostas pedagógicas tradicionais (FONTERRADA, 2008).

No entanto, os primeiros exemplos desses métodos se embasavam unicamente no repertório tradicional de concerto e folclórico, mantendo uma defasagem entre as propostas pedagógicas e as práticas artísticas que estavam sendo exploradas nesse período. É apenas com a chamada ‘segunda geração dos métodos ativos’ que os procedimentos de vanguarda e do fazer musical contemporâneo vão se aproximar da sala de aula, finalmente alinhando os dois campos. Exemplificada por nomes como John Paynter, Boris Porena, George Self e Raymond Murray Schafer, essa geração de educadores buscou justamente “compatibilizar a contemporaneidade da música com a educação musical que lhe é pertinente” (LATORRE, 2014, p. 41).

Para isso, tais propostas colocam no centro de sua educação “a criação, a escuta ativa, [e] a ênfase no som e suas características” (FONTERRADA, 2008, p. 179). Percebe-se nesses três elementos o deslocamento do foco tradicional da educação musical: a criação, no lugar da reprodução de repertórios passados; a escuta ativa, no lugar do treinamento teórico e afastado da experiência sonora; a ênfase no som e suas características, no lugar das práticas e dimensões musicais já codificadas. São propostas, portanto, que têm seu interesse mais próximo ao som do que à música, visando a exploração direta do meio sonoro, questionando assim a exclusividade do campo musical tradicional sobre esse meio. Por isso, são caracterizadas por Latorre (2014) como “educação sonoro-musical”¹, conceito que marca essa virada em direção ao som.

¹ Essa categoria fornece determinados benefícios ao estudo desta trajetória, já que o critério de agrupamento não é temporal, como nas gerações dos métodos ativos, mas por características e atitudes compartilhadas, possibilitando traçar um percurso transversal mais amplo – além dos educadores da segunda geração, Latorre inclui na educação sonoro-musical nomes como Hans-Joachim Koellreutter, Conrado Silva e Chefa Alonso.

No presente trabalho, abordaremos essas propostas especificamente no que dizem respeito à *escuta*, como meio artístico, teórico e pedagógico – no território dos métodos ativos e da educação sonoro-musical, buscaremos traçar aqui a trajetória de uma **pedagogia da escuta**. Essa escolha se dá, precisamente, pela centralidade que a escuta ganha ao longo do século XX em diversos campos artísticos, teóricos e educacionais. Na educação musical desse século, uma pedagogia da escuta pode ser identificada já nas propostas de Edgar Willems², mas ganharia seu mais proeminente desenvolvimento na figura de **R. Murray Schafer** – ele será, por isso, um objeto de estudo central ao presente trabalho.

A escuta é um elemento fundamental também nas transformações do fazer musical do século XX. É notável no decorrer desse período, conforme Silva (2012, p. 14), “como o discurso sobre a música traz a escuta para um plano de atenção anteriormente focado na composição e interpretação”, colocando-a assim em igualdade com processos até então vistos como mais elevados dentro da música tradicional. O discurso musical do tonalismo, embasado em elementos abstratos como notas e formas, perde prioridade ao longo desse século para o trato direto do som como matéria concreta, tomado “não em suas possibilidades estruturais e hierarquizadas, mas fundamentalmente em qualidades acústicas perceptivas, enfatizando assim sua conexão entre os processos de composição e escuta” (ibid., p. 14).

Um marco do centramento da escuta na música contemporânea é a obra *4'33''* (1952), do compositor estadunidense John Cage. Com uma ‘peça silenciosa’, na qual não há produção intencional de sons, Cage direciona a atenção do público para os sons presentes em seu entorno, propondo uma escuta musical de sons ambiente e cotidianos. Dessa forma, Cage lança um desafio radical à concepção tradicional de música, localizando sua definição não na produção do som, mas sim na percepção de qualquer som através de uma escuta específica, musical. Fundamental para este trabalho, ainda, é que *4'33''* tem como objetivo exatamente proporcionar essa escuta, *ensiná-la* – um dos elementos centrais do projeto de Cage, assim como do modernismo em geral, é a aproximação entre arte e vida, de forma que a experiência estética possa ser transferida para posturas e sensibilidades cotidianas.

Esse ponto é essencial para esta trajetória por estabelecer no centro da obra artística o propósito de *ensinar uma escuta* – *4'33''* dá origem a outro conceito fundamental para este

² O belga Edgar Willems, pertencente à primeira geração dos métodos ativos, posiciona a escuta como principal foco e ferramenta de sua educação. No entanto, a escuta era pensada por Willems ainda de forma restrita à música, assemelhando-se a exercícios de percepção musical – em Schafer, é pensada de forma mais abrangente, em sua proposta de educação sonora. Para uma elaboração sobre as ideias de Willems, cf. FONTERRADA, 2008, p. 137-150.

trabalho, o de **pedagogia sonora**. Cunhado por Tinkle (2015), e também chamada por ele de pedagogia da escuta, a pedagogia sonora refere-se a uma tradição de artistas a partir de Cage que tem tal ‘ensinar da escuta’ como elemento central de suas obras. Segundo Tinkle,

Artistas sônicos desde Cage criticaram as pedagogias normalizadoras e hierárquicas da música, simultaneamente oferecendo suas próprias contra-pedagogias notavelmente ambiciosas, frequentemente abordando a escuta não apenas em um enquadramento estético, mas na própria vida do sujeito³. (TINKLE, 2015, p. 222, tradução nossa).

Esse conceito aponta para um entrelaçamento de primeira importância à investigação deste trabalho: primeiro, identifica a aproximação entre arte e educação *dentro da própria obra de arte*, configurando as estratégias artísticas dessas obras também como *estratégias pedagógicas*. Além disso, permite-nos aproximar essas obras e as propostas educacionais que aqui tratamos, através de seu objetivo compartilhado, o de ensinar uma escuta – *as pedagogias sonoras dessas obras, portanto, configuram pontos na trajetória geral de uma pedagogia da escuta*. É a partir dessa constatação, então, que embasaremos nossa exploração de propostas artísticas e educacionais em um mesmo plano conjunto, de pedagogias sonoras ou da escuta, ambas *ensinando escutas*.

Entre as práticas artísticas que configuram a trajetória da pedagogia sonora identificada por Tinkle, encontra-se nosso segundo objeto de estudo: a **arte sonora**. Apesar dos diversos conflitos e críticas sobre a definição e categorização desse campo⁴, podemos caracterizá-lo como uma série de práticas artísticas diversas, desenvolvidas mais concretamente na segunda metade do século XX, que têm no som seu elemento central. Destacamos essas práticas neste trabalho por configurarem entendimentos e usos artísticos do som que se diferenciam dos explorados pelas práticas musicais tradicionais – a arte sonora, precisamente, como a arte do som *que não a música*. A arte sonora faz, portanto, um movimento paralelo ao da educação sonoro-musical: ambas se interessam pelo descentramento da música e de sua força monopolizadora, explorando em seu lugar usos mais amplos do som, um ‘campo sonoro expandido’ (KIM-COHEN, 2009) que conecta o som a uma diversidade de outros fenômenos e dimensões.

Através dessa expansão dos usos e entendimentos do som, esses artistas propõem também uma *expansão da escuta*: não apenas explora-se seu caráter musical, mas uma

³ “sonic artists since Cage have critiqued music’s normalising and hierarchical pedagogies, but simultaneously offered their own strikingly ambitious counter-pedagogies, often addressing listening not only within an aesthetic frame, but in the very life of the subject” (TINKLE, 2015, p. 202).

⁴ Cf. KAHN, 2006; KELLY, 2012; LICHT, 2007; NEUHAUS, 2000. A seção 3.1 do presente trabalho expõe e aprofunda os debates e propostas em torno do termo.

multiplicidade de seus modos e funções, das relações que podem ser traçadas através desse meio – as práticas da arte sonora, como caracteriza Silva,

apontam para um redirecionamento da escuta, que se torna menos estrutural e mais voltada a aspectos que promovem a integração dos sentidos (audição, visão, tato), ao mesmo tempo em que se apoia nas relações referenciais insinuadas pelos sons. Essa escuta, ao invés de concentrar-se nas intra-relações dos sons, é conduzida, por um lado, para a imersão sensível do ouvinte e, por outro, remetida para referências que se estabelecem a partir dos sons, mas que habitam fora deles. (SILVA, 2012, p. 21).

Configura-se na arte sonora, conseqüentemente à expansão da escuta, a *expansão do âmbito de sua pedagogia sonora*, das escutas que se propõe a ensinar – por isso, seu alinhamento à trajetória geral de uma pedagogia da escuta é um dos objetos de investigação primários deste trabalho, visando a abertura de desenvolvimentos nessa direção.

Identificados nossos dois campos e conceitos centrais – a pedagogia da escuta conforme proposta por Murray Schafer, a pedagogia sonora conforme proposta pela arte sonora – este trabalho busca responder a seguinte pergunta: **como as estratégias artísticas e pedagógicas estabelecidas pelas práticas de arte sonora podem contribuir para o pensamento e desenvolvimento de uma pedagogia da escuta?**

Essa pergunta será explorada através de duas questões de estudo específicas, que servirão também como estrutura formal deste texto: **(1) de que forma os entendimentos de som e escuta fundamentam propostas de pedagogias da escuta, especificamente na obra de Murray Schafer? (2) Quais estratégias e entendimentos de som e escuta são explorados na arte sonora?**

Através disso, este trabalho busca: (1) compreender o papel dos entendimentos de som e escuta no embasamento das formulações de pedagogias da escuta, isto é, a fundação conceitual sobre a qual são construídas, tendo como objeto de análise as propostas de Schafer; (2) poder, com isso, analisar as modulações dos entendimentos de som e escuta na arte sonora, desdobrando a partir desse fundamento suas implicações e contribuições pedagógicas.

Tem-se como objetivo, portanto, investigar as interfaces entre os dois campos abordados, apresentando diálogos e atravessamentos que potencializem práticas pedagógicas centradas na escuta, dispondo como ferramentas as sensibilidades, conceituações e estratégias da arte sonora. Adicionalmente, levando em consideração a aproximação entre pedagogias sonoras e da escuta, ou entre arte e educação, este trabalho pode potencializar também práticas de arte sonora que busquem ensinar escutas, estimuladas pelos pensamentos e propostas pedagógicas de Schafer.

Julgamos que esta investigação endereça certas lacunas e pontos pouco abordados no campo teórico e acadêmico dessas áreas. Ao ser definida muitas vezes a partir da diferença e da oposição à categoria ‘música’, a arte sonora não costuma ser considerada como parte do cânone tradicional de práticas que embasam as propostas de educação musical. Perde-se assim o potencial diálogo entre esses pontos de vista distintos – há ainda pouca literatura abordando “a disparidade na função e na posição da pedagogia entre a música e a arte sonora”⁵ (TINKLE, 2015, p. 222, tradução nossa), especialmente no que diz respeito à interface entre as duas, tornando esse um tema carente de aprofundamento. Além disso, sendo uma disciplina artística emergente em décadas recentes, a atual ausência de consideração pedagógica da arte sonora configura outro ponto de defasagem entre a educação musical e o fazer sonoro contemporâneo.

Pode-se destacar, ainda, importâncias gerais da pesquisa dessa área educacional. Fonterrada (2008, p. 120) indica o “esquecimento dos métodos ativos” na educação musical brasileira, quando não são ainda “adotados acriticamente e de maneira descontextualizada”; Zagonel (1999, p. 1) enfatiza o movimento de “estabelecer relações mais estreitas entre a iniciação musical e a arte sonora de hoje”, partindo das concepções pedagógico-musicais dos métodos ativos; e Kanellopoulos (2011, p. 1, tradução nossa) reforça a necessidade de revisitar criticamente propostas de educação criativa, frente ao avanço da educação tecnicista, que “leva a uma crescente exclusão das práticas experimentais”⁶.

Especificamente sobre Schafer, autores como Aragão (2019) e Kelman (2010) apontam para a falta de engajamento teórico e crítico com seus conceitos e propostas, que são muitas vezes abordados ou utilizados de maneira superficial. Essa constatação é corroborada e intensificada pela pesquisa *Práticas Criativas em Educação Musical*⁷, realizada pelo Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical da UNESP. Em um levantamento dos principais referenciais teóricos de 162 professores de música de todo o Brasil, constatou-se 44 menções a Schafer, sendo o nome mais citado⁸ – no entanto, ao questionar-se esses 44 educadores sobre os conceitos de Schafer que são utilizados, 36 não souberam responder especificamente, com apenas quatro citações a ‘paisagem sonora’ e duas a ‘educação sonora’. Julgamos necessária, portanto, não apenas uma exposição ampla do pensamento de Schafer, mas também uma análise crítica que aprofunde o entendimento das dimensões e direções de suas propostas.

⁵ “the disparity in the role and status of pedagogy between music and sound art” (TINKLE, 2015, p. 222).

⁶ “leads to an increasing exclusion of experimental practices” (KANELLOPOULOS, 2011, p. 1).

⁷ Cf. ABREU, 2014; FONTERRADA, 2015.

⁸ Na pesquisa, Schafer aparece com 44 menções (27%), seguido de Keith Swanwick com 32 menções (19%) e E. Jacques Dalcroze com 16 menções (9%) (Fonterrada 2015, p. 202).

Metodologicamente, a investigação desta pesquisa teve como base a revisão bibliográfica de artistas e educadores, assim como a análise de obras artísticas e propostas pedagógicas que se enquadram no tema explorado. Esses caminhos buscaram seguir explicitamente os eixos de uma **pesquisa de objetivo exploratório**, categoria que norteou o método desta pesquisa⁹: “(a) levantamento bibliográfico; (b) entrevistas com pessoas que tiveram experiências práticas com o problema pesquisado; e (c) análise de exemplos que ‘estimulem a compreensão’” (SELLTIZ et al. apud GIL, 2002, p. 41). Julgou-se que tais caminhos seriam os mais apropriados para um engajamento extenso com as práticas e agentes dos campos investigados, ao abordar tanto o pensamento quanto o fazer dos envolvidos, além dos contextos nos quais estão inseridos.

Por se tratar de uma análise de fenômenos sociais, de cunho educacional e artístico, considera-se pertinente a abordagem qualitativa, centrada na “compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais” (CÓRDOVA e SILVEIRA, 2009, p. 32). Feita a coleta de dados através dos caminhos previamente apresentados, objetiva-se uma compreensão ampla do campo abordado, de forma a permitir uma análise dos elementos envolvidos que, através do diálogo e atravessamento dessas fontes, responda às questões de estudo e ao problema central da pesquisa.

O presente trabalho tem como estrutura três capítulos principais. No primeiro, analisaremos os fundamentos conceituais dos entendimentos de som e escuta no século XX, abordando os processos de musicalização do som em três nomes centrais desse século: Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e John Cage. Buscaremos, com isso, entender as dinâmicas que embasam a diferenciação entre propostas musicais e sonoras, assim como explorar o pensamento de três figuras de influência primária sobre Murray Schafer e a arte sonora.

No segundo capítulo, investigaremos o pensamento e as propostas de Schafer, em suas dimensões sonoras, ecológicas e pedagógicas. Buscaremos, em continuidade ao primeiro capítulo, iluminar as conceituações de som e escuta que embasam a obra de Schafer – e, em primeiro plano, as implicações pedagógicas de sua formulação desses termos, suas potências e limitações.

⁹ No entanto, deve-se apontar que, devido à situação pandêmica sob a qual esta pesquisa foi realizada, e a decorrente fragilização e precarização da vida e do trabalho artístico e acadêmico, julgamos não ter havido condições adequadas para a condução de entrevistas de forma satisfatória e considerativa das partes envolvidas. Visando tal lacuna no objetivo exploratório, procuramos dar atenção especial às ideias dos artistas e educadores sobre seus próprios trabalhos, privilegiando sempre que possível suas literaturas primárias, amparadas por suas falas na forma de entrevistas ou declarações já disponíveis.

No terceiro capítulo, introduziremos e exploraremos as práticas da arte sonora, mostrando suas variadas definições e momentos históricos, assim como exemplos de obras diversas. Através de uma investigação geral sobre o campo, buscaremos consolidar as possíveis implicações e contribuições pedagógicas das práticas apresentadas. Pretendemos, com isso, completar uma trajetória ampla de entendimento dos fundamentos de uma pedagogia da escuta, propondo com a arte sonora caminhos para desenvolvimentos futuros.

1 SOM E RUÍDO: A MUSICALIZAÇÃO DO MUNDO SONORO

Música, som, ruído, silêncio – sobre a definição desses termos, uma longa trajetória de conflito, demarcação, diferenciação e apropriação pode ser traçada. Os entendimentos e usos desses termos, ou as conceitualizações que são feitas de cada um, configuram o núcleo fundamental do presente trabalho – dos argumentos que proporemos, assim como das práticas que analisaremos. **O que estaria envolvido em uma arte sonora que não a música, uma pedagogia sonora que não a pedagogia musical?** E ainda, como cada um destes termos é pensado, especialmente, em sua articulação com a escuta?

Torna-se necessário, para responder a essas perguntas, um aprofundamento no próprio processo de construção destes conceitos – as posições, ideologias e procedimentos que embasam, nas práticas aqui tratadas, seus usos e entendimentos de som e escuta. Neste capítulo, analisaremos essa questão conforme realizada por três compositores das vanguardas modernistas do século XX – aparentemente afastados de nosso tema central, mostraremos ao longo deste trabalho como suas conceitualizações de som e escuta têm uma influência fundamental no desenvolvimento posterior das propostas de R. Murray Schafer e da arte sonora, sendo um ponto de partida central para o entendimento extenso desta trajetória.

1.1 A cisão do mundo sonoro

Começaremos, assim, pela relação com o mundo sonoro geral¹⁰ que é articulada nas definições dos termos elencados – em especial, deve-se destacar a distinção entre música e som, ou entre som musical e ruído. Essa distinção permite ver um movimento fundamental para o estabelecimento da música: a cisão da totalidade do mundo sonoro em dois registros separados, dicotômicos – o ‘som musical’, apto para o uso artístico; e o restante dos sons, ‘mundanos’ ou ‘extramusicais’, um excedente desprezado sob o termo ‘ruído’. Configura-se como processo essencial da constituição da música, portanto, uma atitude particular frente ao mundo sonoro geral, marcada pela divisão, hierarquização e polarização. Em outros termos, funda-se um “processo dialético recorrente entre música e ruído” (SILVA, 2012, p. 5), a disputa sobre a inclusão ou exclusão de fenômenos sonoros nessas duas categorias.

Discutiremos neste capítulo, especificamente, os processos de **musicalização do som**, termo cunhado pelo teórico Douglas Kahn (1999) para identificar, justamente, a relação do

¹⁰ Neste trabalho, entendemos por mundo sonoro geral ou amplo a multiplicidade de todos os fenômenos e eventos sonoros existentes – um conjunto diverso que, sob esse termo, ainda não cindiu divisões e hierarquizações como ‘som musical’ e ‘ruído’. A abertura a essa multiplicidade, ou a não-hierarquização dos fenômenos nela contidos, configura uma questão central explorada neste trabalho.

campo musical com o mundo sonoro geral, sendo repetida e ecoada pelas mais diversas práticas. Tal processo se configurará, portanto, como ferramenta de análise de primeira importância ao presente trabalho, retornando recorrentemente ao longo do texto para marcar a formulação de som e escuta nas obras e ideias abordadas.

1.1.1 A musicalização do som

A concepção musical tradicional estabelece, frente ao mundo sonoro, uma linha estrita de separação entre som musical e ruído. A música, tida como a arte do som por excelência, seria composta exclusivamente do primeiro termo – e o ruído, que engloba a maior parte dos sons ao nosso redor, é, por isso, suprimido. Essa separação, contudo, não é baseada em critérios objetivos e imutáveis, oriundos de uma diferença de natureza desses sons, mas é a resultante do “poder da prática e do discurso musical de negociar quais materiais sonoros serão incorporados dentre um mundo de sons”¹¹ (KAHN, 1999, p. 68, tradução nossa). Como aponta Silva (2012), essa negociação é um conflito dialético constante, mudando de figura e resultado conforme o desenvolvimento histórico das práticas musicais.

Dessa forma, a música tradicional tem a cisão do mundo sonoro como elemento essencial de seu próprio entendimento do som, o que pode ser evidenciado em seu modo de operação. Sob o signo maior da nota¹², o som musical fundamenta o ideal do discurso musical como autônomo, abstrato e autorreferente: o som tem como dimensões únicas altura (melódica), duração (rítmica), timbre (instrumental) e intensidade (dinâmica); a música compõe com essas dimensões notas, intervalos, acordes, frases, formas – que apontam para nada além de si mesmos e sua estrutura. O ruído é excluído desse discurso por motivo duplo: não pode ser subsumido pelas dimensões usuais da nota, já que as excede; nem mantido apenas em autorreferência, já que traz consigo, usualmente, significações externas – som de um objeto, de um lugar, que carrega uma mensagem, que remete a uma situação. Para que um som seja pertencente ao âmbito dos sons musicais, portanto, necessita encaixar-se em uma série de critérios e dimensões internas ao discurso musical. Caso exceda esses limites, esse som pode ser excluído como ruído, ou, eventualmente, *musicalizado*.

¹¹ “the power of musical practice and discourse to negotiate which sonorous materials will be incorporated from a world of sounds” (KAHN, 1999, p. 68).

¹² Entendida aqui não apenas em sua definição acústica, de uma vibração periódica sustentada, mas como dispositivo teórico-discursivo, que confere à música sua unidade mínima e embasa suas operações. Igualmente, o ruído não pode ser entendido unicamente por sua definição acústica, de vibração aperiódica, mas em suas diversas dinâmicas, analisadas mais a fundo por autores citados ao longo deste trabalho – cf. KAHN, 1999; SCHAFER, 2001; SILVA, 2012; THOMPSON, 2014.

Esta é, assim, uma máxima dentro do campo musical tradicional: não é possível que um som ‘mundano’ ou ‘ruidoso’ seja utilizado artisticamente sem que passe por um processo de adequação às dimensões do som musical. Musicalização do som é o processo pelo qual um som considerado ruído é recortado, moldado, transformado – e, centralmente, *reduzido e silenciado* – para que possa ser entendido e utilizado como som musical, contido nas dimensões exclusivas desse discurso. É um processo central na disputa entre música e ruído, caracterizando, por parte da música, uma posição que negocia a pressão exercida pelo ruído de forma a sempre contê-lo e circunscrevê-lo em categorias já traçadas e controladas.

A concepção tradicional do som musical tem, logicamente, seu correlato direto na escuta. A escuta musical é entendida aqui como a escuta que toma essa mesma formulação do som como regra, ouvindo as intrarrelações do som musical isolado e autorreferente, enquanto exclui de sua consideração qualquer elemento ‘ruidoso’ que exceda a restrição nessas dimensões. *A musicalização do som é também a musicalização da escuta*, uma postura que fecha os ouvidos para tudo que não uma pequena parcela dos sons, que usa o ruído como crivo para impossibilitar uma relação com o resto do mundo sonoro. Configura-se, portanto, uma posição do campo musical que, através de seu conceito excludente de som e escuta, monopoliza as experiências e relações possíveis com o fenômeno sonoro, silenciando suas dimensões significativas, relacionais, ecológicas, sociais e políticas (KAHN, 1999, p. 4).

Qual seria, desta forma, o impacto pedagógico da musicalização do som e da escuta? Partindo da distinção entre os termos abordados, consideramos essencial que a mesma postura excludente da música frente ao mundo sonoro seria repetida por uma pedagogia da escuta musical, ou uma pedagogia musicalizadora – isto é, uma pedagogia que não está aberta à diversidade de experiências sonoras, que silencia as dimensões ‘extramusicais’. Tratar de pedagogias sonoras e não musicalizadoras, portanto, tem o potencial de abertura para a multiplicidade de usos e entendimentos de som e escuta – em especial, no que diz respeito às diversas situações e condições de escuta que são vivenciadas cotidianamente. Uma pedagogia musicalizadora, dividindo o mundo sonoro em âmbitos dicotômicos, dá conta e trabalha apenas com fenômenos e escutas ditos musicais, que constituem assim uma parcela restrita das relações possíveis com o som e a escuta. Neste trabalho, investigaremos exatamente a possibilidade de uma pedagogia aberta a essa diversidade, à multiplicidade do mundo sonoro e de suas escutas, assim como as estratégias pedagógicas que podem decorrer da transposição destes termos – uma pedagogia sonora, não musical. Para pensarmos tais estratégias, Murray Schafer e a arte

sonora serão nossos objetos de estudo, ambos já tendo desenvolvido propostas nessa direção. Vejamos, primeiro, três de suas influências diretas.

1.2 A musicalização do som nas vanguardas do século XX

A tensão da divisa som/ruído é acentuada ao longo do século XX, decorrente de um número de fatores históricos – para Silva (2012, p. 4), “muitas das contradições e tensões que alimentam a música moderna podem ser entendidas como movimentos em direção à aceitação ou rejeição do ruído”. O desenvolvimento do fonógrafo, com sua reprodução indistinta entre som mundano e musical, exacerba ainda mais essa tensão dialética, colocada agora em primeiro plano. Kahn identifica nas vanguardas uma “relutância histórica em permitir que certas características do som entrassem na prática composicional [...]. O banimento dessas características era primariamente pelo fato de que elas *significavam*”¹³ (KAHN, 1999, p. 17, tradução nossa, grifo do autor). A rejeição tinha nesse momento, portanto, um alvo definido: o potencial de significação do som, sua capacidade de carregar mensagens, alusões, evocações, referências – indo de encontro à tradicional abstração e autorreferenciação da música, altamente valorizada pela estética modernista. As vanguardas desenvolverão, então, diversos processos de musicalização do som para o silenciamento dessas significações, ditas ‘extramusicais’, de forma a resolver tais tensões preservando os valores do discurso musical.

1.2.1 Luigi Russolo

A Arte dos Ruídos, tratado seminal de 1913 do futurista italiano Luigi Russolo, apresenta uma das primeiras reivindicações da vanguarda sobre o território contestado entre som musical e ruído, clamando por uma arte que se colocasse do outro lado dessa divisão. Russolo propunha nesse tratado uma radical reinvenção da música, através da incorporação do ‘som-ruído’ trazido pelas máquinas, ruídos urbanos que tomavam a paisagem sonora italiana em seu estado nascente de industrialização: “sentimos infinitamente mais prazer imaginando combinações dos sons de bondes, carros e outros veículos, e multidões barulhentas, do que ouvindo novamente, por exemplo, as sinfonias Pastoral e Heroica”¹⁴ (RUSSOLO, 2004, p. 6, tradução nossa).

¹³ “historical unwillingness to allow certain characteristics of sound into compositional practice [...]. The banishment of these characteristics was primarily due to the fact that they *signified*” (KAHN, 1999, p. 17, grifo do autor).

¹⁴ “we get infinitely more pleasure imagining combinations of the sounds of trolleys, autos and other vehicles, and loud crowds, than listening once more, for instance, to the heroic or pastoral symphonies” (RUSSOLO, 2004, p. 6).

Esse ponto poderia marcar uma virada na relação artística com o som mundano, aliando as novas possibilidades tecnológicas a um discurso estético averso à tradição musical, originando a partir de então uma arte dos sons não musicais, ou simplesmente do som como um todo. Contudo, conforme apontam Kahn (1999) e outros autores¹⁵, o verdadeiro caráter das propostas de Russolo era fortemente reacionário, se mantendo estritamente dentro do âmbito musical e pouco interrompendo o processo de musicalização do mundo sonoro. Russolo estabelece na realidade uma das estratégias mais difundidas desse processo, denominada por Kahn (ibid., p. 81) de *ruídos residentes*¹⁶ – a substituição de um som mundano por uma simulação a partir dos atributos musicais já estabelecidos, deixando de fora dimensões que excedam esse limite. No caso de Russolo, o atributo residente escolhido era o timbre – não se tratava, assim, de trazer o som real das máquinas e das multidões para dentro da obra, com todas as dimensões ‘ruidosas’ presentes nesses sons, mas sim de usar instrumentos musicais para evocar timbricamente essa paisagem urbana: “1- Devemos alargar e enriquecer mais e mais o domínio dos sons musicais. [...] 2- Devemos substituir a variedade limitada de timbres dos instrumentos orquestrais pela variedade infinita de timbres de ruídos obtidos através de mecanismos especiais”¹⁷ (RUSSOLO, 2004, p. 11, tradução nossa).

Para esses mecanismos, Russolo inventou seu próprio instrumentário, os *intonarumori*, entonadores de ruído. Constituídos de manivelas e caixas ressonantes, esses instrumentos que se pretendiam revolucionários revelam curiosamente os traços do projeto de Russolo: tratava-se, na realidade, de instrumentos de tecnologia pouco inovadora, muito semelhante aos dispositivos e resultados já disponíveis no instrumentário tradicional. Ademais, eram trabalhados sob o mesmo paradigma musical: “Queremos partiturar e regular harmônica e ritmicamente esses mais variados ruídos”¹⁸ (ibid., p. 9, tradução nossa). Ainda mais marcante é a rejeição total por Russolo do fonógrafo, que poderia de fato possibilitar um irrompimento de novas práticas do trato com o som.

Fica claro, assim, que o projeto de Russolo propositalmente reduzia o som aos atributos já disponíveis no campo da música, não buscando realizar uma arte dos sons mundanos, mas sim minar a própria ruidosidade desses sons através da musicalização. A estratégia de ruídos residentes se repetiria em diversos projetos subsequentes: a percussão e as sirenes de Edgard

¹⁵ Cf. SILVA, 2012; VIITAHUHTA, 2015.

¹⁶ No original, *resident noises*.

¹⁷ “1- We must enlarge and enrich more and more of the domain of musical sounds. [...] 2- We must replace the limited variety of timbres of orchestral instruments by the infinite variety of timbres of noises obtained through special mechanisms” (RUSSOLO, 2004, p. 11).

¹⁸ “We want to score and regulate harmonically and rhythmically these most varied noises” (ibid., p. 9).

Varèse, os *clusters* de Henry Cowell, os objetos e o piano preparado de John Cage em sua primeira fase, entre outros. Apesar desse panorama, Russolo é ainda apontado como um dos mais importantes proponentes do uso do som no século XX, assim como um precursor da arte sonora.

1.2.2 Pierre Schaeffer

Outra estratégia exemplar de musicalização do som é a de Pierre Schaeffer, criador e grande teórico da música concreta, desenvolvida na França a partir de 1948. Apesar de precedido por outras tentativas pontuais, Schaeffer foi pioneiro em consolidar uma prática musical amplamente fundamentada nas tecnologias fonográficas de gravação e manipulação do som, utilizando inicialmente discos de vinil e depois fitas magnéticas. Esse dispositivo era central para sua concepção de tal música: enquanto a música tradicional partiria do abstrato para o concreto, da escrita das ideias da mente do compositor, embasadas em um sistema musical estabelecido, para sua realização instrumental, a gravação permitiria à música concreta fazer o caminho contrário – o compositor partiria do som gravado, objeto concreto, para daí manipulá-lo e “abstrair os valores musicais que ele potencialmente continha”¹⁹ (SCHAEFFER, 2017, p. 7, tradução nossa).

De importância central para sua conceituação é a dupla de termos musicalidade/sonoridade, que se alinha à dupla abstrato/concreto. Na música tradicional, a musicalidade se referiria aos aspectos abstratos da obra, fixados na partitura e imutáveis; enquanto a sonoridade seria sua parte concreta, que varia a cada performance – por isso, o direcionamento tradicional do abstrato para o concreto, da concepção escrita da obra para sua realização performática. No projeto da ‘nova música’ de Schaeffer, que parte do concreto ao abstrato, a sonoridade se refere à “selva de todos os sons possíveis, ainda sem função musical; aqui é uma questão de escolher os *objetos sonoros* que são julgados *adequados* a se tornarem *objetos musicais* em certos contextos”²⁰ (CHION, 2009, p. 71, tradução nossa, grifos do autor). O projeto da música concreta trata fundamentalmente, portanto, de *musicalizar a sonoridade* – partir do objeto concreto, da sonoridade, para o valor musical abstrato, a musicalidade.

¹⁹ “the aim was to gather concrete sound, wherever it came from, and to abstract the musical values it potentially contained” (SCHAEFFER, 2017, p. 7).

²⁰ “the jungle of all possible sounds, still without musical function; here it is a question of choosing the *sound objects* which are judged *suitable* to become *musical objects* in certain contexts” (CHION, 2009, p. 71, grifos do autor).

Schaeffer inicia sua pesquisa para esta música a partir dos diversos modos de escuta que fazemos, em situações cotidianas e ‘especializadas’. Para ele, em uma situação de escuta cotidiana, ou de *escuta referencial*, o som é tratado como veículo: quando ouvimos o galope de um cavalo, buscamos ouvir o cavalo através do som, que funciona apenas como um indicador (SCHAEFFER, 2017, p. 210-211). Já na escuta musical tradicional, uma das situações especializadas, a escuta é voltada para questões estruturais, tendo a nota como unidade base da hierarquização abstrata: entendemos ser uma mesma nota ou melodia, por exemplo, eventos sonoros de mesma altura tocados por instrumentos diferentes (DONATO, 2016).

Uma das situações de escuta especialmente investigadas por Schaeffer é a decorrente da condição acusmática²¹: a separação do som e de sua fonte sonora, intensificada pelas tecnologias de gravação e transmissão, que permitem fixar e difundir um evento sonoro independente de sua fonte. Debruçando-se sobre essa situação perceptiva, Schaeffer se pergunta: “se nos é dada uma fita com a gravação de um som cuja origem somos incapazes de identificar, o que ouvimos?”²² (SCHAEFFER, p. 67, tradução nossa). Isto é, o que resulta da impossibilidade da escuta referencial, de sua suspensão?

Schaeffer investiga essa questão através do conceito de *epoché*, ou ‘suspensão do mundo’, vindo da fenomenologia do filósofo Edmund Husserl, grande influência na teoria de Schaeffer. Tal corrente filosófica busca examinar a relação sujeito-objeto a partir da dependência mútua de ambos na constituição do fenômeno – em oposição a correntes ‘empiristas’, em que a percepção apreenderia o objeto real, e a correntes ‘psicologistas’, em que o objeto seria unicamente uma ideia mental do sujeito. *Epoché* se refere ao ato intencional de suspensão das atitudes perceptivas normais, permeadas por hábitos e teorias preconcebidas, de forma a voltar a percepção sobre si mesma e sobre a experiência pura do sujeito com o objeto – não mais ouvir a ideia da fonte sonora percebida, com uma existência externa a qual o som se refere, mas ouvir o próprio ato de escuta, em sua relação pura com o objeto escutado, de forma a perceber a própria constituição dessa percepção.

Também chamada de ‘redução fenomenológica’, a *epoché* vai fundamentar a resposta de Schaeffer à situação acusmática, através do conceito de *escuta reduzida* e seu correlato, o

²¹ Termo atribuído à prática de Pitágoras de ensinar seus discípulos por trás de cortinas, de forma a isolar o som da visão de sua fonte. Schaeffer usa o termo para se referir a essa situação de escuta, proporcionada agora pelo rádio e sistemas de reprodução do som (SCHAEFFER, p. 64). Aponta para o mesmo fenômeno que a *esquizofonia* conceituada por R. Murray Schafer, abordada no próximo capítulo.

²² “if we are given a tape with a recording of a sound whose origin we are incapable of identifying, what do we hear?” (ibid., p. 67).

objeto sonoro, dois conceitos centrais de sua teoria. A escuta reduzida indica a intenção de escuta que suspende a referencialidade da escuta cotidiana: “parando de ouvir um evento através do som como intermediário, ainda vamos estar ouvindo o som como um evento sonoro”²³ (ibid., p. 213, tradução nossa) – ouvir apenas o galope, sem buscar o cavalo. Trata-se portanto da “atitude de escuta que consiste em ouvir o som *por ele próprio*, como um *objeto sonoro*, através da remoção de sua fonte real ou suposta e do significado que ela pode transmitir”²⁴ (CHION, 2009, p. 30, tradução nossa, grifos do autor). O *objeto sonoro*, por sua vez, consiste no objeto dessa escuta: “o som em si, considerado como *som*, e não o objeto material (instrumento ou outro mecanismo) que o produziu”²⁵ (SCHAEFFER, 2017, p. 8, tradução nossa, grifo do autor). Suspende-se do som, assim, tudo que exceda sua redução em objeto sonoro – referências, alusões, significações.

Conceitualizados o objeto sonoro e sua escuta, Schaeffer desenvolve uma extensa teoria para descrever tais objetos, a tipomorfologia. Não podendo contar com as dimensões tradicionais da nota, insuficientes para a descrição da diversidade dos sons gravados, Schaeffer elege novas categorias que dariam conta do fenômeno sonoro em si, e que embasam o *sofège* de seu processo composicional: timbre, envelope, massa, grão, *allure*, entre muitas outras. É através dessa categorização minuciosa que Schaeffer, segundo Silva (2012, p. 95, grifo nosso), “vai incluir os sons complexos e ruídos na música, e, assim esses sons passam a ser classificados e valorados em termos musicais. *Mais uma vez sobrevém a ideia de silenciamento do ruído quando incorporado à música*”.

Temos em Schaeffer formulações radicalmente inovadoras e interessantes no que diz respeito à escuta, ao som e às tecnologias fonográficas. Contudo, como o compositor explicita, seu projeto não se propõe em nenhum momento a sair do campo da música, mas sim adequar esses novos recursos ao fazer musical²⁶. É revelador que, para isso, Schaeffer tenha de ter desenvolvido diversas técnicas exatamente para reduzir o som gravado, limpá-lo de seus

²³ “ceasing to listen to an event through the intermediary of sound, we will still be listening to sound as a sound event” (ibid., p. 213).

²⁴ “Reduced listening is the listening attitude which consists in listening to the sounds *for its own sake*, as a *sound object*, by removing its real or supposed source and the meaning it may convey” (CHION, 2009, p. 30, grifos do autor).

²⁵ “By ‘sound object’ we mean sound itself, considered as *sound*, and not the material object (instrument or some sort of device) that produces it” (ibid., p. 8, grifo do autor).

²⁶ Comentando obras anteriores de sua carreira, nas quais a referencialidade do som era mais acentuada, Schaeffer as considera “um tipo particular de arte, no meio do caminho entre a música e a poesia [*a particular type of art, halfway between music and poetry*]” (SCHAEFFER, 2017, p. 8, tradução nossa) – arte que ele não rejeita, mas que superou a favor de uma “totalmente dedicada a recuperar o abstrato musical indispensável [*wholly dedicated to reclaiming the indispensable musical abstract*]” (ibid., p. 8, tradução nossa).

excessos significativos, tornando-o só então apto para o uso musical, elevado da sonoridade para a musicalidade. Para as operações de sua musicalização do som, o estúdio foi uma ferramenta fundamental – não só por seus aparelhos de manipulação e transformação, mas por seu ambiente isolado, propício a objetificar o som em material de experimento²⁷, separá-lo de seu contexto mesmo que se tenha ido à campo fazer sua gravação. A tecnologia fonográfica, explorada pioneiramente em sua potência de incorporação e reprodução de qualquer som, é também convocada em nome da música a limitar essa própria potência.

Russolo e Schaeffer personificam duas das três estratégias de musicalização do som identificadas por Kahn: a de ruídos residentes e a da manipulação tecnológica, respectivamente. A terceira estratégia se distingue por acontecer na própria auralidade, isto é, colocar para a escuta uma série de operações que por si só transformam e reduzem qualquer som ouvido a um som musical. Com isso, estende-se o domínio da escuta musical para todo o mundo sonoro, mas não reformula-se o conceito de escuta a partir dessa nova condição.

1.2.3 John Cage

A terceira estratégia de musicalização do som é implementada de maneira exemplar na obra de John Cage. Sob o ponto de vista da musicalização, sua obra pode ser vista como o ponto mais alto desse processo nas vanguardas, propondo sua formulação mais ampla – mas, ao mesmo tempo, desvelando as limitações e o esgotamento desse projeto, abrindo caminho para sua superação. Voltemos a *4'33''* (1952), obra que Tinkle (2015) aponta como fundamental para a introdução de uma pedagogia da escuta dentro da obra artística. Contudo, que escuta seria essa que Cage busca ensinar em *4'33''* e no resto de suas obras?

4'33'' se localiza em um ponto de virada na obra de Cage, em que o conceito de silêncio, emblema maior de seu pensamento, ganha uma nova formulação. Investigar esse conceito ao longo de seu percurso é fundamental, já que, segundo Dyson (2009, pg. 61, tradução nossa), “a dissolução de Cage da distinção entre música e som começou quando ele introduziu o silêncio como ferramenta composicional”²⁸. Em sua primeira fase, o silêncio era entendido por Cage como um “oposto e necessário coexistente do som”²⁹ (CAGE, 1961, p. 63, tradução nossa), definindo o material musical e o ato de compor: “o material da música é som e silêncio. Integrá-

²⁷ É relevante que Schaeffer era, antes de compositor, técnico e engenheiro de som no estúdio da *Radiodiffusion-Télévision Française*, órgão nacional francês de radiodifusão, tendo começado nesse ambiente seu projeto musical.

²⁸ “Cage’s dissolution of the distinction between music and sound began when he introduced silence as a compositional device” (DYSON, 2009, p. 61).

²⁹ “opposite and necessary coexistent of sound” (CAGE, 1961, p. 63).

los é compor”³⁰ (ibid., p. 62, tradução nossa). Isso ditava ainda o fundamento correto para a composição: apenas a duração se aplica ao som e ao silêncio, sendo então mais adequada do que a organização por alturas, atributo apenas do som (ibid., p. 63) – embasando Cage em seu projeto de uma música diferente tanto do tonalismo quanto do dodecafonismo.

A mudança na formulação de seu conceito de silêncio acontece com a lendária visita de Cage à câmara anecóica³¹, também no ano de 1952, precedendo *4'33''*. Sua experiência nesse ambiente, que deveria proporcionar um silêncio absoluto, foi marcada pela presença inesperada de dois sons constantes: um agudo, vindo de seu sistema nervoso, e um grave, referente a sua circulação sanguínea. Ao ouvir inevitavelmente a atividade de seu próprio corpo, Cage se depara com a impossibilidade do silêncio, forçado então a mudar de figura – “silêncio se torna outra coisa – de modo algum silêncio, mas sons, os sons ambiente”³² (ibid., p. 22, tradução nossa). Quebrada a oposição binária de seu conceito anterior de silêncio, começa-se a formular uma posição essencial para seu processo de musicalização do som, que se fundamentará na ideia do ‘som em si’ e na máxima de Cage desse ponto em diante: ‘deixar os sons serem eles mesmos’.

Descobrimo que o que é chamado de silêncio está, na verdade, apontando para um mundo repleto de sons, Cage reformula o projeto de sua música: se o mundo já está preenchido de sons por conta própria, devemos nos preocupar não em produzir novos sons, mas em escutar os que já estão ali presentes. Esse ponto marca uma virada fundamental proposta por Cage, deslocando o centro da prática musical, da atividade da produção sonora para a da escuta – deslocamento fundamental para o estabelecimento da pedagogia sonora, segundo Tinkle (2015), assim como para as propostas de Murray Schafer, que veremos adiante. Essa dimensão pedagógica é acentuada, ainda, pela conexão entre a escuta dos sons ambiente e o ímpeto modernista de aproximar vida e arte, que resultam na aproximação da escuta de Cage às situações cotidianas — como explica LaBelle (2009), “o som foi usado [por Cage] como projeto musical e social para gerar formas de integração com a vida cotidiana e com o espaço do entorno”³³ (p. 3, tradução nossa, grifo do autor).

³⁰ “The material of music is sound and silence. Integrating these is composing” (ibid., p. 62).

³¹ Sala isolada projetada para absorver totalmente qualquer reflexão sonora, fornecendo um ambiente de ‘silêncio absoluto’ usado para experimentos de acústica.

³² “Silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds” (ibid., p. 22).

³³ “sound was used as a musical *and* a social project so as to generate forms of integration with everyday life and surrounding space” (LABELLE, 2009, p. 3, grifo do autor).

4'33'' é realização máxima do projeto de Cage, mostrando que “*todos os sons poderiam ser música, e ninguém precisava fazer música para que a música existisse*”³⁴ (KAHN, 1999, p. 163, tradução e grifos nossos). Os dois entrelaçamentos grifados nessa citação são centrais para entender a musicalização em Cage: primeiro, a presença dos sons mundanos não se encontra excluída do âmbito da música, como no discurso musical tradicional, mas passa a pertencer a esse domínio – *todo som, portanto, é ou pode ser música*. Além disso, a música existe mesmo que não seja intencionalmente feita, sendo portanto independente de qualquer realização humana – *toda dimensão que a relacione com esferas humanas, sociais e significativas é, assim, extramusical*³⁵. O som foi, nessa formulação, plenamente englobado pela música, e a significação, expulsa a um plano inteiramente diferente que o musical – em efeito, “Cage tornou a música mais musical”³⁶ (ibid., p. 164, tradução nossa, grifo do autor).

Impossibilitado o silêncio em sua concepção usual, esse termo ganha um novo papel no discurso de Cage: vai marcar não a ausência de som, mas a ausência de intencionalidade, expressão pessoal, julgamento, egocentrismo e discursividade narrativa – valores que, para Cage, seriam trazidos pela intrusão humana sobre o campo musical. Tais valores impediriam uma relação não-mediada com o mundo sonoro em si, que para Cage era o estado de outrora da música, antes da imposição do discurso do tonalismo e da musicologia³⁷ (DYSON, 2009, p. 67). É agora a não-intencionalidade e o ‘desinteresse’, ainda chamados pelo nome de silêncio, que fornecem a base do projeto musical de Cage, exemplificado em 4'33'', que está centrada nos sons não-intencionais enquanto mantém o compositor, o intérprete e o ouvinte em posições de silenciamento. Esse mesmo silenciamento é visto, ainda, em seu uso de procedimentos de acaso, como o *I Ching*, a partir do mesmo período, garantindo com isso uma desconexão ainda maior entre o resultado final da obra e qualquer intencionalidade do intérprete.

Há de se notar que, como em Russolo e Schaeffer, o meio técnico utilizado para chegar a essas formulações é revelador – como apontam Kahn (1999, p. 190) e Dyson (2009, p. 65), a câmara anecóica fundamenta o conceito de som e escuta de Cage em um ambiente projetado para o isolamento total do sinal sonoro, utilizado normalmente para experimentos científicos

³⁴ “all sounds could be music, and no one need to make music for music to exist” (KAHN, 1999, p. 163).

³⁵ Notavelmente, o público de 4'33'' não deve contribuir para o mundo sonoro da obra, apenas ouvi-lo em silêncio. Como aponta Kahn, Cage desloca a centralidade do soar para o escutar embasado em uma “associação cultural mais ampla em que escutar era pensado como sendo intrinsecamente mais passivo, pacífico, respeitoso, democrático e espiritual do que falar [*larger cultural association in which listening was thought to be intrinsically more passive, peaceful, respectful, democratic, and spiritual than speaking*]” (ibid., 1999, p. 197).

³⁶ “Cage made music more musical” (ibid., p. 164, grifo do autor).

³⁷ Para Dyson (1992, p. 373, tradução nossa), essa posição de Cage é oriunda de uma “nostalgia neorromântica pelo ‘em si’ pré-discursivo da Natureza [*a neoromantic nostalgia for the prediscursive ‘in itself’ of Nature*]”.

de acústica. Em Cage, esse ambiente é utilizado não para investigar as dimensões do som, mas sim para “isolar um corpo ostensivamente asocial através de uma escuta clínica apartada de influências mundanas como um caso exemplar para ouvir todo o mundo musicalmente”³⁸ (KAHN, 1999, p. 190, tradução nossa). Assim como no estúdio eletroacústico de Schaeffer, a ideia do ‘som em si’ de Cage é garantida por um vasto aparato tecnológico que o permite isolar-se de qualquer sinal externo ou influência contextual – e também de qualquer significação e ligação à esfera social que caracterizam a experiência sonora, tendo esses aspectos como ruídos extramusicais que o ambiente científico controlado se encarrega de suprimir.

Como formula Dyson, “dentro dessa esfera sublime, livre de compromissos materiais e liberto da significação, o som se torna para Cage o que a música tinha sido: uma coisa que representa apenas ela mesma, da qual nada pode ser dito com qualquer certeza”³⁹ (2009, p. 68, tradução nossa). É dessa posição, portanto, que o som e a escuta para Cage se tornam fundamentalmente descolados da esfera humana, afastando qualquer dimensão social, significativa e relacional. O ‘som em si’ e sua escuta correlata, que os ‘deixa ser’, cumprem exatamente o papel de silenciamento das significações, configurando assim mais um dispositivo de musicalização do som.

É notável, ademais, que a musicalização de Cage, ao contrário do instrumentário de Russolo e da condição fonográfica de Schaeffer, precisa unicamente de uma posição de escuta, que já garante o processo de silenciamento em sua própria operação. A auralidade de Cage quer, portanto, não só eliminar o silêncio – entendido agora como repleto de sons não-intencionais – mas também *impossibilitar o ruído*: o que era excluído por significar demais pode agora ser também incorporado, já que a própria escuta se encarrega de ouvir apenas o ‘som em si’. Assim, o domínio da escuta musical e de seu silenciamento é estendido para a totalidade do mundo sonoro – até os sons ambiente da sala de concerto, usualmente o maior signo do ruído frente à performance musical, podem agora ser incluídos como música, pois passam pela escuta musicalizada.

Por isso, como aponta Kahn (1999, p. 164), a musicalização de Cage é simultaneamente o ápice desse processo no modernismo e também seu fim: Cage incorpora a totalidade dos sons sob o crivo da escuta musical, não deixando sobras de ruído que poderiam ser incorporadas

³⁸ “isolate an ostensibly asocial body through a clinical hearing cordoned off from worldly influences as a case in point for listening to the whole world musically” (KAHN, 1999, p. 190).

³⁹ “Within this sublime sphere, free from material commitments and unfettered by signification, sound becomes for Cage what music once was: a thing that represents only itself, of which nothing can be said with any certainty” (DYSON, 2009, p. 68).

posteriormente, suprimindo essa tensão essencial para a renovação da música. Com isso, chega-se ao esgotamento dessa dinâmica, e não resta outro caminho que não um abandono desse processo como um todo. Cage formula o mais amplo projeto de musicalização do som e, efetivamente, torna inevitável as diversas rupturas efetuadas por artistas ‘pós-cageanos’ que o seguiriam – entre elas, diretamente, a arte sonora.

Consideramos assim que Cage propõe de fato uma pedagogia da escuta dentro de sua obra, sendo um de seus pontos centrais – mas que a escuta ensinada é, sob a formulação bastante particular aqui exposta, mais uma operação de musicalização do som, repetindo por isso os silenciamentos implicados por esse processo. Sua pretensa abertura total ao som e seu centramento da escuta podem ser uma armadilha – como conclui Kahn, “sua inabilidade de ouvir a significância do som [...] implicou em um esvaziamento da complexidade do que poderia ser ouvido em qualquer *som em si*”⁴⁰ (ibid., p. 199, tradução nossa, grifo do autor) – a escuta de Cage pode ouvir todo o mundo sonoro, mas é incapaz de ouvir o mundo através do som.

Analisamos, portanto, os processos de musicalização do som nas propostas de três figuras centrais da música do século XX, que têm amplo impacto nas formulações subsequentes de diversas práticas. Além de suas estratégias de musicalização, identificamos centralmente as consequências desse processo: *o silenciamento e exclusão das dimensões significativas, relacionais, ecológicas, sociais e políticas que podem ser apreendidas através do som e da escuta.*

Dispondo dessas ferramentas de análise, então, investigaremos nos próximos capítulos as propostas de Murray Schafer e da arte sonora, amplos diretamente conectados a essa trajetória: M. Schafer cita recorrentemente Russolo, P. Schaeffer e Cage como bases de seu pensamento; e a arte sonora, segundo Cox (2019, p. 62, tradução nossa), pode ser caracterizada como “uma série de notas de rodapé a Cage, seu progenitor e a fonte de seus problemas e prospectos”⁴¹. Tendo em vista essa influência, portanto, nos perguntaremos: **que escuta e que som estão em jogo nessas propostas?** Há uma abertura para o mundo sonoro geral, para além de sua redução sob o signo musical? E, se sim, como ela é feita e que outras possibilidades e caminhos ela indicaria para uma pedagogia da escuta?

⁴⁰ “his inability to hear the significance of sound – meant a depleted complexity of what could be heard in any *sound in itself*” (KAHN, 1999, p. 199, grifo do autor).

⁴¹ “a series of footnotes to Cage, its progenitor and the source of its problems and prospects” (COX, 2019, p. 62).

2 R. MURRAY SCHAFER: ESCUTA E EDUCAÇÃO SONORA

Hoje, todos os sons fazem parte de um campo contínuo de possibilidades, que *pertence ao domínio compreensivo da música*. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soe!

(SCHAFER, 2001, p. 20, grifo do autor)

Raymond Murray Schafer é uma figura incontornável na trajetória de pedagogias da escuta. Nascido no Canadá em 1933, Schafer vem desenvolvendo ao longo de sua extensa e ainda ativa carreira uma vasta produção como compositor, educador e teórico do som, além de ecologista, escritor literário e artista plástico. Analisar sua obra é, primeiro, estabelecer como tais eixos são traçados e conectados entre si. Aqui, o objeto de estudo é seu pensamento educacional, mas como veremos, esse se entrelaça intimamente com o resto de sua produção, configurando a necessidade de uma exploração abrangente de suas ideias.

A trajetória de Schafer é desde o início marcada pela multidisciplinaridade artística⁴². Seu primeiro interesse foi nas artes plásticas, ainda na infância, tendo enveredado pela música na adolescência após ouvir uma transmissão do *Concerto Imperador* de Ludwig Van Beethoven. Em 1952, ingressa no Conservatório Real de Música da Universidade de Toronto, frequentando também o círculo de Marshall McLuhan, filósofo e teórico da comunicação de grande importância para o desenvolvimento das ideias de Schafer. Posteriormente, vai à Europa, onde percorre diversos países, estudando literatura alemã na Universidade de Viena e entrando em contato com os variados movimentos artísticos europeus. Em especial, entusiasma-se pela música de vanguarda, com a qual tinha tido pouco contato em sua terra natal; pelo poeta Ezra Pound, com quem explora a conexão da música e da palavra; e pela *Bauhaus*, movimento e instituição de ensino que terá grande influência no interesse de Schafer pela interdisciplinaridade e pela aplicação da arte na vida cotidiana através do *design* e da educação⁴³.

De volta ao Canadá em 1961, Schafer retorna às suas atividades de compositor, vindo a participar do *Projeto John Adaskin*, que tinha o intuito de levar compositores contemporâneos para lecionar em instituições escolares. Tem início nesse período sua dedicação ao ensino,

⁴² Para uma exposição aprofundada da trajetória biográfica de Schafer, cf.: FONTERRADA, 2004, 2012; LATORRE, 2014; SCHAFER, 2012.

⁴³ Schafer refere-se à Bauhaus como a “mais importante revolução na educação estética do século XX” (SCHAFER, 2001, p. 18), e suas ideias educacionais terão grande influência das propostas dessa instituição.

sempre alinhada à sua posição de compositor e teórico, emblematizada por sua descrição: “o compositor na sala de aula”⁴⁴ (SCHAFER, 2011, p. 7).

Schafer se juntará então ao Centro de Estudos de Comunicação e Artes da Universidade Simon Fraser, em Vancouver, exercendo entre os anos de 1965 e 1975 o cargo de pesquisador e professor, sua única experiência duradoura nessa função. Em um departamento que tinha como objetivo a integração experimental das artes e das ciências, Schafer tem as experiências e produções mais formadoras de seu pensamento no campo sonoro e educacional, publicando também nesse período seus principais textos, ainda de forma avulsa. A tal altura, Schafer decide abandonar a vida na metrópole urbana, assim como seu posto na Universidade, para morar em uma fazenda na região rural do país. Sua produção não acaba, no entanto, atuando lá como um “animador musical da comunidade” (ibid., p. 343), além das diversas apresentações, palestras, cursos e outras atividades que desenvolverá por todo o mundo nas décadas subsequentes, muitas resultando também em publicações. No Brasil, destaca-se sua conexão com a educadora Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, responsável pela tradução de seus livros, pelas suas vindas ao país desde a década de 1990, ministrando cursos em diversas cidades, e pela difusão geral de suas ideias na educação musical brasileira.

Há nas mais diversas práticas da carreira de Schafer, no entanto, um ponto de união, e que o configura como objeto de interesse central para o presente trabalho: a primazia da escuta, que permeia e fundamenta todas as suas produções. Para explorarmos como essa característica aparece em sua obra, focaremos especialmente em dois planos do pensamento de Schafer: a *ecologia acústica*, base de sua teoria sobre som e *paisagem sonora*, exposta principalmente no livro *A afinação do mundo* (2001 [1977]); e a *educação sonora*, suas ideias educacionais, representadas primariamente no livro *O ouvido pensante* (2011 [1986]).

2.1 Ecologia acústica

É na Universidade Simon Fraser que ocorre a criação do *World Soundscape Project* (Projeto Paisagem Sonora Mundial), ou *WSP*. Junto com pesquisadores de diversas áreas, como Hildegard Westerkamp, Barry Truax, Jean Reed, Bruce Davis e outros, Schafer desenvolve seu pioneiro estudo sobre a *paisagem sonora*, talvez seu mais célebre conceito, fundando o campo que chamaria de *ecologia acústica*. A questão fundamental que interessa a Schafer diz respeito aos sons ambiente, o mundo sonoro geral como encontrado em qualquer situação da

⁴⁴ Sobre esse ponto, um dado importante é que todas as experiências de Schafer em escola básica são frutos de projetos esporádicos de curto e médio prazo, como convidado, usualmente por sua função de compositor.

vida, tendo como guia a pergunta: “Qual é a relação entre os homens e os sons de seu ambiente e o que acontece quando esses sons se modificam?” (SCHAFER, 2001, p. 18).

A tal ambiente Schafer dará o nome de paisagem sonora. Embora intuitivo, esse conceito tem um caráter alusivo particular – pode referir-se não só aos sons cotidianos, mas a uma composição musical, uma transmissão de rádio, ou qualquer outro campo sonoro que se tenha a intenção de analisar (ibid., p. 23). Essa abrangência revela diretamente a influência em seu pensamento das ideias de Cage, cujo colapso da distinção entre música e som leva Schafer a expandir sua noção de som ambiente e paisagem sonora para os mais variados contextos, dentro do “domínio compreensivo da música” (ibid., p. 20). Devemos pensar o mundo, diz Schafer, como uma “composição musical macrocósmica” (ibid., p. 19), em decorrência das severas transformações na definição de música ocorridas no século XX – cita, especificamente, momentos chave alinhados aos apresentados no primeiro capítulo deste trabalho: a expansão dos instrumentos de percussão e produtores de ruídos; a introdução de procedimentos aleatórios; a abertura da composição e da sala de concerto para os sons ambiente; e a música concreta e eletrônica (ibid., p. 20).

Figura 1 - O WSP pesquisando a paisagem sonora da cidade de Dólar, Escócia, em 1975: da esquerda para a direita, Murray Schafer, Jean Reed, Bruce Davis (em pé), Peter Huse, Howard Bloomfield.



Fonte: Universidade Simon Fraser⁴⁵.

Através do WSP, o estudo da paisagem sonora mundial e sua transformação histórica dará origem ao campo da *ecologia acústica*, “o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade” (ibid., p. 287). Esse estudo, diz Schafer, não pode ser restrito apenas aos engenheiros acústicos,

⁴⁵ Disponível em: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/FVS/fvs.html>. Acesso em: 5 dez. 2020.

nem mesmo apenas a especialistas – trata-se de uma interdisciplina “situada no meio do caminho entre a ciência, a sociedade e as artes” (ibid., p. 18), que deve abranger todas as esferas da sociedade, “profissionais, amadores, jovens – quem quer que tenha bons ouvidos” (ibid., p. 288). Como objetivo, tem-se o “resgate de uma *cultura auditiva significativa*” (ibid., p. 288, grifo do autor), que se contraponha à *anestesia auditiva* característica da vida moderna. Dos estudos de ecologia acústica feitos pelo WSP, destacam-se *The Vancouver Soundscape* (1973), que explora a paisagem sonora local, *The Soundscapes of Canada* (1974), de abrangência nacional, e *Five Village Soundscapes* (1977), estudo comparativo de vilas em cinco países europeus.

Em *A afinação do mundo*, o autor elabora sobre os fundamentos desse campo e fornece uma série de conceitos e ferramentas para seu estudo. Em uma paisagem sonora específica, o pesquisador deverá analisar: os *sons fundamentais*, que servem de base ou fundo para a paisagem, são tão ubíquos que por vezes podem ser percebidos apenas inconscientemente, e costumam estar ligados à geografia do local (água, vento, animais); os *sinais*, sons destacados que são ouvidos conscientemente, como gritos, falas, sinos, buzinas e sirenes; as *marcas sonoras*⁴⁶, sons únicos que distinguem a paisagem sonora de um lugar, sendo especialmente significativos para a comunidade local, e que precisam ser conservados; e os *sons arquetípicos*, “misteriosos sons antigos, não raro imbuídos de oportuno simbolismo, que herdamos da alta Antiguidade ou da Pré-História” (ibid., p. 26).

A classificação dos sons de uma paisagem sonora pode, ainda, ser feita com base em diferentes eixos: de acordo com suas *características físicas*, aproximando-se da descrição morfológica proposta por Pierre Schaeffer: ataque, corpo, queda, duração, frequência, amplitude, massa e grão; de acordo com seus *aspectos referenciais*, ligados à fonte sonora e o contexto em que se encontra; e de acordo com suas *qualidades estéticas*, o “mais difícil de todos os tipos de classificação” (ibid., p. 205), referente a valores emocionais e afetivos. Murray Schafer lamenta, no entanto, que essas dimensões costumam estar tradicionalmente separadas nos estudos do som – “o físico e o engenheiro estudam a acústica, o psicólogo e o fisiólogo estudam psicoacústica, o linguista e o especialista em comunicação estudam semântica, enquanto o domínio estético é deixado ao poeta e ao compositor” (ibid., p. 208). Faltam,

⁴⁶ Em inglês, *soundmark*, derivado de *landmark*.

(ibid., p. 71). Essa situação possibilitaria uma escuta mais ampla e saudável, sem acúmulo excessivo de sons lutando entre si para serem ouvidos, e com uma intensidade média adequada ao ouvido humano.

Com a transição da vida rural para a vida urbana, a paisagem *hi-fi* é transformada severamente em uma paisagem *lo-fi*, de baixa fidelidade. Essa transição se intensifica com a Revolução Industrial, e marca uma mudança fundamental na relação do ser humano com o ambiente sonoro. O surgimento das máquinas e dos sons urbanos tem “consequências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer” (ibid., p. 107). Na paisagem *lo-fi*, os sons se multiplicam e se sobrepõem, “são obscurecidos em uma população de sons superdensa. O sinal translúcido [...] é mascarado pela ampla faixa de ruído. Perde-se a perspectiva” (ibid., p. 71-72).

O outro ponto de transformação e intensificação da diminuição da fidelidade da paisagem sonora é a Revolução Elétrica. Com suas principais invenções, o telefone, o fonógrafo e o rádio, estabelece-se “a multiplicação dos produtores sonoros e sua disseminação imperialista por meio da amplificação” (ibid., p. 131) – o aumento ainda maior do alcance, intensidade e imposição dos sons presentes na vida urbana. Um dos efeitos do surgimento dessas tecnologias é o que Schafer chamará de *esquizofonia*, o “rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica” (ibid., p. 133), a separação temporal e espacial do som e de sua fonte. Para ele, esse efeito tem consequências drásticas no equilíbrio da ecologia acústica de um ambiente, resultando em “uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna” (ibid., p. 135).

Um aspecto que Schafer pontuará especificamente nessa trajetória histórica é a ligação inerente entre ruído e poder. Na pré-história, diz ele, os sons de mais alta intensidade, oriundos de fenômenos naturais como trovões e erupções vulcânicas, eram entendidos como manifestações divinas. Na vida rural e das pequenas cidades, o ruído mais significativo era os sinos e os órgãos das igrejas, que difundiam pela comunidade o alcance e a presença dessa força. Na paisagem pós-Revolução Industrial, a disseminação geral dos ruídos mecânicos marca o poder detido por essas máquinas e seus donos, que podem soar livremente por todo ambiente acústico, regulando a vida moderna através desses sons.

Em relação à condição contemporânea da paisagem sonora, Schafer adverte duramente sobre o rumo que considera estar-se tomando, como explicitado na passagem de tom sinistro que abre o livro *A afinação do mundo*:

A paisagem sonora do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto ao perigo de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice de vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado. (ibid., p. 17).

Dada a situação atual da paisagem sonora mundial, em seu ápice de vulgaridade, Schafer aponta um caminho pouco usual para a melhoria desse problema. Primeiro, critica as abordagens negativas normalmente adotadas, que focam exclusivamente na restrição do ruído e de sons muito intensos, medidas que ele considera resultar em um amortecimento ou anestesia dos ouvidos e um abandono geral da capacidade de escuta. Schafer busca propor um programa positivo: para que possamos decidir que sons são desejáveis ou não na nossa paisagem sonora, devemos primeiro *aprender a ouvi-los*, aguçar nossa percepção e juízo desses sons ao invés de suprimir o contato com eles. A primeira etapa para esse aguçamento da escuta receberá o nome de *limpeza de ouvidos*, visando alcançar a *clariaudiência* – insere-se nesse ponto de seu projeto, enfim, a *educação sonora*.

2.2 Educação sonora

“A tarefa do educador musical é, agora, estudar e compreender teoricamente o que está acontecendo em toda parte, ao longo das fronteiras da paisagem sonora do mundo” (SCHAFER, 2011, p. 176).

Como ponto de partida, deve-se ressaltar que Schafer não propõe um método, metodologia ou manual de seu ensino musical. Em concordância com seu caráter questionador e experimental, a prática educacional de Schafer está em constante revisão e adaptação às suas condições práticas. Como afirma, seus textos sobre educação têm caráter descritivo, relatando suas experiências pessoais em sala de aula, sem visar estabelecer uma metodologia a ser seguida e implementada amplamente, como em um texto prescritivo – em sua mais célebre obra sobre educação musical, *O ouvido pensante*, adverte: “Nenhuma coisa, neste livro, diz: ‘Faça deste modo’. Ele apenas diz: ‘Eu fiz assim’” (ibid., p. 2).

Outra característica importante é que o pensamento educacional de Schafer se conecta diretamente com sua trajetória e influências gerais – novamente, cita em especial Luigi Russolo,

Pierre Schaeffer e John Cage. Sobre a importância destes para o desenvolvimento de uma educação musical que acompanhe a música de seu tempo, Schafer aponta:

Quando John Cage abriu as portas da sala de concertos para deixar que o ruído do tráfego se misturasse aos seus próprios ruídos, estava pagando um débito não reconhecido a Russolo. Um débito reconhecido lhe foi pago por Pierre Schaeffer durante os anos de formação do grupo da *musique concrète* em Paris. [...] Esse esvanecimento dos limites entre música e os sons ambientais, finalmente, pode revelar-se como o mais contundente aspecto já produzido em toda a música do século XX. Em todo caso, esses desenvolvimentos têm consequências inevitáveis para a educação musical. O músico costumava ser alguém que ouvia com delicadeza sismográfica enquanto estava na sala de música, mas que colocava protetores auditivos quando saía de lá. Se há um problema de poluição sonora no mundo de hoje, isso se deve, com certeza, parcialmente e talvez mesmo extensamente, ao fato de os educadores musicais não terem conseguido dar ao público uma educação total no que se refere à consciência da paisagem sonora, que desde 1913 deixou de ser dividida em dois reinos – o musical e o não-musical⁴⁹. (id., 2001, p. 161-162).

2.2.1 Três eixos de ensino

Apesar da despreensão prescritiva, os relatos que Schafer apresenta em seus textos educacionais permitem a identificação das principais ideias, práticas e objetivos de seu ensino, assim como características gerais que o localizam em relação a outros educadores. Schafer elenca três eixos principais de sua prática educacional:

1. Procurar descobrir todo o potencial criativo das crianças, para que possam fazer música por si mesmas.
2. Apresentar aos alunos de todas as idades os sons do ambiente; tratar a paisagem sonora do mundo como uma composição musical, da qual o homem é o principal compositor; e fazer julgamentos críticos que levem a melhoria de sua qualidade.
3. Descobrir um nexo ou um ponto de união onde todas as artes possam encontrar-se e desenvolver-se harmoniosamente. (id., 2011, p. 272-273).

Já nestes três eixos é possível perceber a interconexão geral das ideias de Schafer, com os principais elementos de sua prática composicional e teórica transportados agora para a educação: o fazer criativo e experimental voltado para o presente e o futuro; o entendimento da paisagem sonora geral como uma composição musical ampla, portanto parte do campo musical; e a junção de diversas linguagens artísticas em uma única prática expandida. Essas aproximações o localizam, também, na chamada ‘segunda geração dos métodos ativos’, caracterizada pela proposta de uma educação musical que se afaste dos procedimentos enrijecidos do ensino tradicional. Analisando estes eixos, buscaremos estabelecer as ideias

⁴⁹ Destaca-se que o fim dessa divisão é resultado, para Schafer, seguindo a trajetória apresentada no primeiro capítulo, da integração total do reino não-musical ao campo musical, ao ‘domínio compreensivo da música’. Nota-se ainda que essa integração fundamenta o argumento de Schafer para posicionar a paisagem sonora como ponto de interesse do educador musical.

centrais da educação de Schafer, assim como os elementos particulares que o destacam dentre os educadores dessa geração.

O primeiro dos três eixos elencados por Schafer diz respeito ao fazer criativo e autônomo dos estudantes, o que considera o principal objetivo de seu trabalho (id., 2011, p. 268). Para ele, a música é um “assunto fundamentalmente expressivo, como as demais artes, a escrita criativa, ou como os vários tipos de fazer” (ibid., p. 272). No entanto, o ensino musical tradicional seria organizado de forma a suprimir esse aspecto – “com a ênfase dada à teoria, à técnica e ao trabalho da memória, a música torna-se predominantemente uma ciência do tipo acúmulo de conhecimento” (ibid., p. 272). Isso se deve principalmente, segundo Schafer, ao fato do ensino musical estar orientado ao passado, à música feita pelos ‘grandes mestres’, restando aos estudantes somente o aprendizado técnico e teórico para memorizar e repetir esse repertório. Partindo de sua posição de compositor, Schafer atribui a tal fato o afastamento usual entre os artistas e as instituições de ensino:

O grande problema da educação é o tempo verbal. Tradicionalmente, ela trabalha com o tempo passado. Você pode ensinar apenas coisas que já aconteceram (em muitos casos há muito tempo). É essa questão de tempo que mantém artistas e instituições separados, pois os primeiros, através de atos de criação, estão ligados ao presente e ao futuro, e não ao passado. (ibid., p. 274).

Em contrapartida, Schafer buscará estabelecer uma educação musical que trabalhe intensamente a criação, a descoberta e a expressão dos estudantes. Ao invés do foco nas “coisas que já aconteceram”, pergunta-se: “não poderíamos gastar parte de nossas energias ensinando a fazer as coisas acontecerem?” (ibid., p. 274). Com isso, os estudantes não estão mais restritos ao repertório canônico ou já concebido, mas são estimulados a trabalhar em cima de suas próprias ideias e criações autônomas. Isso significa, para Schafer, uma reformulação radical do ensino, que deve colocar de lado todas as ideias e teorias pré-estabelecidas e enrijecidas acerca de sua prática e organização, assim como da própria música como objeto de estudo:

Precisamos voltar ao começo. Quais são os ingredientes básicos da música? Quais são os elementos primitivos a partir dos quais ela pode ser estruturada, e quais os potenciais expressivos que o ser humano, individualmente ou em grupo, possui para alcançar esses objetivos? (ibid., p. 269).

É nesta reformulação e redescoberta dos elementos do fazer musical que Schafer embasa sua educação, sendo sempre levadas em conjunto com os estudantes, instigados a explorar e desenvolver problemas e respostas às novas formulações que criaram. Para isso, muda-se radicalmente também o papel do professor, que não atua mais como o detentor de um conhecimento fixo:

Numa classe programada para a criação não há professores: há somente uma comunidade de aprendizes. O professor pode criar uma situação com uma pergunta ou colocar um problema; depois disso, seu papel de professor termina. Poderá continuar a participar do ato de descobertas, porém não mais como professor, não mais como a pessoa que sempre *sabe* a resposta. (ibid., p. 274, grifo do autor).

O objetivo de tais proposta é que a aula seja “uma hora de mil descobertas” (ibid., p. 275), em que os estudantes tenham a oportunidade de se relacionar diretamente com o fazer musical, sem a imposição de mediações necessárias previamente a essa exploração – como explica Schafer, “fazer com que a descoberta entusiástica da música preceda a habilidade de tocar um instrumento ou ler notas” (ibid., p. 270). Dessa forma, o campo musical torna-se mais próximo e acessível aos estudantes – ao permitir a todos o fazer criativo, Schafer quebra com a imagem do compositor como figura elevada e distante, mostrando que a “composição musical pode ser tão imediata para nós como qualquer outra coisa” (ibid., p. 27). Quebra, ainda, com os critérios de qualidade que resultam em diferenciações excludentes em uma sala de aula: alunos ‘talentosos’ ou não, estilos musicais ‘de qualidade’ ou não, instrumentos ‘sérios’ ou não, composições ‘de verdade’ ou não. Em seu lugar, o ensino de Schafer é centrado diretamente nas ideias e interesses da classe, nos instrumentos e recursos (tradicionais ou não) disponíveis ali, integrando igualmente alunos em qualquer nível de desenvolvimento⁵⁰.

O segundo eixo elencado por Schafer sobre seu ensino é o que encontra sua aproximação da educação musical à ecologia acústica, através de conceitos notáveis como *limpeza de ouvidos* e *clariaudiência*. Retornando à sua crítica sobre a ubiquidade do ruído na paisagem sonora contemporânea, que levaria um anestesiamiento da capacidade de escuta, Schafer desenvolve como parte de sua educação musical uma série de exercícios auditivos básicos, que chama de exercícios de limpeza de ouvidos. São, segundo ele, um “programa sistemático para treinar os ouvidos a escutarem de maneira mais discriminada os sons, em especial os do ambiente” (id., 2001, p. 365). Estes exercícios serviriam como etapa inicial do treinamento auditivo, visando romper com o estado anestesiado em que a escuta se encontraria cotidianamente – como explica Schafer, “[a]ntes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los [os ouvidos]. Como um cirurgião, que antes de ser treinado a fazer uma operação delicada deve adquirir o hábito de lavar as mãos” (id., 2011, p. 55).

Schafer organiza essa etapa inicial do treinamento auditivo como uma conscientização dos estudantes sobre a paisagem sonora em que se encontram: “procurei sempre levar os alunos a notar sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente

⁵⁰ Como aponta Fonterrada (2012), estes elementos tornam o ensino de Schafer ainda mais propício à implantação na educação musical brasileira, que é feita na maioria dos casos sem acesso a grandes recursos estruturais.

e ainda os que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente” (ibid., p. 55). Em seu livro *A Sound Education* (1992), Schafer elenca cem dos exercícios de limpeza de ouvidos usados por ele em seu ensino, conectando-os diretamente ao seu objetivo final: “acredito que a maneira de melhorar a paisagem sonora mundial é bem simples. Devemos aprender como ouvir. [...] O objetivo maior seria começar a fazer decisões conscientes de projeto afetando a paisagem sonora a nossa volta”⁵¹ (1992, p. 11, tradução nossa). Nesses exercícios, nota-se a diversidade de situações às quais se volta a escuta proposta por Schafer, expandindo significativamente o escopo desta se comparada a sua posição usual na educação musical. Pode-se destacar, por exemplo: exercícios de notação dos sons de uma paisagem sonora; sua classificação sob parâmetros e juízos; a manutenção de um ‘diário sonoro’; uma ‘caminhada de escuta’ guiada por perguntas; manter-se em silêncio ao longo de horas; vender-se em um local desconhecido e descreve-lo apenas auditivamente; compor uma paisagem sonora apenas com a voz; gravar um som específico dentre uma paisagem sonora; gravar uma mesma voz falando em diferentes espaços; entrevistar a comunidade local sobre sons indesejados; entre diversos outros.

Prosseguindo o treinamento auditivo com os exercícios de limpeza de ouvido, Schafer tem como objetivo o que chama de *clariaudiência*, “a excepcional qualidade auditiva, tendo em vista particularmente o som ambiental” (id., 2001, p. 363). Esse seria o estágio final do treinamento, e possibilitaria ao ouvinte entender, analisar e por fim projetar sua paisagem sonora. É, também, o estágio final e mais abrangente da educação sonora de Schafer, no qual toda a sociedade está consciente sobre a importância da paisagem sonora e trabalhando ativamente por uma ecologia acústica desejada:

Sempre achei que a educação pública é o mais importante aspecto do nosso trabalho. Em primeiro lugar, precisamos ensinar às pessoas como ouvir mais cuidadosa e criticamente a paisagem sonora; depois, precisamos solicitar sua ajuda para replanejá-la. Em uma sociedade verdadeiramente democrática, a paisagem sonora será planejada por aqueles que nela vivem, e não por forças imperialistas vindas de fora. (ibid., p. 14).

O terceiro dos eixos elencados por Schafer configura o que chama de *confluência das artes*. Para ele, o estado fragmentado das diferentes disciplinas artísticas, cada uma com sua fração específica do *sensorium*, é marcadamente ‘inatural’, configurando um problema educacional severo quanto à relação que os estudantes estabelecem com a arte. Cita, como exemplo, a experiência do brincar infantil: “para a criança de cinco anos, vida é arte e arte é vida. [...] Observem crianças brincando e tentem delimitar suas atividades pelas categorias das

⁵¹ “I believe that the way to improve the world’s soundscape is quite simple. We must learn how to listen. [...] The ultimate aim would be to begin to make conscious design decisions affecting the soundscape about us” (SCHAFER, 1992, p. 11).

formas de arte conhecidas. Impossível” (id., 2011, p. 278). No entanto, a organização das disciplinas escolares resultaria em um grande choque para as crianças, que veem essa experiência múltipla ser recortada e separada em diferentes artes, às quais são forçadas a estabelecer ligações fragmentadas – “elas vão descobrir que ‘música’ é algo que acontece durante uma pequena porção de tempo às quintas-feiras pela manhã, enquanto às sextas-feiras à tarde há uma outra pequena porção chamada ‘pintura’” (ibid., p. 278).

Como motivo para essa fragmentação, Schafer cita as “fantásticas exigências feitas para se alcançar a virtuosidade” (ibid., p. 278), novamente uma característica do ensino voltado para a execução e repetição, com o qual busca romper. Para ele, a separação das artes é benéfica enquanto permite o desenvolvimento de acuidades específicas, mas que não devem ser levadas ao nível da virtuosidade ainda de forma isolada. Em oposição a essa fragmentação, Schafer supõe uma “arte múltipla, na qual os detalhes da percepção corroborem e se contraponham um ao outro, como na própria vida” (ibid., p. 279), levando a uma “obra de arte total, uma situação na qual ‘arte’ e ‘vida’ seriam sinônimos” (ibid., p. 279). Sobre o reflexo educacional dessa ideia, Schafer tem uma proposta contundente:

deveríamos abolir o estudo de todas as artes nos primeiros anos da escola. Em seu lugar teríamos uma disciplina abrangente, que poderia ser chamada ‘estudo dos meios’, ou melhor, ‘estudo de sensibilidade e expressão’, a qual poderia incluir todas e, por sua vez, nenhuma das artes tradicionais. (ibid., p. 279).

2.2.2. Por que, o que, como, quem

Uma caracterização adicional do pensamento educacional de Schafer pode ser feita analisando, além dos três eixos prévios, as ‘quatro questões fundamentais’ também elencadas por ele. São elas: “por que ensinar música? O que deve ser ensinado? Como deve ser ensinado? Quem deve ensinar?” (id., 2011, p. 281). A resposta de Schafer, partindo sempre de sua prática, revela como essa se posiciona de forma particular frente a tais questões. Sobre o porquê, Schafer aponta que a música “existe porque nos eleva, transportando-nos de um estado vegetativo para uma vida vibrante” (ibid., p. 283), sendo um estimulante mental e corporal para a descoberta, a criação e a autodisciplina.

Sobre o que deve ser ensinado, Schafer mostra novamente uma postura crítica sobre a posição que a tradição costuma tomar no ensino musical. No entanto, essa postura não significa uma rejeição total da música do passado, nem uma exaltação da música contemporânea. Para Schafer,

A educação pode vir a ser novidade e profecia; não precisa se limitar a esclarecer a história tribal. Não quero dizer com isso que deveríamos tratar apenas da música de mestres contemporâneos nas aulas. O que me interessa realmente é que os jovens façam

a sua própria música, seguindo suas inclinações, conforme acharem melhor. (ibid., p. 284).

A rejeição à tradição não trata-se, portanto, de uma mera oposição sem propósito. Seu intuito é promover o fazer criativo e autônomo, o que é muitas vezes impedido e despotencializado pela idealização das práticas musicais do passado, tomadas como o padrão ao qual o fazer dos alunos deve se adequar. Pelo mesmo motivo, não deve-se adotar o repertório contemporâneo unicamente por sua contemporaneidade, já que ele pode constituir o mesmo enrijecimento e normatização que qualquer outro repertório. Ademais, o próprio repertório tradicional é também trabalhado por Schafer, mas de forma a ser integrado à sua pedagogia questionadora, passando sempre pela prática – como aponta, “o passado só é iluminado pela luz da atividade presente” (ibid., p. 284).

Sobre a forma de ensinar, a pedagogia de Schafer é marcado por guiar-se sempre através de questionamentos, de forma quase socrática. Ao invés de apresentar à turma um conceito ou conteúdo definido, o qual será explicado unidirecionalmente, são colocadas perguntas como: ‘o que é música?’, ‘o que é silêncio?’, ‘o que é o tempo?’. Tais respostas vêm sempre dos estudantes, que fornecem tentativas de definição e objetivação. Essas tentativas são testadas de maneira direta, para que a própria classe possa perceber pela experiência em quais pontos a definição feita não é satisfatória, voltando então à etapa de uma nova tentativa. Através disso, Schafer busca estabelecer uma “educação dirigida à experiência e à descoberta” (ibid., p. 289). Pode-se ver nesse ponto, novamente, a abordagem de influência vanguardista do material musical, que é tomado como objeto concreto de experimentação ao invés de conhecimento já fixado; e, também, a ênfase na experiência direta típica dos métodos ativos em geral. Isso se dá, segundo Schafer, pois “[e]m um trabalho verdadeiramente criativo, de qualquer espécie, não há respostas conhecidas nem informação que possa ser examinada como tal. [...] O professor se coloca nas mãos da classe, e juntos trabalham inteiramente os problemas” (ibid., p. 289). Assim, não há um conteúdo prévio a ser exposto e explicado, e o conhecimento musical já consolidado serve apenas para gerar problemas pelos quais se chega à experiência e à descoberta de possíveis novas respostas.

Por fim, sobre quem deve ensinar, Schafer dá uma resposta dupla. Para o ensino musical tradicional, diz ele, “os profissionais. Sem concessões. Somente profissionais” (ibid., p. 291). No entanto, também supõe um outro tipo de ensino, mais próximo de uma ‘sensibilização sonora’, que poderia ser conduzido por professores sem qualificação profissional na música, cuja “‘inocência’ descompromissada poderá ser útil na descoberta de novas técnicas e

abordagens” (ibid., p. 293) – reiterando a preferência de Schafer por uma exploração direta e ingênua do material musical, em oposição ao conhecimento teórico estudado tradicionalmente. Assim como sua proposta de integração das artes, esse ponto deve ser tomado cuidadosamente. Para o escopo do presente trabalho, apontamos ambas as propostas como sinais de abertura e disposição à reformulação radical do ensino, em especial frente às práticas artísticas e culturais contemporâneas, atitude fundamental para a trajetória que estamos abordando. No entanto, e para além do presente escopo, não podem ser ignoradas as diversas experiências em que o ensino geral e não-especializado das disciplinas artísticas configura um severo enfraquecimento da arte, e especialmente da música, dentro dos currículos escolares – como, por exemplo, no estabelecimento da Educação Artística nas escolas brasileiras a partir da década de 1970, resultando em décadas de não-obrigatoriedade e efetiva ausência do ensino musical nas escolas básicas⁵².

2.3 Considerações: dicotomia silêncio/ruído e a escuta moralista

Como vimos nessa breve exploração de alguns planos centrais de seu pensamento, Schafer desenvolve uma série de ideias, conceitos e ferramentas que expandem significativamente o estudo e o entendimento do mundo sonoro geral, assim como a interface entre esse campo e a educação musical. Segundo Fonterrada (2008, p. 194), críticas a tais propostas usualmente vêm de posturas tradicionalistas, que atacam Schafer por seu desinteresse pela teoria musical, sua abordagem questionadora, e seu foco na escuta e na criação ao invés de no desenvolvimento técnico-instrumental. No presente trabalho, a posição central de Schafer se dá por sua vasta e positiva contribuição para o desenvolvimento da trajetória educacional aqui traçada.

Podemos elencar, principalmente, duas contribuições positivas de Schafer que o destacam dentre outros educadores relacionados: o posicionamento da escuta como centro de sua proposta educacional, sendo elevada a uma posição primária em relação às competências normalmente trabalhadas pela educação musical; e a ampliação do campo de interesse da educação para o mundo sonoro geral, para além do contexto musical estrito, possibilitando uma abertura para a diversidade de fenômenos sonoros existentes e uma reformulação das habilidades relevantes dentro desse contexto amplo. Pela relevância desses elementos em sua

⁵² Para um desenvolvimento sobre o tema, cf. FONTEERRADA, 2008 – a autora, com grande influência de Schafer, elabora o vasto impacto negativo que esse período teve sobre a educação musical e artística no país.

obra, Schafer se coloca como um educador e teórico pioneiro e central na elaboração de uma pedagogia da escuta.

As considerações que teceremos acerca de sua obra terão como objetivo, portanto, analisar criticamente até que ponto nessa direção vão suas propostas – não com intuito de rejeitá-las em favor de uma educação congelada no tempo, mas de investigar possibilidades de intensificação e desenvolvimento futuro da própria trajetória apontada por Schafer. Nos perguntaremos primeiro sobre o caráter de sua conceituação de som e escuta. Retornando às ferramentas do primeiro capítulo, Schafer elaboraria esses termos sob o crivo da musicalização⁵³? Quão ampla seria de fato sua abertura ao mundo sonoro geral? A resposta a tais perguntas é ambígua, revelando a necessidade de elaborar-se sobre uma série de contradições internas ao pensamento de Schafer.

Ao longo de suas formulações, Schafer tece críticas à escuta musical tradicional, que considera ter perdido a conexão com o fenômeno sonoro devido ao foco na teoria e na escrita – um desvio da atenção para elementos “*que não são os sons*” (SCHAFER, 2011, p. 295, grifo do autor). Em diversos momentos, Schafer se aproxima até mesmo de práticas semelhantes às da arte sonora, que exporemos no próximo capítulo – a caminhada sonora, a gravação de campo, a escultura sonora, o poema sonoro. Sobre essas, mostra ainda uma despreocupação por sua rotulação como música:

estou sempre tentando voltar aos mais elementares objetos sonoros⁵⁴, ouvi-os novamente com novos ouvidos e escutá-los não apenas como sensações musicais, mas como sensações que afetam todas as nossas relações físicas e mentais com o mundo. Chame isso de música, se quiser. (ibid., p. 366).

Por fim, sua produção geral é marcada pelo diálogo com diversos campos de estudo, resultando em um aparente descentramento da música: na teoria, o foco na paisagem sonora geral; na educação, a ênfase na escuta e na educação sonora anterior a qualquer preocupação com a teoria musical formal; na composição, o interesse por práticas multidisciplinares e situações ‘ritualísticas’. Assim, pode-se considerar que Schafer de fato desenvolve variados caminhos que se afastam da centralidade da música, possibilitando práticas diversificadas nessa direção.

⁵³ Reiteremos, de forma sintetizada, as ferramentas dispostas no primeiro capítulo: a musicalização do som, conforme Kahn (1999), consiste em uma atitude perante o mundo sonoro que o divide entre som musical e ruído, tidos como dois polos de valores opostos, em que o som musical representa os elementos aceitos sob um certo sistema, e o ruído, tudo o que escapa a esse sistema. Essa atitude resulta na exclusão e no silenciamento dos fenômenos identificados com esse polo negativo, configurando portanto uma atitude que elimina o diferente ou excedente, reforçando uma padronização da escuta e da relação com o mundo sonoro.

⁵⁴ Referindo-se aqui a objetos produtores de som, não ao conceito de objeto sonoro de Pierre Schaeffer.

No entanto, vimos também a grande influência em Schafer das ‘três figuras’ da vanguarda: Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e John Cage, cujos processos de musicalização analisamos no primeiro capítulo – vem dessa trajetória, por exemplo, o ponto de aproximação do campo musical com o ambiente sonoro, tomado como uma “composição musical macrocômica” (id., 2001, p. 19). É na repetição e continuação desses processos vanguardistas que consideramos que Schafer se aproxima da musicalização, ou, mais precisamente, de seus efeitos – assim como em Cage, o termo música é por vezes deixado de lado, mas a atitude da musicalização continua presente. As ideias de Schafer têm como ponto de partida, precisamente, o projeto cageano em que o campo musical se estende para todo e qualquer fenômeno do mundo sonoro – a paisagem sonora “deixou de ser dividida em dois reinos – o musical e o não-musical” (ibid., p. 162), e todos os sons estão agora no “domínio compreensivo da música” (ibid., p. 20). A postura de musicalização de Schafer torna-se mais evidente, especialmente, em seu trato do ruído, o polo sempre negativo da dialética da musicalização – caracterização que Schafer repete ao pensá-lo como o “negativo do som musical” (id., 2011, p. 56). Seu ‘território de combate’ primário, no entanto, não é traçado sobre o par som/ruído, como nas vanguardas modernistas⁵⁵, mas mais fortemente sobre o par *silêncio/ruído*.

Schafer fornece em *A afinação do mundo* quatro concepções acerca do ruído: 1) Som indesejado; 2) Som não-musical; 3) Sons agressivamente intensos; 4) Distúrbio em um sistema de comunicação (id., 2001, p. 256-257). Nota-se que o ruído, portanto, é considerado sempre como uma força negativa: algo que não se quer ouvir, que não é musical, que agride o aparelho auditivo, que interrompe a transmissão de um sinal – uma negação total do ruído típica da musicalização. Em seu polo oposto, idealizado como inerentemente positivo, Schafer posiciona o *silêncio*, que considera “um estado positivo e feliz em si mesmo” (ibid., p. 357), um fenômeno espiritual e transcendental que deve ser protegido e difundido. Esse par de termos, em seus valores antagônicos, fornece a Schafer a base de todo seu discurso sobre som, especialmente no campo da ecologia acústica – o silêncio marcaria um estado saudável da paisagem sonora,

⁵⁵ A relação de Schafer com o modernismo, ponto que não pôde ser explorado com a devida profundidade no escopo do presente trabalho, pode fornecer um contexto adicional às viradas conceituais propostas por Schafer: apesar da grande influência de Russolo, P. Schaeffer e Cage, a ideologia e estética de Schafer é marcadamente anti-modernista, atribuindo aos desenvolvimentos da modernidade um papel negativo, destrutivo e alienante (cf. ARAGÃO, 2019; DYSON, 2009;). Esse pode ser um dos fatores que o leva ao par silêncio/ruído no lugar de som/ruído, assim como às duas transformações descritas adiante que Schafer faz sobre o pensamento de P. Schaeffer e Cage – podemos adicionar, ainda, como Schafer inverte a glorificação da máquina e da vida urbana de Russolo, substituindo-a pela romantização da vida rural e ‘natural’.

no qual o ruído interfere, agride e destrói, tendo a ecologia acústica o objetivo maior de restauração da paisagem sonora à situação passada.

O dualismo dessas conceituações de silêncio e ruído, em sua função no pensamento de Schafer, é um ponto duramente criticado por diversos autores⁵⁶. Thompson (2014) o classifica como uma “política do silêncio conservadora”⁵⁷, caracterizada por um “moralismo estético dualista”⁵⁸ que concebe “o silêncio como um raro e precioso fenômeno que foi destruído por um vulgar e poluidor ruído”⁵⁹ (THOMPSON, 2014, p. 132, tradução nossa). Para Obici (2008, p. 43), Schafer expõe uma visão “ecológico-jurídico-higienista acerca do ruído que deverá ser combatido, previsto, circunscrito, medido, higienizado e controlado a partir de estratégias que o docilizem como ameaça ao ambiente, à lei e à saúde”. Thompson aponta, ainda, uma série adicional de dualismos que embasam problematicamente a conceituação de som e ruído de Schafer – para a autora,

Essa divisão entre a afetividade positiva do silêncio e a afetividade negativa do ruído informa e é reforçada por um número de dicotomias correlacionadas que separam passado do presente, orgânico do sintético, humano da máquina e *hi-fi* do *lo-fi*. O silêncio é equiparado com bondade, abertura, rejuvenescimento; o ruído é equiparado com a máquina e a tecnologia inorgânica, o inorgânico marca uma divergência da ordem natural, e essa divergência é equiparada com maldade, destruição e opressão⁶⁰. (THOMPSON, 2014, p. 174, tradução nossa).

Essa posição é corroborada por Kelman (2010), que critica de forma contundente o viés ideológico que embasa as conceituações de Schafer acerca do som e da ecologia acústica:

Sua paisagem sonora [de Schafer] é repleta de mensagens ideológicas e ecológicas sobre quais sons ‘importam’ e quais não; é inundada de instruções sobre como as pessoas deveriam ouvir; e traça uma longa história distópica que descende dos sons harmoniosos da natureza para a cacofonia da vida moderna. A paisagem sonora de Schafer não é de forma alguma um campo neutro de investigação aural; na verdade, é profundamente informada pelas próprias preferências de Schafer por certos sons em detrimento de outros. *A afinação do mundo* é um texto prescritivo que é frequentemente referido como descritivo⁶¹. (KELMAN, 2010, p. 214, tradução nossa).

⁵⁶ Cf. ARAGÃO, 2019; DYSON, 2009; KELMAN, 2010; LABELLE, 2006; OBICI, 2008; THOMPSON, 2014.

⁵⁷ “Conservative politics of silence”, tradução nossa.

⁵⁸ “Dualistic ‘aesthetic moralism’”, tradução nossa.

⁵⁹ “silence as a rare and precious phenomenon that has been destroyed by a vulgar and polluting noise” (Thompson, 2014, p. 132).

⁶⁰ “This division between the positive affectivity of silence and negative affectivity of noise informs and is enforced by a number of correlative dichotomies that separate past from present, organic from the synthetic, human from the machine and hi-fi from the lo-fi. Silence is equated with an originary natural order, and this natural order is equated with goodness, openness and rejuvenation; noise is equated with the inorganic machine and technology, the inorganic marks a deviation from the natural order, and this deviation is equated with badness, destruction and oppression”. (THOMPSON, 2014, p. 174).

⁶¹ His soundscape is lined with ideological and ecological messages about which sounds ‘mater’ and which do not; it is suffused with instructions about how people ought to listen; and, it traces a long dystopian history that descends from harmonious sounds of nature to the cacophonies of modern life. Schafer’s soundscape is not a neutral field

Podemos ver tal postura moralista frente ao ruído, ainda, nas transformações de Schafer das propostas de Cage e P. Schaeffer. Como vimos no capítulo anterior, um momento chave do pensamento de Cage é a mudança de foco da produção para a escuta do som – como não há silêncio, podemos simplesmente ouvir o mundo sonoro já existente. Em Schafer, no entanto, essa visão muda de figura: “é chegada a hora, no desenvolvimento da música, de nos ocuparmos tanto com a prevenção dos sons como com sua produção” (SCHAFER, 2011, p. 111). Enquanto Cage descobre no que considera-se silêncio uma multiplicidade de sons, uma expansão da variedade do material sonoro, o silêncio para Schafer é tratado pelo viés da prevenção, da preservação, do polo inerentemente positivo que deve ser resguardado da profanação pelo ruído. Enquanto a postura de Cage realiza um silenciamento tácito e sutil através da musicalização da escuta, Schafer reflete essa postura se apropriando explicitamente do silenciamento como modo de operação frente ao ruído.

Em relação a Pierre Schaeffer, a postura ideológica de M. Schafer pode ser analisada através de seu conceito de esquizofonia, que refere-se ao mesmo fenômeno que a condição acusmática proposta por P. Schaeffer. No entanto, este via nessa situação o potencial para o surgimento de uma nova música, assim como de um estudo aprofundado do fenômeno sonoro. Já M. Schafer julga a esquizofonia apenas pelo viés ecológico moralista, que a toma como um desequilíbrio extremo na paisagem sonora, a invasão irrestrita do ruído sobre os espaços de silêncio. Enquanto, em P. Schaeffer, a musicalização do som se dava através de sua transformação em objeto sonoro, com objetivo de usá-lo como material musical, M. Schafer considera a esquizofonia um “efeito aberrativo” desenvolvido na paisagem sonora do século XX (id., 2001, p. 364), e sua postura diante dessa condição é unicamente que tais sons devem ser silenciados, eliminados. Para Thompson, essa é, na verdade, uma consequência inevitável da postura moralista de M. Schafer⁶²: “o ruído pode somente ser aquilo que deve ser mitigado, na medida em que ele é equiparado com transformações, afecções e efeitos negativos – seja o som ‘imperfeito’, ambientes danificados, ou a surdez universal⁶³” (THOMPSON, 2014, p. 148, tradução nossa).

of aural investigation at all; rather, it is deeply informed by Schafer’s own preferences for certain sounds over others. *The Soundscape* [título inglês da edição de 1993 de *A afinação do mundo*] is a prescriptive text that is often referred to as a descriptive one” (KELMAN, 2010, p. 214).

⁶² Outro fator que reforça esta inevitabilidade é, para Thompson (2014, p. 148), que Schafer confunde necessariamente ruído e poluição sonora [*noise* e *noise pollution*], impossibilitando uma distinção entre os dois e um papel ao ruído que não o de destruição de uma paisagem sonora.

⁶³ “noise can only ever be that which is to be abated, insofar as it is equated with negative transformations, affections and effects – be it ‘imperfect’ sound, damaged environments, or universal deafness”. (THOMPSON, 2014, p. 148).

A aproximação entre Schafer e a musicalização do som pode ser identificada, também, nos próprios termos usados em suas formulações – repetamos, novamente, o mundo sonoro pensado como uma composição musical. Mais revelador é o próprio título de seu livro, *A afinação do mundo*: percebe-se ao longo de toda sua elaboração que Schafer pensa e projeta o mundo sonoro através de conceitos musicais como a orquestração, a afinação, a harmonia – sempre sob a pretensão de um controle composicional da paisagem sonora. Para Kelman,

Schafer advoga um *tipo de audição cujo princípio organizador não é um engajamento sonoro total, mas a orquestração*. Dessa forma, os ouvintes de Schafer ouvem mas não escutam, porque ouvem com a intenção da orquestração e não, por exemplo, de engajamento, interrogação ou curiosidade. Nessa formulação, a paisagem sonora se torna mero ruído de fundo para uma equipe de ouvintes bem-disciplinados praticarem ‘projeto acústico’ e orquestrar o mundo ao invés de encontrá-lo como está. A paisagem sonora se torna algo para ser superado, nem mesmo algo para ser escutado⁶⁴. (KELMAN, 2010, p. 218, tradução e grifo nossos).

Essa atitude, segundo Obici (2008), revela certas contradições ao discurso de Schafer. Apesar deste conectar repetidamente o ruído ao anestesiamento dos ouvidos, ou à perda da capacidade e habilidade de escuta, Obici aponta que tais aspectos são na verdade o resultado esperado do próprio projeto de Schafer – ao buscar uma afinação do mundo, um diapasão que o regule harmonicamente, o horizonte da ecologia acústica de Schafer “tende à estabilidade, à anestesia das potências de vida e criação, à desabilitar a capacidade sensível de apreender a realidade sonora como um campo de forças em constante desequilíbrio, crise, tensão” (OBICI, 2008, p. 51). Frente à diversidade das situações e fenômenos ditos ruidosos, a escuta de Schafer propõe apenas uma única postura: a de rejeição, desengajamento e silenciamento.

Elencamos, assim, uma série de pontos de relação entre o pensamento de Schafer e os processos de musicalização do som, aos quais consideramos que Schafer se aproxima problemáticamente em diversos aspectos. No entanto, deve-se ainda estabelecer quais são as consequências dessas aproximações em suas propostas, quais limitações são inevitáveis à teoria e à prática de Schafer devido a essa construção – especialmente, para este trabalho, no que diz respeito às suas propostas educacionais.

Em concordância com os autores citados, consideramos que a postura moralista de Schafer frente ao ruído limita fortemente a capacidade de estabelecer relações significativas com os fenômenos agrupados sob esse termo. Ao desprezar preemptivamente qualquer ‘ruído’

⁶⁴ “Schafer advocates a kind of audition the organizing principle of which is not total sonorous engagement, but orchestration. In this way, Schafer’s listeners listen but they do not hear, because they listen with the intention of orchestration and not, for example, engagement, interrogation or curiosity. In this formulation, the soundscape becomes mere background noise for a cadre of well-disciplined listeners to practice ‘acoustic design’ and orchestrate the world rather than encounter it as it is. The soundscape becomes something to be overcome, not even something to be heard” (KELMAN, 2010, p. 218).

como uma força negativa, Schafer nega a possibilidade de uma abertura real ao mundo sonoro, uma relação feita de forma imanente e não com o crivo de um dualismo preconcebido. Como pergunta Obici, “não estaria M. Schafer nos desencorajando a enfrentar criativamente os ruídos das máquinas para combatê-los e controlá-los, a limpar os ouvidos para higienizar o mundo musicalmente?” (ibid., p. 50). Isso se dá, em especial, porque o ruído ganha uma função altamente homogeneizadora: ante a ampla multiplicidade dos fenômenos sonoros existentes no mundo, Schafer é incapaz de propor uma escuta que diferencie, explore e entenda de maneira nuançada essa diversidade, atribuindo-lhe indistintamente o termo ruído.

Pedagogicamente, quebrar com esse dualismo implica trabalhar escutas diversas, que deem conta das situações amplamente diferenciadas às quais todos estão expostos cotidianamente. Dentro da conceituação de Schafer, tal trabalho é impossível, já que sua formulação de escuta não permite relações e valores variados que escapem à polarização moralista do silêncio e do ruído. Percebe-se, então, que a conceituação de som e escuta de Schafer, sob o termo ‘musical’ ou não, repete o mesmo elemento problemático da musicalização: propor uma escuta única para a totalidade do mundo sonoro, embasada em um juízo ideológico preconcebido, que elimina o encontro afetivo com boa parte desses fenômenos, que silencia aspectos e relações que excedem sua categorização – e que, em sua exclusividade, descarta pedagogias de escutas outras. Esses problemas podem ser sintetizados nas indagações de Obici:

Nossos ouvidos já não estão demasiadamente treinados, viciados? Por que não subverter a escuta desse princípio ordenador dos sons que a afinação tende a inserir? Não seria o momento de encararmos esses sons aperiódicos, desafinados, desarmônicos, ruidosos e poluidores como possibilidades de fuga da própria escuta? Com o tipo de postura que M. Schafer propõe, *não estaríamos refazendo uma escuta musical para os sons do ambiente? Assim como existem múltiplas fontes sonoras no espaço urbano, existem múltiplas escutas, não apenas a musical.* Escutar a sonoridade em determinado território como música, como M. Schafer propõe, não seria repetir um padrão de escuta? Ativar um ouvido musical em todas as situações não seria enfadonho? (OBICI, 2008, p. 51, grifo nosso).

Em oposição a essa visão, consideramos como alternativa uma visão menos dualista do ruído e das relações possíveis com ele. Não se trata, como os próprios autores citados reforçam, de negar que o ruído pode ter impactos severamente negativos aos ouvintes, ou rejeitar a identificação de problemas de poluição sonora nas paisagens sonoras contemporâneas. No entanto, essa determinação não é inerente ao fenômeno do ruído, mas sempre contextual e relacional, uma qualidade secundária que não pode ser decidida previamente a seu acontecimento ou desconectada das relações que ele suscita. Podem ser pensados, da mesma forma, potenciais positivos e produtivos do ruído: Obici aponta, por exemplo, para “sua

potência de criação e ponto de instabilidade, que possibilitam transformações, inventividades, bem como processo de ruptura na estruturação e transmissão do código” (ibid., p. 43); Thompson indica “sua capacidade de ser generativo, confortante e esteticamente interessante”⁶⁵ (2014, p. 226, tradução nossa); e LaBelle, ainda, posiciona sua presença não apenas como parte da paisagem sonora mas “potencialmente seu mais expressivo momento, em diversos níveis”⁶⁶ (2006, p. 214, tradução nossa).

Igualmente, o silêncio não pode ser pensado essencialmente como condição positiva, sem considerar-se o contexto de sua presença – contra o moralismo de Schafer, é preciso problematizar de forma mais crítica ambos os fenômenos: para além de uma paisagem sonora equilibrada, o silêncio pode indicar o silenciamento de um grupo social invisível e inaudível; pode indicar a imperceptibilidade de um aparato de vigilância do poder, ou uma estratégia de camuflagem e sobrevivência sob esse mesmo aparato; pode indicar o direito legal de permanecer calado, ou o confinamento desumano em prisões silenciosas. Do mesmo modo, o ruído pode indicar a multiplicação desenfreada das máquinas sobre a vida humana, mas também o pertencimento ao coletivo e a existência do espaço público; pode indicar uma cacofonia indistinta que impede a comunicação, ou a condição básica para que se troque mensagens sem que sejam escutadas por ouvintes indesejados; pode indicar o ‘imperialismo da difusão esquizofônica’, ou uma multiplicidade de fenômenos a serem navegados e apreciados por um ouvinte flexível, que constrói seu próprio trajeto pelo fluxo sonoro.

Mesmo a própria escuta, à qual é atribuído um valor altamente positivo ao longo deste trabalho, não pode ser conceitualizada seguindo estes mesmos dualismos. Como aponta Lane (2017), ouvir pode ser negativo, assim como não ouvir pode ser positivo – pensemos, novamente, na posição invasiva de um ouvir imposto pelo poder, dos frequentes assédios sofridos cotidianamente por certos grupos sociais através da escuta; opostamente, do não-ouvir que resiste a afetar-se e impactar-se por essas forças – que pode, em outro caso, ser o não-ouvir que reforça o silenciamento desses grupos sociais. É necessário, portanto, a formulação de uma pedagogia da escuta que lide com a diversidade, a potência e também a ambivalência desses variados fenômenos sonoros e condições de escuta.

Por último, uma análise minuciosa das propostas educacionais de Schafer expõe novamente e reforça a relação entre seu moralismo frente ao ruído, os processos de

⁶⁵ “[...] its capacity to be generative, comforting and aesthetically pleasing” (THOMPSON, 2014, p. 226).

⁶⁶ “[...] if not potentially its most expressive moment” (LABELLE, 2006, p. 214).

musicalização do som e os resultados pedagógicos que estão implicados nessa postura. Essa relação pode ser encontrada em mais uma contradição presente no projeto de Schafer, dessa vez entre os eixos de seu ensino – especificamente, entre o primeiro eixo, referente ao fazer criativo, e o segundo, referente à paisagem sonora. O primeiro, como descrevemos na seção anterior, preza pela abertura e pela descoberta através da prática, rejeitando todas as noções preconcebidas oriundas da música do passado, reformulando o próprio conceito de música a partir das relações e explorações que acontecem em sala de aula, coletivamente com os estudantes. Já no segundo eixo, Schafer mostra sua postura conservadora, nostálgica de um passado perdido⁶⁷, interessada em ditar regras morais sobre sons desejáveis ou não, que formula um juízo prévio de forma desligada de qualquer exploração, acontecimento ou encontro com a relação específica entre pessoas e suas paisagens sonoras⁶⁸. Como seria possível a coexistência dessas duas atitudes em seu pensamento?

Essa contradição pode ser atribuída, precisamente, à trajetória de musicalização do som que traçamos: a influência das práticas de vanguarda em Schafer o leva a adotar sua postura exploratória, voltada para a prática, questionadora da tradição – e que, discursivamente, se coloca como aberta à totalidade do mundo sonoro, sem juízos prévios. No entanto, como apresentamos, essa postura esconde uma relação tácita de silenciamento e musicalização, que revela o embasamento ideológico desse discurso em uma atitude de rejeição e supressão do ruído, colocado sempre no polo negativo de qualquer relação. Esse seria, para nós, um aspecto a qual Schafer não se atenta, ou não considera criticamente, em suas formulações influenciadas por essa corrente estética. Pode-se dizer, então, que a contradição entre as propostas educacionais e ecológicas de Schafer reflete sua repetição da ideologia e dos processos da musicalização do som – ao partir das figuras vanguardistas sem questionar a musicalização, Schafer inevitavelmente formula uma abertura ao fazer musical criativo acompanhada de uma visão moralista sobre o ruído e o mundo sonoro geral.

⁶⁷ Deve-se apontar, conforme nota Kelman (2010, p. 216), que em toda de sua vasta obra, Schafer não identifica onde e quando estaria em existência concreta a ‘paisagem sonora originária’ que o serve como ideal.

⁶⁸ Mesmo internamente ao próprio eixo da ecologia acústica, Thompson aponta mais contradições no pensamento de Schafer: *A afinação do mundo* analisa os mais variados contextos e paisagens sonoras ao longo da história, com Schafer afirmando que o estudo da ecologia acústica deve ser feito não em laboratório, mas em campo. No entanto, o resultado dessa análise é uma construção a-histórica e teleológica, “uma narrativa geral em que a paisagem sonora mundial foi do quieto para o ruidoso, da harmonia para a dissonância, da claridade para a confusão, do humano para a máquina, do bem para o mal [a general narrative in which the soundscape of the world has gone from quiet to noise, from harmony to dissonance, from clarity to confusion, from the human to the machine, and from good to bad]” (THOMPSON, 2014, p. 150, tradução nossa).

Consideramos assim que, apesar da grande contribuição das ideias de Schafer para os temas de interesse deste trabalho, seu pensamento é permeado por uma série de limitações oriundas de suas concepções de som e escuta, provenientes de sua aproximação com a ideologia e os processos de musicalização do som das vanguardas do século XX. Reiteramos, no entanto, que nosso interesse está em levar adiante as direções de expansão da educação musical que permeiam sua obra, construindo a partir da fundação estabelecida por ele – e, com isso, potencializar a abertura de uma pedagogia da escuta para além da dualidade silêncio/ruído, da romantização de uma ecologia acústica outrora equilibrada, de uma escuta que repete um crivo moral sobre os sons. Onde buscar uma prática que divirja dessa ampla trajetória de musicalização do som, que aparenta permear diversas propostas musicais contemporâneas? Investiguemos, enfim, a arte sonora.

3 ARTE SONORA: ESCUTAS OUTRAS

A arte sonora tem uma posição peculiar dentre as práticas artísticas, configurando-a como um objeto de estudo delicado. Como termo, ‘arte sonora’ só se consolida décadas após as primeiras obras que poderiam ser assim chamadas – e ainda hoje, décadas depois do surgimento do termo, não é possível estabelecer um consenso sobre sua definição ou mesmo sua trajetória histórica. Essa dificuldade resulta de diversos fatores que serão explorados neste capítulo. Um dos primários, talvez, diz respeito à própria natureza do som em sua relação com as artes: a presença ubíqua do som em qualquer situação, aliada à multissensorialidade inerente à experiência estética⁶⁹, leva a uma vasta multiplicidade de disciplinas artísticas que têm o som como um de seus elementos – como aponta Kahn (1999), seria mais fácil reunir uma hipotética ‘arte muda’, de práticas sem o menor componente sonoro, do que uma ‘arte dos sons’ unificada, que totalize todos esses usos sob uma categoria única. Dada a diversidade destas disciplinas ‘sonoras’ e suas trajetórias de desenvolvimento – citemos grosso modo a poesia, o teatro, o rádio, o cinema, e, evidentemente, a música – como consolidar em um único limite, com uma única trajetória e definição, algo chamado ‘arte sonora’?

É fato, no entanto, que esse campo é hoje estabelecido entre as disciplinas artísticas, com suas práticas, estéticas, tradições, e instituições específicas – mesmo que sua definição continue difusa, ambígua e conflituosa. Frente a essa condição, portanto, não nos proporemos aqui a buscar uma definição consolidada, menos ainda expor a totalidade das práticas envolvidas. Neste capítulo, buscamos apenas construir um esboço que faça ver as particularidades e singularidades do campo, ao mesmo tempo compondo um plano que interrelaciona de modo produtivo as obras abordadas – chegando, ao máximo, a pequenos agrupamentos e abstrações que permitam um trato prático do assunto, guiado por temas e procedimentos recorrentes. Para isso, passaremos inicialmente por algumas das definições de arte sonora propostas por autores e artistas, assim como momentos-chave para os quais essas definições apontam, como uma primeira contextualização dos elementos envolvidos. Em

⁶⁹ Como explica o teórico da arte W.J.T Mitchell, “todas as chamadas mídias visuais acabam por envolver outros sentidos (especialmente o toque e a escuta). Todas as mídias são, do ponto de vista da modalidade sensorial, ‘mídias mistas’ [*all the so-called visual media turn out to involve the other senses (especially touch and hearing). All media are, from the standpoint of sensory modality, ‘mixed media’*]” (MITCHELL, 2011, p. 76, tradução nossa). Podemos ver ainda o artista Lawrence Weiner exemplificar essa condição: “Quando você olha para uma pintura em uma galeria, você ouve alguém atrás de você falar sobre seus pés doerem. Você ouve todos os ruídos à sua volta. Você começa a falar com outras pessoas e é assim que você vê arte. Então por que não escutá-la assim como vê-la, tudo ao mesmo tempo? [*When you look at a painting in a gallery you hear somebody talk behind about their feet hurting. You hear all the noises around you. You start to talk to other people and that is how you see art. So why not hear it as well as see it all at the same time?*]” (Weiner apud Licht, 2007, p. 16).

seguida, exploraremos exemplos diversos de obras e práticas que podem ser colocadas nessa categoria, guiados por quatro temas recorrentes na arte sonora: espaço, tempo, participação, conceito. Por fim, teceremos considerações e conclusões acerca do que foi traçado, buscando completar a trajetória deste trabalho com as possíveis contribuições pedagógicas da arte sonora.

3.1 Definições e história

Apesar das grandes divergências sobre uma trajetória histórica geral da arte sonora, um dos poucos consensos é que essa passa pela figura de John Cage. Das principais referências bibliográficas levantadas sobre essa trajetória, todas, sem exceção, têm Cage como um nome central – em muitas, essa identificação é colocada como o ponto de partida para a arte sonora como um todo, apontando para as décadas de 1950 e 1960. Neste trabalho, no entanto, concordamos com Kahn (1999) em posicionar Cage como ponto de consolidação, provocação e disseminação, mas que é precedido por uma série de práticas sonoras relevantes, que devem ser consideradas para uma visão ampla da história do campo.

Essas práticas, embora possam ser também categorizadas em outras disciplinas artísticas, se enquadram em uma das definições mais abrangentes de arte sonora, proposta por Kahn simplesmente como ‘o som nas artes’. Como mencionamos, o autor considera questionável uma categorização que busque individualizar e isolar o campo da arte sonora, ou igualmente uma que homogeneíze a multiplicidade de usos do som nas disciplinas artísticas. Para Kahn, de quem tomamos também a musicalização do som como ferramenta de análise, o que destaca esses usos artísticos do som é exatamente sua divergência do uso feito pela música, que é tradicionalmente entendida como a arte dos sons por excelência. A arte sonora ou ‘o som nas artes’ configuraria, assim, uma heterogeneidade maior de usos e entendimentos do som do que apenas aqueles ditos musicais – como explica o autor,

Nenhuma das artes é inteiramente muda, muitas são inusitadamente sonoras [*soundful*] apesar de seu aparente silêncio, e as artes tradicionalmente auditivas passam a soar bastante diferentes quando incluídas em um conjunto de práticas auditivas⁷⁰. (KAHN, 1999, p. 2, tradução nossa).

Importantemente, essa definição para a arte sonora nos permite analisar práticas não somente de disciplinas diversas, mas também de diferentes épocas, traçando conexões e um mapeamento mais amplo dos entendimentos e usos artísticos do som. Com isso, ao invés de ter nas décadas de 1950 e 1960 o ponto de gênese, podemos considerar práticas e artistas

⁷⁰ “None of the arts is entirely mute, many are unusually soundful despite their apparent silence, and the traditionally auditive arts grow to sound quite different when included in an array of auditive practices” (KAHN, 1999, p. 2).

predecessores que contribuíram para essa trajetória na primeira parte do século XX. Entre essas práticas, podem ser elencadas: a poesia sonora, exemplificada por artistas como Kurt Schwitters e F.T. Marinetti; a rádio-arte, de artistas como Öyvind Fahlström e Antonin Artaud; as esculturas e máquinas sonoras de Jean Tinguely; as performances e ações dadaístas, de artistas como Tristan Tzara e Hugo Ball; grandes eventos públicos como a *Sinfonia das Sirenes de Fábrica* (1922) de Arseny Avraamov; as animações experimentais de Norman McLaren e Oskar Fischinger; os experimentos com som síncrono e assíncrono no cinema, como os de Dziga Vertov⁷¹.

Um exemplo emblemático da relação que essas obras teriam com a produção sonora subsequente é *Wochenende* (1930), do alemão Walter Ruttmann. Concebida como ‘cinema para os ouvidos’, a obra apresenta uma montagem fonográfica que busca condensar em onze minutos os sons de um fim de semana na cidade de Berlim, usando não somente sons ambiente, mas falas, músicas e outros efeitos sonoros. Sua peculiaridade pode ser entendida em relação a duas abordagens musicais já apresentadas, de Luigi Russolo e Pierre Schaeffer. Assim como Russolo, um tema central da obra de Ruttmann é a representação sonora da cidade. No entanto, enquanto Russolo simula apenas a dimensão timbrística desses sons, através de recursos instrumentais, Ruttmann utiliza os dispositivos fonográficos para uma exploração das múltiplas dimensões do som gravado. Igualmente, o elemento fonográfico o alinha aos desenvolvimentos de Schaeffer, realizados mais de uma década depois. Em contraste, Ruttmann não se propõe a partir do objeto sonoro concreto para a abstração musical, como Schaeffer, mas sim explorar a potência fonográfica de reprodução dos sons como um todo – desviando também da escuta reduzida de Schaeffer, que evita qualquer uso referencial e significativo do som. Nota-se, portanto, a transformação dos usos e entendimentos do som quando este é considerado por práticas outras, não resumido aos fins da musicalização – e também, como essas práticas já se desenvolviam na primeira metade do século XX.

Outra das definições mais estabelecidas para a arte sonora refere-se à aproximação do som às artes plásticas, introduzindo esse elemento nos museus e espaços de exposição – processo apontado, por exemplo, por Licht (2007), LaBelle (2006) e Silva (2007), entre outros. Essa definição refere-se, principalmente, aos desenvolvimentos artísticos ocorridos nas décadas de 1950 e 1960 nos EUA, assim como à influência de Cage, que proporcionou através de sua

⁷¹ Um caso a ser destacado, Vertov começou sua trajetória artística na música, voltando-se ao cinema quando não encontrou meios tecnológicos de realizar uma ‘arte da áudio-montagem’. Seu documentário *Entusiasmo* (1931), também conhecido como *Sinfonia de Donbass*, exemplifica essa abordagem, utilizando o som direto de forma central ao filme.

obra e suas aulas de composição experimental⁷² um ponto de abertura para artistas e práticas que se desenvolveriam a partir de então⁷³. Este período marca também uma virada importante para as tendências estéticas dominantes da época⁷⁴. Estava-se chegando ao ponto de saturação do chamado ‘alto modernismo’, representado especialmente pelo expressionismo abstrato, que apresentava valores estéticos típicos do modernismo: a abstração, a autonomia da obra de arte, a pureza material e a especificidade midiática. Rompendo com essa corrente, a década de 1960 testemunha a chamada ‘desmaterialização da arte’, uma radical mudança de paradigma artístico – do objeto sólido, como a pintura e a escultura, passa-se para meios imateriais e efêmeros⁷⁵. Essa mudança insere nesse meio artístico uma série de novos elementos, incluindo o som, o que resulta em uma verdadeira multiplicação de práticas e disciplinas artísticas – a *performance art*, a *installation art*, a vídeo-arte, a arte conceitual, a *Land Art*, o movimento Fluxus, os *Events* e *Happenings*, entre diversas outras.

Uma obra marcante que se aproxima dos procedimentos da arte sonora já nesse período é *Listen* (1966), do estadunidense Max Neuhaus⁷⁶. Nela, o artista acompanha o público por um passeio pela cidade, carimbando a palavra ‘*listen*’ (‘ouça’) nas mãos dos participantes, e elegendando uma série de lugares para serem escutados ao longo do caminho. Na superfície, a dimensão sonora dessa obra parece não se distinguir de *4’33’’* de Cage, já que também propõe apenas a escuta dos sons do ambiente, que compõem a totalidade do conteúdo sonoro da obra. No entanto, é fundamental a total ausência dos símbolos musicais presentes na obra de Cage – em *Listen* não há piano, pianista, partitura ou sala de concerto, elementos que marcam o

⁷² Entre 1956 e 1961, Cage ministrou aulas de composição experimental na *New School for Social Research*, em Nova Iorque, influenciando diversos artistas que frequentaram seu curso – cf. KAHN, 1999. Cage esteve ainda envolvido no Black Mountain College, instituição universitária com proposta de ensino artístico experimental, influenciada pela Bauhaus – cf. STOROLLI, 2017.

⁷³ Kahn (1999) aponta que, para além da saturação do processo de musicalização do som, Cage influencia a geração seguinte de artistas tanto por continuidade quanto por divergência – ao permitir uma abertura geral, mas apresentar uma série de limitações em seu discurso, Cage prepara o terreno para a superação desses limites pelos artistas que o seguiram.

⁷⁴ Essa trajetória, assim como uma história geral das artes de vanguarda europeias e norte-americanas no século XX, pode ser encontrada de forma sintetizada em Foster (1996). Para elaborações adicionais acerca dessas disputas estéticas, cf. KIM-COHEN, 2009, 2016.

⁷⁵ Para a crítica de arte Lucy Lippard, que cunhou este termo, o processo de desmaterialização da arte teria origem na “quebra por volta de 1958 de mídias tradicionais, e a introdução de eletrônicos, luz, som e, mais importantemente, atitudes de performance à pintura e à escultura – a até agora irrealizada revolução intermídia cujo profeta é John Cage [*break-up since 1958 or so of traditional media, and in the introduction of electronics, light, sound, and, more important, performance attitudes into painting and sculpture—the so far unrealized intermedia revolution whose prophet is John Cage*]” (CHANDLER; LIPPARD, 1971, p. 259, tradução nossa).

⁷⁶ Neuhaus pode ser considerado também um caso exemplar da relação pessoal de certos artistas com a arte sonora, em especial aqueles cuja carreira é anterior à categoria. Neuhaus (2000) rejeita veementemente esse termo, que considera ‘música sob um novo nome’, e uma categoria que reúne atividades não-relacionadas apenas por terem o som como elemento. Apesar disso, Neuhaus é frequentemente elencado como um dos pioneiros e fundadores da arte sonora.

domínio musical em que a prática e a escuta de Cage estão inseridas. Na obra de Neuhaus, a escuta e o som são afastados da música – em especial, a mudança da sala de concerto para as ruas configura uma abertura da escuta para o mundo sonoro como tal, sem a proteção do ambiente musical como dispositivo de silenciamento. Percebe-se também, através dessa peça, a relação da obra de Cage com a geração seguinte de artistas: há, sem dúvida, uma influência direta, e *Listen* aparenta propor o mesmo ato de escuta de *4'33''*; no entanto, é o contexto em que o ato se insere que é transformado, posicionando a escuta em uma relação diferente com o mundo sonoro, livre precisamente da esfera musical.

Por volta do final da década de 1970, surgem os primeiros usos diretos do termo ‘arte sonora’ como disciplina artística. São organizadas, nesse período, exposições sob esse nome, como a *Sound Art* (1979), no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; *Sound* (1979), no Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles; e *Für Augen und Ohren* (1980), na Academia das Artes em Berlim. Apesar de não estabelecer-se ainda uma categorização precisa, a arte sonora ganha proeminência nas instituições artísticas de todo o mundo a partir de então, com exposições em diversos continentes. Esse estabelecimento institucional e mercadológico culmina, por fim, em exposições dedicadas ao campo em grandes museus na década de 2000, como a *Sonic Boom: The Art of Sound* (2000), na Galeria Hayward em Londres; *Volume: Bed of Sound* (2000), no MoMA PS1 em Nova Iorque; *Sonic Process: A New Geography of Sounds* (2002), no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, entre outras.

Outro ponto de destaque na trajetória da arte sonora diz respeito aos desenvolvimentos das décadas recentes. Segundo o artista Francisco López (2020, p. 14, tradução nossa), configurou-se uma “mudança revolucionária de escala mundial”⁷⁷, decorrente da digitalização do áudio e da disseminação das ferramentas de produção, o que resulta em uma ampla “socialização cultural do trabalho criativo com o som”⁷⁸ (ibid., p. 14, tradução nossa). Acelerado pelo acesso barateado aos meios de produção e difusão, esse processo leva a uma expansão global de práticas de ‘experimentação sonora’, termo preferido por López no lugar de arte sonora ou música. Para López, surge também uma nova figura, o ‘áudio-artista’ ou ‘áudio-criador’, que não se identifica com o rótulo de músico/compositor ou de artista sonoro, rompendo ainda com uma série de hierarquizações estabelecidas: o direito à criação sonora, o meio em que esta se insere, e distinções como ‘amador/profissional’ ou ‘ingênuo/virtuoso’. Testemunha-se, então, uma ampla multiplicação de disciplinas, gêneros, práticas e

⁷⁷ “worldwide-scale revolutionary shift” (LÓPEZ, 2020, p. 14).

⁷⁸ “a cultural socialization of the creative work with sound” (ibid., p. 14).

configurações do uso do som – López cita, por exemplo: *noise, drone, ambient, plunderphonics, glitch, techno* experimental, arte sonora ‘bruta’, gravação de campo experimental, entre outras – uma parcela mínima da totalidade das práticas sonoras que surgem por todo o mundo nesse período. No panorama atual, portanto, torna-se cada vez mais difícil realizar delimitações claras, que definam categorias precisas e estritas de inclusão ou exclusão sob o termo arte sonora, música, experimentação sonora ou qualquer outro⁷⁹.

No Brasil, consolidar uma história da arte sonora nacional é ainda mais difícil, esbarrando não apenas na indefinição geral do campo, mas também na relação multifacetada e complicada entre fenômenos e categorias exógenas e práticas desenvolvidas no país. Como aponta Fenerich (2020), as culturas locais utilizam estratégias de sobrevivência ligadas à “metamorfose das ideias e formas dos colonizadores”, resultando em “objetos artísticos mistos, complexos, de difícil categorização” (p. 12). Influenciado por fatores da trajetória global que apresentamos acima, sobrepostos ainda às condições locais específicas, o campo da arte sonora no Brasil pode ser considerado ainda mais heterogêneo e difuso, necessitando um cuidado ainda maior ao propor categorizações estritas – para Fenerich,

a ideia de consistir um gênero artístico puro poderia representar, nesta realidade, uma forma de exclusão de produções que se vinculam a outros circuitos, diferentes dos ligados às instituições que o legitimam, tais como museus, galerias de arte e universidades. Expandir o campo da arte sonora no cenário brasileiro é incluir pensamentos e práticas atípicos aos seus discursos de legitimação, muitas vezes formulados fora desta realidade. (FENERICH, 2020, p. 12).

Há, por fim, mais uma definição de arte sonora que consideramos significativa para a abordagem deste trabalho. Não se trata de uma definição histórica, mas pragmática: LaBelle (2006, p. ix, tradução nossa) a caracteriza como uma prática que “aproveita, descreve, analisa, realiza e interroga a condição do som e os processos por quais ele opera”⁸⁰. Evidentemente, qualquer prática que tenha o som como elemento carrega consigo entendimentos e conceituações pelos quais ele é tratado, de forma implícita ou explícita – mostramos, por exemplo, os efeitos do entendimento de som e ruído do campo musical nas vanguardas

⁷⁹ López enfatiza ainda a insuficiência da “imagem monofilética” apresentada pela maioria da historiografia sobre esses usos do som, que destaca um número restrito de indivíduos tidos como pioneiros e vanguardistas – por exemplo, Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e John Cage. Para o autor, “o desenvolvimento nas últimas décadas e o estado atual da experimentação sonora não podem ser explicados ou adequadamente entendidos em várias de suas características principais com apenas essas referências. [...] É tempo, portanto, de revisar criticamente as múltiplas genealogias, inquestionavelmente polifiléticas (de múltiplas origens), que definem o reino atual da experimentação sonora. [*the development over the past few decades and the current state of sound experimentation cannot be explained or properly understood in many of their crucial features with those references alone. [...] It is therefore time to critically revise the multiple genealogies, unquestionably polyphyletic (of multiple origin), that define the current realm of sound experimentation*]” (LÓPEZ, 2020, p. 16, tradução nossa).

⁸⁰ “Sound art as a practice harnesses, describes, analyses, performs, and interrogates the conditions of sound and the processes by which it operates” (LABELLE, 2006, p. ix).

modernistas e em Murray Schafer. Da mesma forma, essas práticas também descrevem e interrogam seu próprio funcionamento, através de procedimentos e vocabulários específicos.

No entanto, a arte sonora estabelece práticas em que esse entendimento não é ocultado, tácito ou enrijecido, mas sim um elemento central a ser explorado artisticamente – com isso, também, não constitui-se um entendimento único, fixo, que permeia univocamente todo o campo. A arte sonora distingue-se, precisamente, pois as conceituações estão sempre em jogo dentro das próprias obras, abertas a serem experimentadas, questionadas e revisadas – para LaBelle, não apenas uma arte do som, mas também *sobre* o som. Considerando ainda a conexão inerente entre entendimentos de som e escuta, podemos propor finalmente uma definição parcial, que não se pretende geral mas que captura o espírito que guia a abordagem do presente trabalho: *a arte sonora é a arte que explora e experimenta diferentes entendimentos de som e escuta.*

3.2 Elementos e temas da arte sonora: exemplos

Como podemos, então, caracterizar e conceituar os entendimentos de som e escuta da arte sonora? Pela natureza difusa do campo, assim como pelo caráter exploratório da definição sob a qual trabalhamos, não é possível propor uma resposta única e final, que fixe o que a arte sonora como um todo entende por som e escuta. Essa consolidação não é, ademais, desejada – uma das características que destaca a arte sonora para a trajetória deste trabalho é precisamente sua diversidade, a variedade de entendimentos explorados. Uma elaboração sobre essa diversidade pode ser alcançada, também, apenas de maneira exploratória: analisaremos, portanto, exemplos diversos, obras que se enquadram em diferentes níveis no conjunto das práticas de arte sonora.

Antes da análise dos exemplos, no entanto, retomemos os objetivos centrais do presente trabalho, de forma a enquadrar a exploração a seguir nas questões desta trajetória. Vimos, nos capítulos anteriores, a conexão fundamental entre propostas de pedagogia da escuta e conceituações de som e escuta: Schafer, embasando seu pensamento nos processos de musicalização do som, propõe por isso uma pedagogia da escuta de caráter moralista, única, excludente. Através do conceito de pedagogia sonora, estabelecemos também a presença central de um elemento pedagógico dentro das próprias obras artísticas de uma certa tradição, da qual a arte sonora faz parte: o objetivo de *ensinar escutas*. Possibilita-se, com isso, a aproximação entre estratégias artísticas e estratégias pedagógicas, posicionando a arte sonora como uma potencial expansão das pedagogias sonoras e da escuta.

É através dessa aproximação que analisaremos agora os exemplos da arte sonora. Nosso objetivo, aqui, não é traçar limites ou mapear a totalidade dessas práticas, mas apenas explorar alguns dos seus diversos entendimentos de som e escuta – e, mais centralmente, *como são realizados*: nosso foco está não apenas nas características de uma ou outra conceituação, mas a maneira pela qual ela é *explorada, realizada e compartilhada* – precisamente, a *pedagogia* que é feita desses entendimentos. A investigação desta seção é guiada, portanto, por duas perguntas: **quais são as expansões dos entendimentos de som e escuta propostas pela arte sonora? Por meio de quais estratégias essa expansão é realizada – isto é, qual é a pedagogia sonora da arte sonora?**

Através dessas questões, investigaremos especificamente as variadas dimensões da escuta e formas de sua exploração presentes nos exemplos elencados, que podem com isso possibilitar outros modelos e estratégias de pedagogia da escuta que não os da escuta musical. Para evidenciar essa expansão de dimensões, direcionamos esta investigação através de pequenos temas, questões e procedimentos que fazem ver as modulações do som e da escuta na arte sonora – não constituem a totalidade do campo ou mesmo das modulações, mas apenas descrevem um caminho traçado no amplo território da arte sonora.

3.2.1 Espaço, lugar, ambiente, contexto

A exploração da relação som-espço é frequentemente elencada como um dos temas constitutivos da arte sonora, e pode ser vista em diferentes formas em grande parte dos trabalhos desse campo. Licht (2007), propondo uma categorização estrita para arte sonora, elenca essa dimensão como primeira característica dessas práticas⁸¹: “1. Um ambiente sonoro instalado que é definido pelo espaço (e/ou espaço acústico) ao invés de pelo tempo e pode ser exibido da mesma forma que uma obra de arte visual”⁸² (LICHT, 2007, p. 16, tradução nossa). Também LaBelle (2006), mesmo trabalhando sob uma definição mais abrangente do campo, vê nesse aspecto um elemento fundamental: “Isto sem dúvida está no núcleo da própria prática da arte sonora – a ativação da relação existente entre som e espaço”⁸³ (LABELLE, 2006, p. ix, tradução nossa).

⁸¹ As outras duas categorias elencadas por Licht (2007) são: obras visuais que têm um componente produtor de som; e obras sonoras de artistas visuais que transferem sua estética estabelecida para o som.

⁸² “1. An installed sound environment that is defined by the space (and/or acoustic space) rather than time and can be exhibited as a visual artwork would be” (LICHT, 2007, p. 16).

⁸³ “This no doubt stands at the core of the very practice of sound art – the activation of the existing relation between sound and space” (LABELLE, 2006, p. ix).

O elemento da espacialização do som não é, evidentemente, novo ao uso artístico – é usado ao menos desde os *cori spezzati* do século XVI, até seu uso como dimensão fundamental de peças eletroacústicas do século XX. O que diferenciaria o uso feito pela arte sonora, no entanto, é que a espacialidade é pensada de forma mais abrangente do que apenas como uma dimensão musical – enquanto o posicionamento de um objeto sonoro na imagem estéreo ou multicanal é trabalhado pela música eletroacústica como uma das dimensões musicais organizadas, a arte sonora coloca muitas vezes como seu elemento central a relação da obra com o espaço em que é apresentada. Essa relação, ademais, não é explorada unicamente sob o ponto de vista acústico, mas toca também em outras questões, que podem ser entendidas na diferenciação entre termos de uso frequente no campo: ‘espaço’, ‘lugar’, ‘ambiente’ e ‘contexto’.

Essas distinções podem ser analisadas através da formulação de LaBelle (2006) sobre as conexões entre som e espaço na arte sonora. Para o autor, a arte sonora coloca em primeiro plano três características dessa conexão: primeiro, o som está sempre em mais de um lugar – em sua fonte sonora, no ar que a cerca, nas reflexões e ressonâncias das superfícies de seu espaço – sendo todos esses fatores que influenciam o evento sonoro resultante. Em segundo, o som sempre ocorre entre corpos: as dinâmicas espaciais são produzidas não só pela materialidade do espaço, mas também pela presença e posição dos ouvintes – portanto,

o evento acústico é também um evento social: ao multiplicar e expandir o espaço, o som necessariamente gera ouvintes e uma multiplicidade de ‘pontos de vista’ acústicos, adicionando aos eventos acústicos as operações da sociabilidade⁸⁴. (ibid., p. x, tradução nossa).

Por último, o som nunca é uma questão privada: mesmo as nossas vozes imediatamente emanam para o ambiente, moduladas pelo espaço e pela presença de outros – “a escuta é então uma forma de participação no compartilhamento de um evento sonoro, mesmo que banal”⁸⁵ (ibid., p. x, tradução nossa). Percebe-se, portanto, a expansão das dimensões da relação som-espaço como entendidas pela arte sonora: a exploração de elementos acústicos, psicoacústicos, arquitetônicos, ambientais, contextuais, relacionais e sociais – posicionando ainda a escuta como meio de conexão com essas dimensões.

⁸⁴ “the acoustical event is also a social one: in multiplying and expanding space, sound necessarily generates listeners and a multiplicity of acoustical ‘viewpoints’, adding to the acoustical events the operations of sociality” (LABELLE, 2006, p. x).

⁸⁵ “Listening is thus a form of participation in the sharing of a sound event, however banal” (ibid., p. x).

3.2.1.1 Instalação sonora

Chegamos, assim, a uma das primeiras e mais difundidas práticas da arte sonora: a *instalação sonora*. A instalação como forma artística⁸⁶ é desenvolvida e difundida amplamente na década de 1960, quando diversas disciplinas exploram práticas sob o conceito de *site-specific*⁸⁷ – obras feitas especificamente para o local em que serão exibidas, dialogando com seu espaço e contexto. Para LaBelle, a instalação sonora é uma prática fundadora das novas relações que a arte sonora estabelece com o som, responsável mesmo pela própria distinção do campo:

Mudar do fazer de um objeto ou obra musical para a construção de uma ‘música’ ambientalmente e arquitetonicamente ativa requer uma transformação na abordagem composicional e performática, já que tais trabalhos incorporam a complexidade de eventos acústicos informados pela presença de um conjunto mais amplo de termos. A instalação sonora busca a conversa acústica para cartografar novas coordenadas espaciais, encenar intensidades relacionais que frequentemente ameaçam arquiteturas e corpos, e conectar [*to network*] espaços com outros locais, próximos e distantes⁸⁸. (ibid., p. 150).

Os desenvolvimentos da instalação sonora fornecem uma articulação mais elevada do som para atuar como meio artístico, tornando explícita a ‘arte sonora’ como uma prática singular e identificável⁸⁹. (ibid., p. 151).

O artista Max Neuhaus, que é muitas vezes posicionado como pioneiro da prática da instalação sonora, elenca também a espacialidade como elemento definidor de seu trabalho: “tradicionalmente, compositores têm localizado os elementos de uma composição no tempo. Uma ideia em que estou interessado é localizá-los, ao invés disso, no espaço, e deixar o ouvinte localizá-los em seu próprio tempo”⁹⁰ (NEUHAUS apud COX, 2011, p. 83, tradução nossa).

Podemos começar a exploração desta prática, portanto, pela obra *Times Square* (1977), uma das mais célebres de Neuhaus. A obra consiste em um sistema de som instalado em um bueiro na Times Square, em Nova Iorque, um dos pontos urbanos mais movimentados do mundo. Apesar disso, a obra não apresenta nenhuma marcação ou indicação visual de sua

⁸⁶ Para uma elaboração sobre a prática de *installation art* no século XX, cf. BISHOP, 2005.

⁸⁷ Para uma trajetória histórica e elaboração sobre o tema, cf. KWON, 2002.

⁸⁸ “To move from the making of a musical object or work to the construction of environmentally and architecturally active ‘music’ entails a shift in compositional and performative approach, for such work incorporates the complexity of acoustical events informed by the presence of a broader set of terms. Sound installation seeks the acoustical conversation so as to chart out new spatial coordinates, to stage relational intensities that often threaten architecture and bodies, and to network spaces with other locations, proximate and distant” (ibid., p. 150).

⁸⁹ “The developments of sound installation provide a heightened articulation of sound to perform as an artistic medium, making explicit ‘sound art’ as a unique and identifiable practice”. (ibid., p. 151).

⁹⁰ “Traditionally composers have located the elements of a composition in time. One idea that I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time” (NEUHAUS apud COX, 2011, p. 83).

presença neste local – soa apenas desse bueiro uma massa constante de sons sustentados, semelhantes ao ressoar de um sino, em um volume perceptível mas que não chama a atenção dos transeuntes. A obra se posiciona assim de forma não-intrusiva em seu ambiente, disponível para a escuta daqueles que, sem nenhuma indicação de tratar-se de uma obra de arte, interrompem o fluxo acelerado daquele espaço para apreciarem o que estão ouvindo ao seu redor. Um exemplo de arte sonora que busca sair da sala de concerto ou do museu, *Times Square* é exemplar também do que esse movimento implica na relação com o público – não a experiência artística em um espaço isolado, determinado para esse fim, mas a apreciação autônoma do ambiente sonoro geral.

Outra das primeiras expoentes da instalação sonora é a estadunidense Maryanne Amacher, que ao longo de sua carreira explorou de diversas formas a questão da espacialidade. Na década de 1960, a artista inicia sua série *City Links* (1967), em que conecta sonoramente dois lugares distintos, através da transmissão ao vivo dos sons de um local para o outro. Instaladas conectando lugares como uma locadora de veículos e um museu, ou um píer e o estúdio da artista, essa série de obras explora o deslocamento e a sobreposição desses ambientes sonoros, o que a artista descreve como “sincronicidades de diferentes lugares”. Assim como Neuhaus, Amacher localiza a motivação de suas obras na insuficiência da exploração do espaço no campo musical:

Na música comum você não tem nenhum modelo para *aprender sobre aspectos espaciais* porque normalmente os instrumentistas estão no palco ou a música está em uma gravação e você não ouve realmente coisas distantes e não ouve coisas de perto e não ouve coisas aparecendo e desaparecendo e todos os tipos de formas que emergem disso⁹¹. (AMACHER apud LABELLE, 2006, p. 171, tradução e grifo nossos).

Após *City Links*, Amacher passa a trabalhar com o que chama de *structure-borne sound*: a transmissão do som não apenas por via aérea, mas através da ressonância de objetos e estruturas arquitetônicas, exemplificada em sua série *Music for Sound-Joined Rooms* (1980). Nessas obras, a artista distribui pelos diferentes espaços da instalação uma série de fontes sonoras, preenchendo o espaço acústico com sons projetados especificamente para se espalharem e ressoarem pela estrutura do espaço. Além das características materiais do espaço, a obra explora também a percepção psicoacústica do som, através de efeitos como a emissão

⁹¹ “In regular music you don’t have any models to learn about spatial aspects because usually the performers are on stage or the music’s on a record and you don’t really hear things far away and you don’t hear things close-up and you don’t hear nothings and you don’t hear things appearing and disappearing and all these kinds of shapes that emerge from this” (AMACHER apud LABELLE, 2006, p. 171).

otoacústica⁹², estabelecendo uma situação de vibração simultânea do espaço arquitetônico e do corpo do ouvinte.

Percebe-se nas obras e fases da carreira de Amacher o foco em diferentes aspectos da relação som-espço: em *City Links*, seu caráter contextual, e em *Music for Sound-Joined Rooms* sua dimensão acústica, psicoacústica e arquitetônica. Esta última é ainda exemplar de algumas características recorrentes das instalações sonoras, que dialogam com as insatisfações de Amacher no trecho citado acima: enquanto a situação musical organiza posições fixas, como músicos no palco separados do público em seus assentos, as instalações sonoras têm como elemento fundamental a presença e a movimentação dos ouvintes no interior da instalação. Isso resulta não apenas nos efeitos de proximidade e espacialização descritos por Amacher, mas também na mudança da própria relação do público com a obra – não mais uma obra fechada, que se desenrola autonomamente afastada dos espectadores, mas uma obra cujo resultado sonoro é organizado diretamente pela movimentação do ouvinte, que decide para si sua posição em relação à obra, e portanto como quer dispor os elementos sonoros.

Uma instalação sonora que lida com aspectos históricos e sociais de seu lugar é *Clocktower Project* (1998), da alemã Christina Kubisch. A obra é feita especificamente para o Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts, que se encontra em uma construção onde outrora havia uma grande fábrica. Visando esse espaço, Kubisch buscou reativar o sino que funcionava na torre da fábrica, uma ‘marca sonora’ daquele local por mais de cem anos. Para isso, a artista instalou sensores de luz e um sistema de som na torre do museu – baseados na quantidade de luz no ambiente, os sensores controlam a difusão de gravações que Kubisch realizou previamente, nas quais explora sonoramente o sino do local como um instrumento. Influenciada por horários e climas, então, a obra faz soar combinações e transformações dessas gravações, uma reativação daquela estrutura em suas funções sonoras e sociais. Esta obra é exemplar das estratégias *site-specific*, assim como do papel distinto do som nessas situações: feita em total diálogo com o lugar e contexto em que se encontra, a instalação ressoa a paisagem sonora passada daquele local, explorando o som por suas dimensões históricas e sociais.

As camadas históricas, sociais e políticas do lugar são exploradas também na instalação *Rio* (2013)⁹³, colaboração entre Fernando Ancil e Marco Scarassatti. A obra usa como material

⁹² Fenômeno em que, em resposta a estímulos acústicos específicos, o ouvido interno emite sons. Amacher chama esse fenômeno em sua prática de ‘terceiro ouvido’.

⁹³ Um registro da obra pode ser encontrado em: <https://vimeo.com/85854993>. Acesso em 13 jan. 2021. Agradecimentos a Scarassatti por ter contribuído com materiais para este trabalho.

gravações de Scarassatti dos diversos córregos canalizados sob a cidade de Belo Horizonte. Essas gravações são então reproduzidas através de sistemas de som em uma avenida movimentada da cidade, sobrepondo as gravações aos sons cotidianos deste lugar, uma intervenção que evidencia os processos de clausura do espaço urbano. Nessa obra, o potencial evocativo do som é explorado para estabelecer um deslocamento, uma paisagem sonora artificial que causa estranhamento aos ouvintes que passam por ali, possibilitando-os assim um questionamento sobre os elementos de sua paisagem cotidiana – segundo os artistas,

O intuito é criar um leito de rio audível sobreposto aos sons da cidade através de um transbordamento acústico, permitindo suscitar questões presentes nos processos de urbanização contemporâneos ao subverter noções de contemplação e observação da paisagem destacando aspectos de uma memória social e coletiva. (ANCIL; SCARASSATTI, 2013, *online*).

3.2.1.2 Caminhada sonora

Como mostram algumas das instalações acima, as práticas de arte sonora não são realizadas exclusivamente em museus e espaços expositivos, e o afastamento desses contextos foi também uma direção estética recorrente a partir da década de 1960. Uma prática frequente que lida com o espaço público na arte sonora é a chamada *soundwalk*, ou *caminhada sonora*: “qualquer excursão cujo propósito principal é ouvir o ambiente. É expor nossos ouvidos para todos os sons à nossa volta não importa onde estejamos”⁹⁴ (WESTERKAMP, 2007, p. 49, tradução nossa). Nessas obras, o artista organiza excursões, usualmente em grupo, por trajetos que considera interessantes para a escuta. Percorrendo caminhos predefinidos ou não, essas excursões são muitas vezes acompanhadas de direções, perguntas e outros apontamentos por parte do artista, propondo que a experiência de escuta seja também objeto de reflexões.

Uma conexão a ser atentada é que esta é uma prática também explorada nas propostas de Murray Schafer, fornecendo um ponto de comparação mais próximo entre os respectivos entendimentos de som e escuta. A fim dessa comparação, citemos a formulação de Schafer sobre essa prática:

Um passeio auditivo e um passeio sonoro⁹⁵ não são exatamente a mesma coisa ou, pelo menos, é útil preservar uma nuance de distinção entre eles. Um passeio auditivo é simplesmente um passeio concentrado na audição. [...] O passeio sonoro é uma exploração da paisagem sonora de uma determinada área usando-se uma partitura como guia. Essa partitura é constituída por um mapa que chama a atenção do ouvinte para os sons do ambiente que serão ouvidos no decorrer do passeio. Um passeio sonoro também poderia incluir exercícios de treinamento auditivo. (SCHAFER, 2001, p. 297).

⁹⁴ “any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are” (WESTERKAMP, 2007, p. 49).

⁹⁵ No original, *listening walk* e *sound walk*, respectivamente.

O exemplo pioneiro e mais representativo das caminhadas sonoras é a já citada *Listen* (1966), de Max Neuhaus. A elaboração de Neuhaus sobre essa obra pode oferecer um entendimento das motivações e reformulações envolvidas na prática da caminhada sonora, assim como de obras que vão além da sala de concerto e do espaço expositivo de modo geral:

Como percussionista, eu estive diretamente envolvido na gradual inserção de sons cotidianos na sala de concerto, de [Luigi] Russolo a [Edgard] Varèse e finalmente a Cage onde sons da rua foram trazidos diretamente para a sala. Eu vi essas atividades como uma forma de dar crédito estético para estes sons – algo que eu apoiava totalmente. Porém, eu comecei a questionar a efetividade desses métodos. A maioria dos membros do público parecia mais impressionada com o escândalo do que com os sons, e poucos conseguiam *transferir a experiência para uma apreciação desses sons em suas vidas cotidianas*. Eu fiquei interessado em ir um passo além. *Por que limitar a escuta à sala de concerto? Ao invés de trazer esses sons para a sala, por que não simplesmente levar o público para fora – uma demonstração in situ*⁹⁶. (NEUHAUS, 2011, p. 190-191, tradução e grifos nossos).

Outro exemplo renomado de caminhada sonora é a série *Electrical Walks* (2004)⁹⁷, também de Christina Kubisch. Essa obra se distingue ao apresentar uma aparelhagem da escuta, em contraste à condição usual em *Listen* e em outras caminhadas sonoras: os participantes são equipados com fones de ouvido especiais feitos de indutores, que permitem a captação e sonorização do espectro eletromagnético existente no ambiente. Com esses fones, então, os participantes da caminhada sonora ouvem um reino de sons até então inaudível, sempre presente no cotidiano mas além da percepção auditiva. Dois elementos podem ser destacados nesta caminhada sonora: primeiro, a modulação do entendimento do ambiente sonoro – ouve-se sons já existentes nesses lugares, sua ‘paisagem sonora’, mas através de dispositivos que permitem a expansão da escuta, captando sons que existem imperceptivelmente sem essa tecnologia. Além disso, a surpresa dessa audibilidade expandida guia o trajeto da caminhada – Kubisch não fornece um roteiro fechado para ser seguido, mas apenas um mapa de possíveis pontos interessantes, deixando que a curiosidade dessa escuta direcione a exploração dos participantes, a descoberta de um novo mundo de sons em um ambiente cotidiano.

⁹⁶ “As a percussionist I had been directly involved in the gradual insertion of everyday sound into the concert hall, from Russolo through Varèse and finally to Cage where live street sounds were brought directly into the hall. I saw these activities as a way of giving aesthetic credence to these sounds – something I was all for. I began to question the effectiveness of the methods, though. Most members of the audience seemed more impressed with the scandal than with the sounds, and few were able to carry the experience over into an appreciation of these sounds in their daily lives. I became interested in going a step further. Why limit listening to the concert hall? Instead of bringing these sounds into the hall, why not simply take the audience outside – a demonstration in situ” (NEUHAUS, 2011, p. 190-191).

⁹⁷ O registro de uma realização da obra pode ser encontrado em: <https://vimeo.com/54846163>. Acesso em 13 jan. 2021.

Figura 3 – Christina Kubisch, *Electrical Walks* (2004), realização em Birmingham, 2006.



Fonte: Site da artista⁹⁸.

Outro exemplo de caminhada sonora que explora a transformação da escuta do ambiente é *Derivas Sonoras* (2011)⁹⁹, do brasileiro Marco Scarassatti. Nesta obra, os participantes utilizam uma série de ‘dispositivos de escuta’ confeccionados pelo artista, objetos de baixo custo como tubos de PVC e cornetas de buzina acoplados a capacetes. O uso desses dispositivos resulta em filtragens do som ambiente, que é ouvido de forma diferente da escuta cotidiana – ao contrário da obra de Kubisch, em que o dispositivo apenas torna audível o espectro eletromagnético existente, a obra de Scarassatti explora a manipulação do próprio aparato de escuta, modulando a percepção usual dos sons cotidianos. Sobre os ‘dispositivos de escuta’, o artista explica:

Eles são objetos relacionais que são montados, na sua maioria, em capacetes de segurança. Cada dispositivo tem uma espécie de filtragem distinta do outro. São canos de PVC, cifões [sic], chifres, abafadores, cones. Esses dispositivos foram desenvolvidos para serem utilizados nas derivas sonoras e também em concertos de música. Como eles alteram a escuta, não só pelo filtro, mas também porque agregam à nossa escuta um extensor que está encostado em nossa orelha e por isso promove também uma escuta pelo meio sólido, por essas alterações, eu imagino que todo nosso aparelho perceptivo se engaja na adaptação a esse dispositivo, nos tornando um grande ouvido. Dessa forma, nas derivas sonoras, o capacete faz com que estejamos inteiramente mobilizados para a escuta. (SCARASSATTI, 2015, *online*).

Ademais, Scarassatti explicita o caráter pedagógico do centramento da escuta em sua obra, configurando um exemplo de clara consonância com o conceito de pedagogia sonora:

⁹⁸ Disponível em: http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks. Acesso em 4 jan. 2021.

⁹⁹ Uma realização da obra pode ser vista em: <https://vimeo.com/216659178> (3’49’’ – 5’14’’). Acesso em 13 jan. 2021.

Penso que todo artista é, de alguma forma, um educador e isso nada tem a ver com a pedagogização da arte para que ela caiba na escola. (ibid., *online*).

penso que a *escuta deve ser valorizada como uma maneira de se estar, inquirir e investigar o mundo, e as relações que se estabelecem e se desdobram a partir dela, sejam produções materiais, simbólicas, efêmeras, interacionais, devem estar no centro do processo educacional.* (ibid., *online*, grifo nosso).

Figura 4 – Marco Scarassatti, *Derivas Sonoras* (2011) – um dos dispositivos de escuta utilizados na obra.



Fonte: Espaço do Conhecimento UFMG¹⁰⁰.

Uma estratégia artística ainda mais crua, unindo caminhada sonora, instalação e intervenção urbana, é vista na série *oto-date* (1996), do japonês Akio Suzuki. Em diversos lugares do mundo, o artista pinta no chão um símbolo que combina pés e orelhas, marcando ‘pontos de escuta’, locais que considera interessantes por sua experiência auditiva. Através dessa simples intervenção, Suzuki incentiva o ato de escuta em lugares cotidianos, muitas vezes escolhidos por características sonoras especiais, mas que são pouco percebidas por ouvintes já acostumados a transitar por ali. Ao contrário das caminhadas sonoras apresentadas, em que o público precisa estar ciente e buscar participar da obra na ocasião em que ela for organizada, *oto-date* pode ser entendida mesmo por aqueles que não souberem se tratar de uma obra de arte, e pode ser ‘ativada’ enquanto o símbolo não desaparecer de onde foi pintado. Assim, a obra reforça a efemeridade da sua relação com o público e o ato de escuta – é apenas uma sugestão, direcionada a quem tenha percebido e entendido o símbolo, e que pode então, caso queira, sensibilizar-se à escuta daquele ambiente pela duração que achar adequada.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/espacodoconhecimentoufmg/posts/1632468960102941>. Acesso em 03 jan. 2021.

Figura 5 – Akio Suzuki, *oto-date* (1996), ‘ponto de escuta’ em Bruxelas, 2013.



Fonte: Q-02¹⁰¹.

3.2.1.3 Gravação de campo

Em relação à espacialidade, podemos destacar por último a prática de *gravação de campo*: em linhas gerais, o registro fonográfico de ambientes sonoros, tomado ‘em campo’, fora do estúdio de gravação. Tendo como antecedentes algumas das práticas já mencionadas, como a música concreta, a gravação de campo se estabelece a partir da década de 1970 como um gênero específico de uso do som, podendo ser categorizada em territórios limítrofes entre a música e a arte sonora. O foco dessa prática é, na maioria dos casos, o registro e a escuta de sons ambiente, configurando também sua relação própria com espaço, lugar e contexto.

Assim como a caminhada sonora, a gravação de campo é uma prática com relação próxima ao trabalho de Murray Schafer – seu estudo de paisagens sonoras era realizado através de gravações – possibilitando uma comparação entre os posicionamentos de som e escuta entre ambos. Essa comparação é acentuada pelo fato da estética de Schafer ser muitas vezes repetida pelas práticas de gravação de campo¹⁰²: a procura por uma experiência ‘natural’, de paisagens sonoras intocadas pelo homem e pela máquina. Relações outras com a gravação de campo podem, portanto, sugerir outras estratégias de uso e entendimento do som, desviando dos aspectos problemáticos que identificamos nessa construção estética e ideológica de Schafer.

Uma das pioneiras desta prática é a neozelandesa Annea Lockwood. Desde a década de 1960, a artista trabalha com registros fonográficos em direção a um projeto ambicioso: ‘gravar

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.q-02.be/gallery/index.php/PROJECTS/Tuned-City-Brussels-June-2013/suzuki2-29-6>. Acesso em 03 jan. 2021.

¹⁰² Cf. WRIGHT, 2017.

todos os rios do mundo’. Esse projeto deu origem à série *River Archive* (ca. 1967), em que a artista remonta através de gravações o percurso de alguns desses rios – por exemplo, em *A Sound Map of the Hudson River* (1982), e *A Sound Map of the Danube* (2005). Um aspecto a ser notado no trabalho da artista é que, ao contrário da estética ‘naturalista’, as obras de Lockwood buscam retratar não apenas um ambiente natural, mas toda a vida e contexto do local em que grava – o rio, os animais, as pessoas e cidades, suas situações. Em sua obra sobre o rio Danúbio, por exemplo, ouve-se músicas locais, narrações, histórias e entrevistas, um registro da diversidade sonora daquele lugar. Comparada ao trabalho de Schafer, portanto, Lockwood estabelece uma relação menos seletiva com o ambiente, buscando uma escuta das variadas dimensões envolvidas em um contexto.

Outra obra que trabalha a dimensão textual da prática de gravação de campo é *Kit’s Beach Soundwalk* (1989), da canadense Hildegard Westerkamp, uma das pesquisadoras que trabalhou no *World Soundscape Project* ao lado de Schafer. No entanto, esta obra da artista estabelece uma série de contrastes interessantes com a estética usual de Schafer. Inicialmente, a obra aparenta ser uma gravação ‘pura’: ouvimos o ambiente de uma praia, e Westerkamp narra sua presença e o seu entorno. No entanto, a artista rapidamente rompe a ilusão criada pela gravação – os sons foram manipulados em estúdio, nos diz, e o que ouvimos se encontra amplificado e transformado. A partir de então, a narrativa toma uma direção metalinguística, e Westerkamp manipula de diversas formas a gravação, reforçando na narração a sua intervenção nesse registro. Próximo ao final da peça, o ambiente é totalmente outro: sai-se da praia para a paisagem sonora de um sonho da artista, sonorizado por uma série de elementos abstratos. Pode-se perceber, assim, a mudança de registro da atitude de Westerkamp em relação ao som e à tecnologia – ao invés de escondidos ou rejeitados, os dispositivos tecnológicos são explorados em seu potencial de amplificar e modular a relação com a paisagem sonora, uma questão central da obra. Da mesma forma, se comparado ao uso fonográfico de Pierre Schaeffer, não vemos uma tentativa de escuta reduzida ou abstração musical – Westerkamp joga, exatamente, com o efeito de ‘realidade’ da paisagem sonora gravada, que é então manipulada e transformada sem romper com essa referencialidade.

Podemos ver uma relação exploratória com a tecnologia e a escuta também no trabalho de gravação de campo do japonês Toshiya Tsunoda. Em suas obras, Tsunoda explora frequentemente a gravação de campo por estratégias pouco usuais, como através de objetos ressonantes ou microfones especializados. Um exemplo é seu álbum *Solid Vibration* (2001), em que o artista realiza gravações das ressonâncias de diversos objetos: cercas, redes, portas,

estradas, píers. Em especial, esse trabalho revela um entendimento material do som e da paisagem sonora, evidenciando como fenômenos vibracionais afetam não só o aparelho auditivo mas todos os corpos e objetos, formando um ambiente de vibrações e conexões que é revelado para além da escuta usual.

3.2.2 Tempo

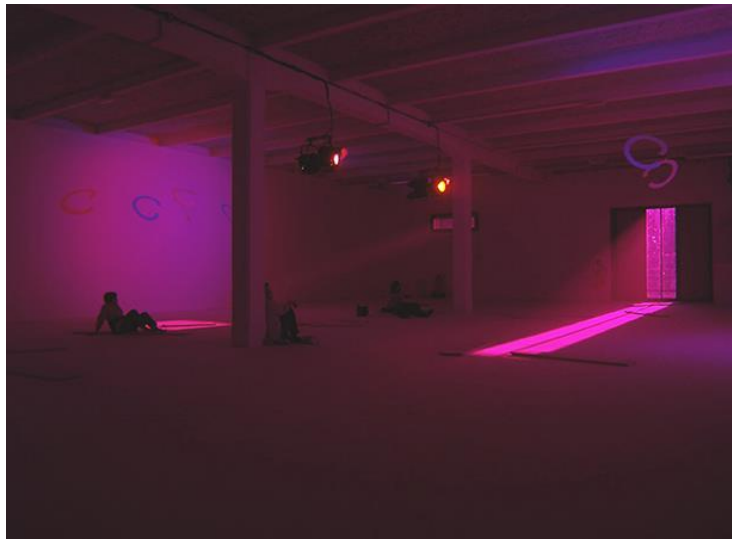
Nas definições apresentadas na seção anterior, a espacialidade costuma ser enfatizada em detrimento da temporalidade, esta relegada a uma posição secundária ou mesmo inconsequente na arte sonora – relembremos a distinção de Neuhaus, para quem o tempo era uma dimensão organizativa associada aos compositores musicais tradicionais. No entanto, a própria comparação com a música mostra que as práticas de arte sonora estabelecem uma relação outra com a temporalidade, que merece atenção e que é também tema central de diversas obras. Em peças musicais tradicionais, como nas grandes formas do tonalismo ou na música pop, a obra segue um fluxo temporal delimitado, traçando um arco progressivo ao longo de sua duração, influenciada ainda por fatores como a duração de um concerto ou de um lado do disco de vinil. O discurso musical tenderia, então, para a linearidade temporal (SILVA, 2007, p. 152).

Muitas das práticas de arte sonora estabelecem uma outra relação com o tempo. Como vimos, as instalações costumam ocupar seu lugar de exibição por dias, semanas ou mesmo anos, nos quais a obra usualmente soa de forma contínua. A experiência temporal do público é, assim, modulada – não mais a progressão determinada da obra musical, em que se começa do começo e chega-se ao fim, mas começa-se no momento em que se chega à obra, ou em que seu som é percebido pela escuta; e igualmente, não se chega ao fim, já que a escala temporal da obra é muito maior do que a perceptível individualmente – apenas decide-se ir embora. A arte sonora em sua relação com o tempo explora, então, outras figuras: as longas durações, a estase, o *drone*, o *loop*, os fluxos aos quais se adentra apenas por uma fração de sua existência – e, através disso, outras situações de escuta, afastadas da organização linear e compartimentada da música.

Um dos exemplos iniciais de obras que exploram a temporalidade é *Dream House* (1969), colaboração entre La Monte Young e Marian Zazeela. O tempo é um tema recorrente das obras de Young, que costumam explorar longas durações e *drones* – por exemplo, sua composição *Composition #7 1960*, cuja partitura apresenta simplesmente as notas Si³ e Fá^{#4} com as instruções: para ser sustentado por um longo tempo. Já *Dream House* consiste em uma instalação sonora de Young e uma instalação de luz de Zazeela, que ocupam conjuntamente um apartamento dedicado à obra. A instalação sonora dispõe pelos ambientes da casa uma série de

geradores de tons sustentados, combinando-se em diferentes relações harmônicas conforme a posição do ouvinte. Além de ser composta inteiramente de sons sustentados indefinidamente, a instalação chama atenção por sua duração temporal como um todo: além de realizações pontuais e de menor prazo, a versão atual da instalação está em funcionamento contínuo desde 1993, projetada para ser um ambiente constante e infinitamente longo. Além das características usuais das instalações, como a movimentação do público pelo espaço, *Dream House* enfatiza o aspecto da escala temporal das práticas de instalação, sempre maiores que o perceptível individualmente, levando a escuta a uma experiência de estase.

Figura 6 – La Monte Young e Marian Zazeela, *Dream House* (1969), instalada na Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, 2005.



Fonte: e-flux¹⁰³.

A temporalidade é também um elemento central da obra *Gravação – 38 dias* (2016)¹⁰⁴, do brasileiro Gustavo Torres. Nesta instalação, o artista monta um dispositivo que grava o ambiente sonoro do espaço expositivo por vinte e quatro horas, reproduzindo essa gravação em todos os dias subsequentes da exposição, no mesmo horário em que foi gravada. Esse mesmo processo é repetido diariamente, de forma que a resultante sonora de cada dia seja a reprodução das gravações de todos os dias anteriores. Ao longo dos trinta e oito dias de exposição, a instalação gradualmente adquire forma, resultante da sobreposição e acúmulo das gravações de cada dia – as reproduções, logicamente, são captadas pela gravação dos dias posteriores. Apesar de, no todo, estabelecer uma progressão temporal linear, com um *crescendo* gradual, a reprodução dos dias passados complica esse fluxo, inserindo nele uma série de repetições – o

¹⁰³ Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/29508/dia-15-vi-13-545-west-22-street-dream-house/>. Acesso em 03 jan. 2021.

¹⁰⁴ O registro sonoro de um trecho da obra pode ser escutado em: <https://gustavotorres.bandcamp.com/track/grava-o-38-dias-excerpt>. Acesso em 13 jan. 2021.

público presente ouve não apenas seu ambiente sonoro atual, mas também o de todos os outros dias, uma expansão do âmbito temporal da escuta e da presença do ouvinte.

O prolongamento temporal da situação de escuta pode ser visto também em *Caminhada Silenciosa* (2012)¹⁰⁵, da brasileira Vivian Caccuri. A estratégia da obra é a mesma apresentada pelas práticas de caminhada sonora: uma excursão em grupo através de um percurso selecionado pela artista. No entanto, a obra se destaca por propor essa dinâmica ao longo de oito horas, em que, adicionalmente, os participantes devem se manter em total silêncio. Essa duração é escolhida por sua equivalência à jornada de trabalho usual, “de forma a trazer um descolamento ainda mais radical em relação ao dia comum, para quem participa” (CACCURI, 2015, p. 83). Mais do que uma experiência próxima da escuta e do caminhar cotidianos, então, *Caminhada Silenciosa* explora o efeito do tempo e do silêncio nas condições de escuta e na relação com o entorno, sob uma extensa situação de imersão sonora e física.

3.2.3 Performance, interação, participação

As obras que apresentamos até agora trabalham, em diferentes níveis, com elementos performáticos, interativos ou participativos – se entendidos por noções mais abrangentes desses termos. Apesar de, na maioria dos casos, o modo de engajamento por parte do público ser a escuta ou a percepção, essa não é pensada como simplesmente passiva, mas sim como estruturadora da experiência e da própria obra – as caminhadas sonoras em que o público segue o foco de sua própria escuta em um caminhar autônomo, ou as instalações em que a posição e movimentação do ouvinte no espaço determinam a organização sonora resultante para ele.

No entanto, há também obras em que a participação do público é o tema central, explorando situações e estratégias interativas, performáticas e relacionais que muitas vezes rompem com a divisão artista/público e público/obra, propondo a participação direta em sua realização. Para os fins deste trabalho, chamamos atenção nestas obras para o caráter aberto de sua participação: enquanto a performance musical tradicional é altamente restrita por critérios de qualidade e adequação técnicas, estabelecendo uma série de exclusões, as obras de arte sonora costumam permitir uma participação livre dessas restrições, sugerindo estratégias e modelos mais abertos ao fazer sonoro diverso.

¹⁰⁵ O registro de diversas realizações da obra está disponível em: <https://vimeo.com/128259076>. Acesso em 13 jan. 2021.

Um dos primeiros exemplos dessa abordagem é *Participation TV* (1963)¹⁰⁶, do sul-coreano Nam June Paik, pioneiro das artes intermidiáticas da década de 1960. Nesta instalação, é disposto ao público um par de microfones, cuja captação é convertida em sinais de vídeo exibidos em um monitor de televisão. Essa transformação entre o meio sonoro e o visual modula dois pontos da relação do público com a obra: não apenas é incentivada a participação, por se tratar de um dispositivo pouco usual e que gera resultados surpreendentes; mas também, ao deslocar o entendimento normal do som, incentiva que estabeleça-se outras explorações sonoras, descobertas no momento ao invés de preconcebidas – não sendo constrictas, por exemplo, por critérios do que constitui um ‘bom canto’ ou uma ‘boa voz’ ao microfone. Essa obra é um dos principais exemplos, também, de obras que lidam com a sinestesia, tema do item seguinte. A interação aparece também em outras obras de Paik na década de 1960, como *Schallplatten-Schaschlik* (1963) e *Random Access Music* (1963), em que, respectivamente, discos de vinil e fitas magnéticas são dispostos para o público, que toca-os com agulhas e cabeçotes de fita feitos especialmente para as obras.

Figura 7 – Nam June Paik, *Participation TV* (1963). Realização não identificada.



Fonte: David Bermant Foundation¹⁰⁷.

Outro exemplo de situação performática e participativa é *Nylon Bites* (2018)¹⁰⁸, da brasileira Mariana Carvalho. Nesta performance, a artista forma duplas com participantes do público, cada um mordendo uma ponta de um mesmo fio de nylon. Isso resulta em um ‘instrumento’ composto pela corda e por ambos os corpos, que através do fenômeno da

¹⁰⁶ Uma realização da obra está registrada em: <https://vimeo.com/49988167>. Acesso em 13 jan. 2021.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://davidbermantfoundation.org/project/participation-tv/>. Acesso em 13 jan. 2021.

¹⁰⁸ O registro de uma das realizações da obra pode ser encontrado em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0To24CBwuo>. Acesso em 13 jan. 2021.

condução óssea¹⁰⁹ transmitem e amplificam o som desse fio para os dois participantes. Além disso, ambos usam fones de ouvido que os isolam do ambiente externo, ao mesmo tempo em que transmitem ao resto do público o som captado de dentro dos fones. Através desse mecanismo, os participantes exploram uma situação de escuta pouco usual, criando conjuntamente a performance na descoberta do tocar e escutar esse instrumento-corpo. Percebe-se distintamente a posição relacional estabelecida entre os participantes e mediada pelo som, que coloca ambos os corpos em ressonância e performance conjuntas – para a artista, “no fim, é sobre relação, [...] o som como maneira de abordar relação”¹¹⁰ (CARVALHO, 2020, *online*, tradução nossa). Percebe-se, também, a dimensão da exploração ingênua desse instrumento: o público descobre durante a performance as possibilidades desse tocar, tanto na tentativa de imitar a artista, mais experiente na performance, ou encontrando modos pessoais de soar o instrumento. Há ainda uma versão em vídeo da obra, pelo nome de *Nylon Bites – Lugares* (2018)¹¹¹, em que o mecanismo é formado entre a artista e objetos de seu entorno, explorando modos de se relacionar e performar em conjunto com o ambiente.

Figura 8 – Mariana Carvalho, *Nylon Bites* (2018), realização em São Paulo, 2019.



Fonte: NuSom¹¹².

A última obra que analisaremos nesta categoria é a instalação sonora *O casamento de discos* (2002), do brasileiro Marepe. A obra consiste em dois toca-discos e uma seleção de discos de vinil, que são instalados no espaço expositivo para serem tocados pelo público. Apesar de sua aparente simplicidade, a obra opera em múltiplos níveis exemplares das estratégias

¹⁰⁹ Fenômeno de ressonância em que os ossos, principalmente do crânio, conduzem o som ao ouvido interno, amplificando e transmitindo sons de forma diferente que o ar.

¹¹⁰ “In the end, it’s about relation, [...] sound as a way to approach relation”.

¹¹¹ O vídeo integral dessa obra pode ser assistido em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jve8foHpJi4>. Acesso em 06 jan. 2021. Agradecimentos à artista por ter permitido a disponibilização da obra neste trabalho.

¹¹² Disponível em: <https://gpi-nusom.gitbook.io/documentacao/atividades/eventos/exposicoes/segunda-edicao-sons-de-silicio/descricao-das-obras/nylon-bites-2018-19>. Acesso em 06 jan. 2021.

participativas da arte sonora: ao colocar a ativação da obra nas mãos do público, este não se coloca na posição de escuta usual, mas de participação direta; ao dispor dois toca-discos, o foco é transferido do resultado musical usual para as sobreposições e interferências da junção de dois álbuns; dispondo discos renomados, a obra evidencia as dimensões afetivas e culturais que permeiam a música para além de sua materialidade – conjuntamente, encena-se uma série de dinâmicas sociais e relacionais em torno da escuta e da música. A obra é exemplar, também, da centralidade do contexto e da relação na arte sonora – mais do que elementos materiais e técnicos elaborados, a arte sonora enfatiza exatamente o potencial dessas situações relacionais.

3.2.4 Intermídia, sinestesia, conceito

Por último, abordaremos algumas obras que expandem a investigação de som e escuta até conectá-los com outros fenômenos, disciplinas, meios e modos de percepção. Nelas, o entendimento de som e escuta se multiplica pela sinestesia, pela quebra de fronteiras com outras disciplinas artísticas, ou ainda pela exploração do som a partir de outras estratégias, enfatizando uma arte sobre o som, mais que através do som. Em boa parte dos exemplos já apresentados, a multissensorialidade e multidisciplinaridade se fazem presentes como condição básica – a percepção múltipla da presença nas caminhadas sonoras e instalações, a performatividade corporal das obras participativas, a junção de disciplinas artísticas na *Dream House* de Young e Zazeela, ou ainda a transformação sinestésica de *Participation TV* de Paik.

Nestes exemplos seguintes, essas estratégias são intensificadas, levadas a lugares em que, eventualmente, chega-se mesmo à ausência de som ou escuta se pensados em sua conceituação usual. Seriam realmente, então, obras de arte sonora? Sob as definições que usamos aqui, a resposta é sim – LaBelle (2006) enfatiza a investigação *sobre* o som, ainda que não *através* do som; e Kahn (1999) inclui sob o termo auralidade “tudo que possa incluir ou abordar fenômenos auditivos, caso isso envolva eventos sônicos ou auditivos de fato ou ideias sobre som ou escuta”¹¹³ (p. 3, tradução nossa). Há, ainda, a proposta de Kim-Cohen (2009) para uma arte sonora *não-coclear*: uma em que o foco está não nas propriedades intrínsecas do som ou do fenômeno auditivo, mas sim em suas dimensões conceituais, referenciais e relacionais – obras que têm o som como parte de seu texto. São trabalhos e estratégias, então, que exploram as fronteiras e limites dos entendimentos de som e escuta, investigando suas mais amplas e distantes conexões e relações possíveis.

¹¹³ “all that might fall within or touch on auditive phenomena, whether this involves actual sonic or auditive events or ideas about sound or listening” (KAHN, 1999, p. 3).

Um exemplo que lida com a transformação do modo perceptivo do som é *Tristão e Isolda* (2007), do brasileiro Rodolfo Caesar. A obra usa como material sonoro a ópera de mesmo nome (1865), de Richard Wagner, mas a transpõe para um registro subgrave – o resultado não é audível, mas visual: os movimentos do alto-falante que reproduz a peça. Caesar propõe, assim, a transformação da música para um outro registro perceptivo, mas ainda posicionando essa experiência como som, escuta e mesmo música – a posição do artista exemplifica, e ao mesmo tempo questiona, a abordagem que temos traçado neste trabalho:

*O mundo dos sons não se restringe ao dos sons consagrados da música tradicional, sons esses de diferentes espessuras semânticas e que são ainda celebrados por necessidade territorial e conservação do status quo. A sonologia que eu gostaria de adotar como linha não poderia nem mesmo se limitar ao estudo do que soa, porque preciso resguardar a possibilidade de atravessar de um campo perceptivo para outro. Não fosse esse o meu entendimento, não teria proposto e exposto um trabalho musical como *Tristão & Isolda* (2007), no qual a materialidade eletroacústica do alto-falante, usualmente destinada a constituir imagens sonoras, em vez disso produz ritmos visíveis, sem qualquer intenção por parte do autor de situar o trabalho fora da esfera da música¹¹⁴. (CAESAR, 2016, p. 32-33, grifos nossos).*

Outra artista que reforça dimensões múltiplas da escuta é a estadunidense Christine Sun Kim. Seu trabalho costuma partir de sua experiência como pessoa surda, e dos diversos preconceitos que sofre devido ao entendimento errôneo que é feito da relação dessa condição com o som, a escuta e a fala. Em diversas obras, Sun Kim usa o texto, o desenho e dispositivos sinestésicos para explorar dimensões menos atentadas do som e da escuta – sobre seu trabalho com texto, a artista elabora:

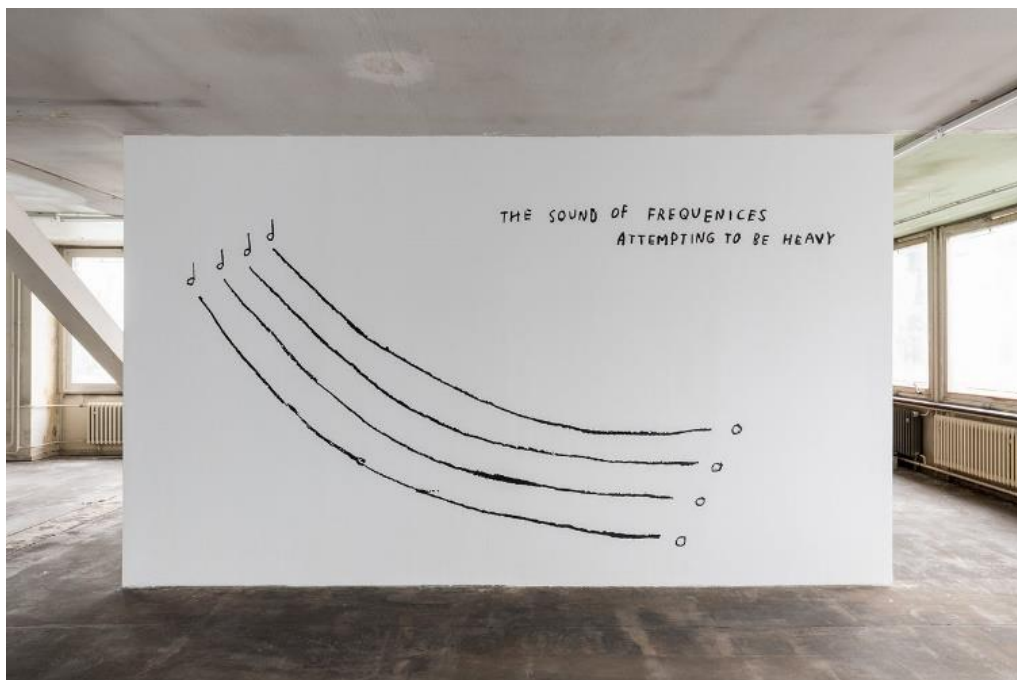
Eu pensei bastante sobre como o texto pode ser usado para alterar a experiência auditiva de uma pessoa surda ou ouvinte. A escuta é uma experiência que envolve mais que o

¹¹⁴ As fortes similaridades, acompanhadas por pontos importantes de divergência, pedem uma análise aprofundada da elaboração de Caesar em relação aos argumentos do presente trabalho. Caesar começa pela concordância em um ponto que consideramos fundamental: a restrição do ‘mundo dos sons’ decorrente da conceituação de som da música tradicional. No entanto, sua proposta de expansão dessa conceituação não busca sair do campo da música, indo por exemplo para a arte sonora, mas enfatiza justamente essa permanência. Esse exemplo mostra uma problematização da divisão traçada aqui entre os dois campos, algo inerente ao relativo grau de generalização e arbitrariedade que um trabalho deste escopo necessita para tratar dos fenômenos ‘música’ e ‘arte sonora’ – evidentemente, obras musicais podem também expandir as concepções de som e escuta, e mesmo a dita ‘música tradicional’ faz investigações a sua maneira. Ainda assim, decidimos por incluir a obra de Caesar na seção sobre arte sonora, e analisá-la como tal. Essa inclusão é decorrente da definição pragmática sob a qual delimitamos a arte sonora para este trabalho – não o que ela é, mas o que ela *faz*: explora e experimenta diferentes entendimentos de som e escuta, critério no qual a obra de Caesar sem dúvida se enquadra. Apesar de levar a casos ambíguos como esse, em que nossa definição vai de encontro à proposta pelo autor da obra, consideramos que esta estratégia pragmática transforma a ambiguidade em um potencial específico – definições essencialistas de arte sonora, preocupadas com a inclusão ou exclusão de obras, não poderiam abordar exemplos como este, apesar de sua contribuição para a trajetória traçada. Em um nível puramente funcional, o termo ‘arte sonora’ neste trabalho cumpre apenas o papel de indicador de práticas que consideramos produtivas para o desenvolvimento de estratégias pedagógicas de escuta, o objetivo de fato deste trabalho.

som, mas uma variedade de diferentes respostas sensoriais e emocionais para além das propriedades sonoras do texto em si¹¹⁵. (SUN KIM, 2017, *online*, tradução nossa).

Uma obra que exemplifica o trabalho textual e conceitual de Sun Kim é *The Sound of Frequencies Attempting to be Heavy* (2019). Nela, podemos ver a abordagem diversificada da artista, usando desenho e texto para comentar sobre o som a partir de sua experiência, apontando para aspectos e conexões pouco exploradas entre o som e fenômenos relacionados. Em sua prática performática¹¹⁶, ainda, pode-se ver a exploração de estratégias sinestésicas que transformam o som em experiências táteis e visuais.

Figura 9 – Christine Sun Kim, *The Sound of Frequencies Attempting to be Heavy* (2019).



Fonte: Site da artista¹¹⁷.

Por fim, podemos ver a investigação sobre som e escuta na obra *Rubber Coated Steel* (2016)¹¹⁸, do jordaniano Lawrence Abu Hamdan, baseada em seu trabalho no campo da acústica forense¹¹⁹. Apresentada em formato de vídeo e de instalação, a obra lida com uma investigação feita por Abu Hamdan sobre um registro sonoro de disparos de tiro do exército israelense sobre civis palestinos – especificamente, investigando se foi feito ou não o uso de munição letal e

¹¹⁵ “I thought a lot about how text can be used to alter a deaf or hearing person’s listening experience. Listening is an experience involving more than sound, but rather a variety of different sensory and emotional responses beyond the sonic properties of the script itself” (SUN KIM, 2017, *online*).

¹¹⁶ A prática performática e o processo artístico de Sun Kim podem ser vistos em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqJA0SZm9zI>. Acesso em 06 jan. 2021.

¹¹⁷ Disponível em: <http://christinesunkim.com/work/sound-of-temperature-rising/>. Acesso em 05 jan. 2021.

¹¹⁸ O vídeo integral da obra está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IFlvUV5vmMU>. Acesso em 13 jan. 2021.

¹¹⁹ Ramo da investigação criminal que lida com fenômenos e registros sonoros.

armas silenciadas. A obra, no entanto, não apresenta ao público esses sons, mas apenas seus espectrogramas, visualizações digitais dos registros. Na investigação, Abu Hamdan conclui que o exército disfarçava o uso de munição letal, e que a diferença sonora entre as munições era perceptível apenas através da análise espectrográfica – e perceptível, também, para os civis locais, que aprenderam por experiência uma escuta capaz de fazer essa distinção fina. A obra se destaca por sua investigação dos usos e relações com o som feita de modo silencioso, explorando a carga metafórica, conceitual e política do silêncio – os sons de que se fala não soam em nenhum momento da obra, em uma postura muda frente ao ocorrido, um silenciamento evidencia a própria relação dos elementos envolvidos. Não apenas o som ganha carga política, portanto, mas também o silêncio e a escuta – denunciando uma condição de escuta extrema forçada sobre o povo palestino, a obra coloca em primeiro plano a dimensão política por trás das diversas situações às quais a escuta tem de se adaptar.

Figura 10 – Lawrence Abu Hamdan, *Rubber Coated Steel* (2016).



Fonte: Site do artista¹²⁰.

3.3 Considerações: pedagogias da arte sonora

Traçado este percurso por caminhos diversos da arte sonora, quais considerações e conclusões podem ser tomadas sobre o campo, em especial sobre seus usos e entendimentos de som e escuta? Um ponto que pretendeu-se mostrar foi a dificuldade ou mesmo impossibilidade de apontar um entendimento único, unificado – nas numerosas obras que tratamos, buscamos ilustrar a heterogeneidade e diversidade de entendimentos, usos, questões e abordagens,

¹²⁰ Disponível em: <http://lawrenceabuhamdan.com/#/new-page-1/>. Acesso em 5 jan. 2021.

trabalhados *com, através e sobre* som e escuta. Este é, dentre os exemplos abordados, o elemento central a ser destacado: *a arte sonora desenvolve práticas que exploram a multiplicidade de dimensões do som e da escuta; e, além disso, o faz por meio de múltiplas estratégias e abordagens.*

Identificado esse elemento, enfatizamos a conexão do som e da escuta com diferentes relações, campos, fenômenos, dimensões – a espacialidade pensada por espaço/lugar/ambiente/contexto, a temporalidade como tempo/duração/fluxo não-linear, a participação evidenciando a relacionalidade estreita entre obra e público, o conceito e a sinestesia explorando conexões entre som e meios outros. Comparadas especialmente à escuta musical, que identificamos lidar essencialmente com seus elementos internos, abstratos e já formalizados em dimensões musicais fixas, as escutas da arte sonora mostram uma ampla expansão desse âmbito, das possíveis ou concretas conexões abrangentes que podem ser trabalhadas através da escuta.

Haveria então, em contraste à escuta musical, uma escuta da arte sonora? Como apontamos, o potencial desse campo está precisamente em não propor uma definição única a essa questão. Podemos, no entanto, concluir esta análise propondo uma pequena abstração, que não busca minar a diversidade apresentada, mas apenas categorizá-la, reuni-la sob um termo que a evidencie e formalize. Tendo em vista as variadas dimensões e fenômenos abordados na arte sonora através da escuta, configurando uma expansão de suas relações, podemos definir as escutas da arte sonora como *escutas relacionais* – escutas que exploram as diversas potências do som de estabelecer relações não apenas internas, mas com uma multiplicidade de dimensões externas. Como aponta LaBelle,

o som é intrinsecamente e incontornavelmente relacional: ele emana, propaga, vibra e agita; sai de um corpo e entra em outros; vincula e desata, harmoniza e traumatiza; bota o corpo em movimento, a mente em sonho, o ar em oscilação. Ele aparentemente escapa à definição, ao mesmo tempo em que tem profundo efeito¹²¹. (LABELLE, 2006, p. ix, tradução nossa).

Por fim, colocando a arte sonora em relação à trajetória geral deste trabalho, restam as perguntas: **qual pode-se considerar a pedagogia sonora das artes sonoras?** E, ainda, **qual seria a contribuição dessa pedagogia para o desenvolvimento de pedagogias da escuta?**

¹²¹ “Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, vibrates and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effect” (LABELLE, 2006, p. ix).

Como em outros aspectos da arte sonora, sua multiplicidade torna impossível delimitar suas estratégias em uma única pedagogia – cada obra estabelece uma pedagogia própria relacionada às questões nela exploradas. Haveria, então, tantas pedagogias da escuta na arte sonora quanto há nela entendimentos de som e escuta, quanto há obras que se proponham a explorar tal questão. No entanto, podemos usar as escutas relacionais como ferramenta para reunir o conjunto de estratégias de escuta da arte sonora, e portanto o conjunto dessas pedagogias: *a pedagogia da arte sonora é uma pedagogia das escutas relacionais*.

Identificamos, ainda, a ampla expansão do âmbito das relações trabalhadas através da escuta na arte sonora, decorrente das estratégias de escutas relacionais. Sua contribuição para o desenvolvimento de pedagogias da escuta, portanto, é igualmente a ampla expansão das questões que podem ser trabalhadas por essas pedagogias: não apenas uma pedagogia da escuta musical, que partilha o mundo sonoro para abordar apenas aquilo que encaixa nas dimensões internas e abstratas do que considera-se música – mas uma pedagogia que possa abordar a multiplicidade do mundo sonoro, a diversidade de escutas existentes em situações artísticas e cotidianas, a apreensão perceptiva de todas as dimensões pelas quais o som permite entrar-se em relação.

Temos, assim, a resultante do caminho aqui traçado: a pedagogia da arte sonora é uma pedagogia das escutas relacionais, o ensinar de uma escuta que se conecta com elementos além de si, traça relações, apreende não só as dimensões musicais abstratas do som mas tudo que pode ser percebido por esse meio – em outras palavras, uma escuta que ensina, que é um verdadeiro meio de conhecimento. Trata-se, portanto, de **ensinar uma escuta que ensina**, ou, igualmente, **aprender uma escuta que aprende** – para além da exclusividade musical, da musicalização e redução das experiências sonoras, da cisão do mundo sonoro em reinos dicotômicos, da restrição da escuta atenta a um momento isolado na grade disciplinar ou na sala de concerto: a escuta como modo de estar no mundo, de estabelecer relações sonoras – e uma pedagogia à altura desse potencial.

Conclusão

Música, som, ruído, silêncio – *escuta*. Ao longo dos capítulos anteriores, traçamos uma longa trajetória dos usos e entendimentos de som e escuta a partir do século XX, abordando as práticas de Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, John Cage, R. Murray Schafer e de diversos artistas da arte sonora. Tivemos, como guia, a questão central deste trabalho: **como as estratégias artísticas e pedagógicas estabelecidas pelas práticas de arte sonora podem contribuir para o pensamento e desenvolvimento de uma pedagogia da escuta?**

No primeiro capítulo, identificamos nas práticas musicais de três figuras centrais das vanguardas modernistas uma característica em comum: a **musicalização do som**, a cisão do mundo sonoro em som musical e ruído. Exploramos, através disso, as implicações da centralidade e exclusividade do campo musical sobre os entendimentos de som e escuta, diagnosticando a decorrente exclusão de dimensões significativas, relacionais, ecológicas, sociais e políticas. Marcou-se, em especial, a contradição interna a esse discurso, que propõe localizar-se em uma posição de total abertura ao mundo sonoro, mas é fundado em um processo de hierarquização desse meio. Com isso, dispomos as ferramentas para a análise de propostas subsequentes que seriam amplamente influenciadas por estes nomes.

Debruçando-nos sobre as propostas de Schafer, exploramos seu pensamento a respeito de dois campos principais: a ecologia acústica e a educação sonora. Buscamos, dessa forma, responder nossa primeira questão específica: **de que forma os entendimentos de som e escuta fundamentam propostas de pedagogias da escuta, especificamente na obra de Murray Schafer?** Após análise ampla das propostas de Schafer, identificamos uma conexão estreita entre suas propostas pedagógicas e sua conceituação de som e escuta, que vimos estar fundamentada na mesma atitude de musicalização do som – em especial, destacamos a resultante escuta moralista proposta em suas ideias, embasada na dicotomia entre silêncio e ruído. Por fim, identificamos possíveis limitações pedagógicas trazidas por essa postura: o ensino de uma escuta única, embasada em juízos prévios e incapaz de lidar com a diversidade de fenômenos sonoros e condições de escuta existentes.

No terceiro capítulo, tratamos das práticas de arte sonora, examinando primeiro suas definições e histórias, assim como a dificuldade de delimitação do campo. Buscamos, então, a resposta da segunda questão específica: **Quais estratégias e entendimentos de som e escuta são explorados na arte sonora?** Através de uma série de exemplos de obras desse campo, constatamos como elemento central a diversidade de entendimentos de som e escuta

explorados, assim como a variedade de estratégias artísticas e pedagógicas pelas quais isso é realizado. Consolidamos, através disso, a categoria de **escutas relacionais**, nas quais o som é tratado em sua multiplicidade de dimensões, conectando-se através da escuta com as mais variadas questões, situações e relações.

Tendo respondido assim as duas questões específicas, julgamos ter respondido também a questão central do trabalho: **a arte sonora contribui para o desenvolvimento de uma pedagogia da escuta ao propor estratégias e entendimentos diversos que expandem o âmbito do som e da escuta, expandindo consequentemente as condições e situações de escuta que podem ser trabalhadas pedagogicamente.**

Ao fim deste trabalho, destaquemos três possíveis caminhos de desenvolvimento de suas direções. O primeiro é a construção e aplicação prática das ideias apresentadas, uma realização e avaliação de sua consistência como proposta pedagógica. Tratando-se de um trabalho teórico, incapaz de prever todas as potências e problemas encontrados em seu uso concreto, essa aplicação configura não apenas botá-lo à prova, mas também a possível descoberta de novos caminhos e estratégias aqui impensados. O segundo caminho é o desenvolvimento prático de obras de arte sonora – a equiparação entre pedagogias sonoras e da escuta significa uma intensificação em ambas as direções, e o contato com o pensamento educacional pode ser igualmente proveitoso para a prática artística. Por fim, o terceiro caminho é a investigação ainda mais profunda das dimensões teóricas do som e da escuta, assim como do funcionamento de suas dimensões – buscando novos usos e entendimentos, portanto novas possibilidades pedagógicas.

Esperamos que, quanto ao desenvolvimento de pedagogias da escuta, este trabalho tenha mostrado que os três caminhos acima são igualmente importantes em suas contribuições para essa direção – isto é, mostrado a necessidade de uma exploração profunda e multidimensional das potências do som e da escuta.

REFERÊNCIAS

BREU, Thiago Xavier de. *Sobre as ideias pedagógicas de Murray Schafer: a pesquisa em desenvolvimento e os resultados parciais*. In: CONGRESSO ANPPOM, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2014.

ANCIL, Fernando; SCARASSATTI, Marco. Rio. 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/85915363>. Acesso em 13 jan. 2021.

ARAGÃO, Thaís Amorim. Paisagem sonora como conceito: tudo ou nada? *Revista Música Hodie*: revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, v.19, 2019.

BISHOP, Claire. *Installation Art*. Londres: Tate Publishing, 2005.

CACCURI, Vivian. Caminhada Silenciosa: entre a pegação e o que está. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 25, p. 81-90, 2015.

CAESAR, Rodolfo. *O enigma de lupe*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CARVALHO, Mariana. Seminário. In: *The Quarantine Seminars: Expanding the Field*, s. 12. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vREOs8kkPJ4>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CHANDLER, John; LIPPARD, Lucy R. The Dematerialization of Art. In: LIPPARD, Lucy R. *Changing: Essays in Art Criticism*. First Edition. Nova Iorque: E.P. Dutton, 1971, p. 255-276.

CHION, Michel. *Guide to Sound Objects*. Tradução de John Dack, Christine North. ElectroAcoustic Resource Site, 2009. Disponível em: <http://www.ears.dmu.ac.uk/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CÓRDOVA, Fernanda Peixoto; SILVEIRA, Denise Tolfo. A pesquisa científica. In: GERHARDT, T. E.; SILVEIRA, D. T. (Orgs.). *Métodos de Pesquisa*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009. p. 31-42.

COX, Christoph. From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts. In: KELLY, C. (Ed.). *Sound*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.

_____. Sound Art in America: Cage and Beyond. In: SEMMERLING, L.; WEIBEL, P. (Ed.). *Sound Art*. Cambridge: MIT Press, 2019.

DONATO, Davi. A construção da noção de musicalidade em Pierre Schaeffer. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4., 2016, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016, p. 1067-1076.

DYSON, Frances. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. California: University of California Press, 2009.

_____. The Ear That Would Hear Sounds in Themselves: John Cage 1935-1965. In: KAHN, D.; WHITEHEAD, G (Eds.). *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. Cambridge: MIT Press, 1992.

FENERICH, Alexandre Sperandéo. A Distopia Brasileira. In: Catálogo do festival DYSTOPIE sound art festival 2020, Berlin, 2020, p. 11-17.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *Ciranda de sons: práticas criativas em educação musical*. 1ª edição. São Paulo: Editora UNESP Digital, 2015.

_____. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

_____. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. 1ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. Raymond Murray Schafer: o educador musical em um mundo em mudança. In: MATEIRO, T.; ILARI, B. (Orgs.). In: *Pedagogias em educação musical*. 1ª edição. Curitiba: InterSaberes, 2012.

FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge: MIT Press, 1996.

GIL, Antonio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4ª edição. São Paulo: Atlas, 2002.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press, 1999.

_____. Sound Art, Art, Music. *The Iowa Review Web*, vol. 8, n. 1, fevereiro/março 2006.

KANELLOPOULOS, Panagiotis A. Cage's short visit to the classroom: Experimental music in music education – A sociological view on a radical move. In: *Proceedings of the 6th International Symposium on the Sociology of Music Education*, julho 2009, Limerick. p. 1-24, 2011.

KELLY, Caleb. Sound [is] in the Visual Arts. *Sonic Spheres* – Catálogo da exposição Bienal de Tarrawarra, TarraWarra Museum of Art, Tarrawarra. p. 10-13, 2012.

KELMAN, Ari Y. Rethinking the Soundscape: A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *The Senses & Society*, Londres, v. 5. n. 2, p. 212-234, 2010.

KIM-COHEN, Seth. *Against Ambience and other essays*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic, 2016.

_____. *In the Blink of an Ear: Toward a Non-Cochlear Sonic Art*. Nova Iorque: Continuum, 2009.

KWON, Miwon. *One Place after Another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

LABELLE, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Londres: Continuum Books, 2006.

_____. Other Acoustics. *OASE*, Roterdã, i. 79, p. 14-18, 2009.

LANE, Cathy. A Manifesto for New Listening: or 20 thoughts about listening. In: *Reflections on Process in Sound*, Londres, i. 5, p. 59-81, 2017.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. *Sonoridades múltiplas: práticas criativas e interações poético-estéticas para uma educação sonoro-musical na contemporaneidade*. 2014. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Ceará.

LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, between categories*. Nova Iorque: Rizzoli Publications, 2007.

LÓPEZ, Francisco. Social Experimental Audio. In: *Audiosphere* – Catálogo da exposição Audiosphere: Sound Experimentation 1980-2020, Museo Reina Sofía, Madri, p. 13-26, 2020.

MITCHELL, William John Thomas. There Are No Visual Media. In: KELLY, C. (Ed.). *Sound*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.

NEUHAUS, Max. Listen (1966-76). In: KELLY, C. (Ed.). *Sound*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.

_____. *Sound Art? Volume: Bed of Sound* – Catálogo da exposição, P.S.1 Contemporary Art Center, Nova Iorque. 2000.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. 1ª edição. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noise*. Tradução de Robert Filliou. Nova Iorque: ubuclassic, 2004.

SCARASSATTI, Marco. Pescando Sons Subterrâneos. In: *Escuta Nova Onda*, 2015. Disponível em: <https://escutanovaonda.com/2015/04/23/pescando-sons-subterraneos/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

SCHAEFFER, Pierre. *Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines*. Tradução de Christine North, John Dack. California: University of California Press, 2017.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. 1ª edição. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

_____. *A Sound Education: 100 exercises in Listening and Sound-Making*. Ontario: Arcana Editions, 1992.

_____. *My Life on Earth and Elsewhere*. 1st ed. Ontario: The Porcupine's Quill, 2012.

_____. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 2ª edição atualizada. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

SILVA, Lílian Campesato Custódio da. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. 2007. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*. 2012. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo.

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. Black Mountain College: novos conceitos de arte e pedagogia. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27., 2017, Campinas. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2017.

SUN KIM, Christine. The sound of non-sounds. 2017. Disponível em: <http://christinesunkim.com/work/the-sound-of-non-sounds/>. Acesso em: 13 jan. 2021.

THOMPSON, Marie Suzanne. *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. 2014. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Newcastle, Newcastle.

TINKLE, Adam. Sound Pedagogy: Teaching listening since Cage. *Organized Sound*, vol. 20(2), p. 222-230, agosto 2015.

VIITAHUHTA, Taneli. Three Theses on Russolo. *Rab-Rab: Journal for Political and Formal Inquiries in Art*, Helsinki, i. 2 v. A, p. 141-155, 2015.

WESTERKAMP, Hildegard. Soundwalking. In: CARLYLE, Angus (Ed.). *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. Paris: Double-Entendre, 2007, p. 49-65.

WRIGHT, Mark Peter. The Noisy-NonselF: Towards a Monstrous Practice of More-Than-Human Listening. *Evental Aesthetics*, v. 6 n. 1, p. 24-42, 2017.

ZAGONEL, Bernadete. Em direção a um ensino contemporâneo de música. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Bahia*, vol. 1, p. 1-15, 1999.