

# Soundwalk: Práticas artísticas de Caminhadas Auditivas e a resignificação da Paisagem Sonora

MODALIDADE: Comunicação Oral

*Lilian Nakao Nakahodo (Capes)  
Universidade Federal do Paraná (UFPR)  
lilian.nakahodo@gmail.com*

*Daniel Quaranta  
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)  
danielquaranta@gmail.com*

**Resumo:** Este artigo apresenta um panorama do *soundwalk* enquanto prática artística que emerge da ecologia acústica e da composição de paisagem sonora. Sintetizaremos esta abordagem em duas perspectivas conceituais, utilizando obras de Hildegard Westerkamp e Andra McCartney para ilustrar práticas de *soundwalk* enquanto modo de percepção e reativação da escuta, e como ferramenta ou fonte de inspiração para a composição musical. Procuraremos demonstrar como dois aspectos primordiais em comum nessas práticas – a escuta e o contexto - se destacam na compreensão do processo poético que emerge da relação do compositor com as especificidades de um lugar.

**Palavras-chave:** Soundwalk. Caminhadas auditivas. Paisagem Sonora. Escuta. Contexto.

## **Soundwalk: artistic practices of soundwalks and the resignification of soundscape composition.**

**Abstract:** This article presents an overview of soundwalk as an artistic practice that emerges from acoustic ecology and soundscape composition, approaching two conceptual perspectives through the works of Hildegard Westerkamp and Andra McCartney, in order to illustrate practices of soundwalk as a tool for perception and active listening, and as a tool or a source of inspiration for composition. Our goal here is to show how two key aspects in common in these practices - listening and context - stand out in understanding the poetic process that emerges from the composer's relationship with the specificity of a place.

**Keywords:** Soundwalk. Soundscape. Listening. Context.

O ato de explorar um lugar com o intuito de escutá-lo teve o discurso da ecologia acústica dos anos de 1970 como base retórica, Hildegard Westerkamp como porta-voz e “soundwalking” como desígnio. Tais explorações em caminhadas silenciosas tinham como foco a “redescoberta e reativação do sentido da escuta” com o intuito de promover uma percepção analítica e inclusiva dos sons do ambiente como fator inicial para uma escuta crítica da paisagem sonora. O *soundwalk*, além de ferramenta pedagógica e método qualitativo de pesquisa de campo (DREVER, 2009: 28), desenvolveu-se como uma prática artística na qual a jornada *in situ* do compositor, através de um mapeamento subjetivo da paisagem, é o ponto de partida para a criação musical baseada na interpretação das qualidades sônicas desse lugar pelo compositor. Da escuta ecológica dos anos 70 para os dias de hoje, os passeios auditivos se diversificaram quanto ao método de produção, às intenções e processos criativos. Nosso intuito aqui é discutir as práticas do *soundwalk* nas quais, conforme veremos,

há uma concepção híbrida que as enquadra num *modo de percepção* numa base inicial, e como *ferramenta de composição* como decorrência, destacando a *escuta* e o *contexto* neste processo poético que emerge da relação do compositor com as especificidades de um lugar.

### **1. Da limpeza dos ouvidos à composição de paisagem sonora.**

A ecologia acústica é o berço dos estudos das inter-relações entre som, natureza e sociedade, a partir do qual germinaram ideias prolíficas sobre uma nova escola de composição eletroacústica fundamentada na percepção dos sons do ambiente<sup>1</sup>. É sob essa perspectiva que Hildegard Westerkamp atribui “a voz e a força” da composição de paisagem sonora (2002: 52). Nesse quadro, o *soundwalking* se configuraria como um modo singular de engajamento ambiental, já que em sua concepção trata-se de “qualquer excursão cujo principal propósito é a escuta do ambiente” (1974: 1). Para a compositora, a necessidade de reportar a paisagem sonora à ecologia acústica ocorreria, em primeiro lugar, pela necessidade de delinear uma *perspectiva estética composicional*. Dessa forma, pretendia ressaltar os princípios que orientariam uma linguagem composicional distinta do que é visto por muitos compositores como um subgênero da música concreta. Em segundo lugar, pela conexão com a ecologia acústica, consolidaria a importância da composição para o realce da escuta ambiental e por conseguinte, para uma postura mais crítica na demanda por paisagens sonoras equilibradas. Em outras palavras, estaria estabelecendo uma *perspectiva de natureza comunicacional ecológica* para a paisagem sonora (WESTERKAMP, 2002: 55). Por essa dimensão, a composição seria uma alternativa eletroacústica na transmissão de mensagens ambientais, cujo significado se ancora na percepção espaço-temporal momentâneo e nas experiências individuais à ele conectadas, tanto as do compositor quanto as do ouvinte. Desse modo, a escuta é proposta com elemento chave na inteligibilidade das informações ambientais, configurando-se como um dos focos compartilhados entre ecologia acústica, paisagem sonora e *soundwalk*.

Pela perspectiva comunicacional concebida por Truax, os eventos sonoros são abordados como elementos que intermedeiam a relação entre o homem e o ambiente em um sistema complexo. O fenômeno sonoro na comunicação só existe se há *troca de informação* entre fonte e receptor, através da *escuta* – uma audição ativa que envolve o “processamento de informação sônica que é usável e potencialmente significativa para a mente” (1994: 9). A escuta forneceria uma imagem menos detalhada do ambiente em relação à visão, porém mais integral, envolvendo diferentes níveis de atenção que produziriam, por sua vez, categorias de percepção imediata - como a noção gestáltica de *figura e fundo*, nem sempre condizentes

com as distâncias físicas (1994: 15). Esse atributo da escuta será amplamente explorado nos *soundwalks* enquanto caminhadas direcionadas e aguçamento da percepção, conforme veremos adiante.

A importância da escuta na troca de informação ambiental é amparada pela teoria ecológica, que indica a existência de um entrelace fundamental entre *percepção* e *significado*. Para Clarke, “quando percebem o que está acontecendo às suas voltas, as pessoas tentam entender e se adaptar. Nesse sentido, estão engajadas com os significados dos eventos em seu ambiente” (CLARKE, 2005: 6). Conscientes disso, compositores de paisagem sonora buscam e promovem o desenvolvimento perceptivo através da escuta, utilizando como uma das ferramentas o *soundwalk*.

***Exploração de um lugar com propósito de escuta*** - Há uma preocupação da composição da paisagem sonora anterior à estética, desvelada pela aproximação com questões ecológicas, e parte da sua poética consiste em realçar a consciência do ouvinte para os sons ambientais. Esse engajamento ativo com a paisagem sonora, que cria um “senso mais claro de lugar e pertencimento, tanto para compositor quanto para ouvinte” (WESTERKAMP, 2002: 55), é um impulso criativo compartilhado entre a composição de paisagem sonora e o *soundwalk* enquanto performance<sup>2</sup>. No artigo inaugural<sup>3</sup> sobre o tema, Westerkamp introduz a ideia de *soundwalking*, considerando sua função a “orientação, diálogo e composição”. E de fato, em suas obras, a caminhada auditiva parece assumir, em igual medida, o papel de uma *abordagem* ecológica e criativa da escuta, bem como um *tipo* de composição baseada na interpretação dessa escuta. Nesse artigo, entretanto, apresenta uma composição híbrida que, mais do que se apropriar dos sons e transformá-los numa alternativa eletroacústica<sup>4</sup>, procura criar *situações* que orientam a escuta, como uma obra aberta. De forma semelhante à certas performances realizadas pelos artistas do movimento *Fluxus*, Westerkamp estabelece em *Queen Elizabeth Park Soundwalk* um diálogo criativo instigando ações para explorar a percepção e reinterpretar o espaço. O artigo passa, então, a funcionar como uma espécie de partitura para potenciais “*soundwalkers*”. A disposição em “lê-la” coloca o caminhante num estado de escuta que Truax se refere como “*escuta-em-prontidão*”<sup>5</sup>, quando a atenção está pronta para receber uma informação significativa, mas não está necessariamente focada em um objeto em particular (1994: 19). Pelo diálogo estabelecido neste *soundwalk*, o caminhante pode passar de um nível de “*escuta de fundo*”, para um nível mais analítico e ativo denominado “*escuta-que-procura*”, que envolve uma busca consciente no ambiente pelas indicações na obra. No trecho “*Você pode encontrar qualquer som aqui que seja típico da paisagem sonora de Vancouver?*”, o leitor-ouvinte é levado a vasculhar os sons que

geralmente permanecem no fundo da percepção, porém presentes em algum nível perceptivo devido à recorrência, como um “som típico”. Outras indicações são mais direcionais na procura: “*Pare na fonte e escute as diferentes vozes da água. Como o design da fonte influencia no som? Ele cria borbulhas de tons graves?*”<sup>6</sup>. A peça finaliza indagando: “*este parque é acusticamente atrativo como é visualmente?*”. A indicação final corrobora o afeto que a autora deixa transparecer ao longo da peça, em relação à este lugar que “captura os olhos imediatamente”. Podemos imaginar *Queen Elizabeth Soundwalk* como uma obra na qual Westerkamp procurou reescrever o espaço ao seu modo, utilizando um mapa subjetivo que depois de percorrido muitas vezes, oferecesse a melhor rota para o ouvinte.

Em outros extremos se situam os *soundwalks* de Andra McCartney. De um lado, são performances públicas para ativação da escuta, observando com rigor a concepção de explorar um lugar através da caminhada, na qual a escuta é a fonte primária de informação. Interessa à compositora, nessa abordagem, pesquisar como as pessoas interagem, escutam e produzem significados em cada contexto, no qual os sons ambientais podem ser gravados, e a trajetória conduzida. O resultado, para quem não participa de uma performance organizada e conduzida por McCartney, aparenta um registro bruto, equiparável a um plano sequência audiovisual. Ou uma descrição etnográfica compreendendo locais perpassados na caminhada, fenômenos e objetos sonoros de destaque, além de digressões sobre mudanças através dos tempos ou de outros *soundwalks*<sup>7</sup>. Ao contrário de *Queen Elizabeth*, a experiência “virtual” de tais performances não engaja os sentidos de quem encara a escritura como uma partitura. Os *soundwalks* de Andra McCartney se revestem de sentido e fruição estética pelo engajamento físico, através do deslocamento espacial e todas as possibilidades interativas que decorrem disso. A repetição de trajetos também influencia sua poética e aqui reside a força motriz das suas performances: a experiência da escuta em movimento, repetidas vezes, trazendo atenção ao familiar e tornando o familiar estranho para entendê-lo melhor (2011: 3) - um tipo de postura que poderíamos associar ao pensamento formalista de Chklovski. Se nos *soundwalks* de Westerkamp podemos perceber um afeto baseado no encantamento sobre os lugares que originam suas obras, é na paisagem sonora do cotidiano que McCartney explora a ressignificação dos lugares através da escuta. Nas caminhadas de McCartney, atenta-se ao formato de cada performance e nele incluem-se discussões de estratégias de escuta antes e após as caminhadas, bem como a troca de experiências, que influenciarão a “criação de trabalhos multimídias que refletem a experiência de escuta do *soundwalk*” (2011: 1). Esses trabalhos refletem o outro extremo, no qual McCartney trata a caminhada auditiva como fonte de inspiração compositiva, ampliando a concepção tradicional do *soundwalk* para uma

“abordagem à criação de uma arte eletroacústica [...] que integra respostas do público ao desenvolvimento criativo de caminhadas e instalações”<sup>8</sup>.

## **2. A escuta e o contexto nas composições inspiradas em lugares.**

A escuta, além de desempenhar papel primordial na ampliação da comunicação pelo fenômeno sonoro, também possui características que a incorporam nas estratégias criativas da composição de paisagem sonora. Uma delas, de natureza cognitiva, seria a detecção de *diferença*, uma comparação entre padrões de informação recebidos com os previamente experimentados. Para Truax, padrões sonoros constantes rapidamente produzem uma reação de “habituação”, análoga à “redundância” da mensagem repetitiva. “O detalhe é importante, mas apenas quando apresenta uma informação nova” (1994: 17). A uniformidade na paisagem sonora dessensibilizaria a escuta, assim como a variedade desordenada. Em uma comunicação efetiva, a variedade na informação recebida deveria ser equilibrada pelo seu entendimento como significativo, pois “muita informação, ou informação que é desordenada e não pode ser padronizada, é tão inútil para o cérebro quanto a falta de informação” (1994: 100).

Andra McCartney trata a questão da escuta menos em termos cognitivos e mais subjetivos. A escuta estimulada pela caminhada auditiva seria o incentivo principal para a composição com sons do ambiente, instigando um comportamento lúdico-constructivo situacionista<sup>9</sup>. Ou seja, o ato de escutar e analisar a paisagem sonora cotidiana estimulado pelo impulso composicional seria um meio de tornar a experiência sonora mundana significativa e prazerosa (MCCARTNEY, 2011: 5). Dessa forma, corrobora com a concepção de Hildegard Westerkamp, para quem o ouvido e o microfone são os pontos de partida para o compositor de paisagem sonora, que encorajam a exploração de territórios inusitados:

Achei interessante criar situações nas quais o ouvido é imaginado como microfone e vice e versa. Isso [...] não apenas aprofunda o conhecimento de quem grava sobre as propriedades específicas de cada uma das duas ferramentas, como transmite diferentes informações sobre a paisagem sonora, modificando a prática de gravar/escutar. Isso é crucial no processo de criar a composição de paisagem sonora: o material gravado de fato é, claro, importante, mas a experiência de escutar enquanto se grava e se encara a vida são tão importantes e sempre figuram entre o processo composicional de alguma forma. (WESTERKAMP, 2002: 43, tradução nossa)

Norman complementa a abordagem da escuta compositiva na paisagem sonora, situando na recepção a montagem final da obra, conferindo-lhe um significado. Nessa construção dinâmica, haveriam multicamadas de escuta, permeadas de elementos (“referências, memórias, associações, símbolos - tudo contribui para nosso entendimento da significação sônica” (1996: 5)), que poderiam ser utilizados como força criativa. Enquanto

que o foco no significado referencial<sup>10</sup> nos leva ao reconhecimento de um objeto, ou seja, a um conteúdo lembrado, na escuta reflexiva, o interesse nas qualidades acústicas de um som nos conduz para um conteúdo imaginado. Um terceiro tipo de escuta sintetizado pela autora seria a escuta contextual, que relacionaria o conteúdo sonoro ao contexto das experiências individuais, influenciando “a extensão dos nossos vagueares criativos e a natureza do significado que provêm” (NORMAN, 1996: 18).

*O contexto na perspectiva composicional dos soundwalks* - Na abordagem comunicacional, a noção de *paisagem sonora* procura enfatizar que a troca de informação é altamente dependente do contexto, e o contexto é essencial para o entendimento de qualquer mensagem. “A inseparabilidade de todo som do seu contexto, dentro do ambiente acústico tradicional, torna-o uma fonte valiosa de informação usável sobre o estado atual do ambiente” (TRUAX, 1994: 10). Mas na criação de uma peça de paisagem sonora, o compositor está criando uma representação de um lugar particular e seus sons, e um nível interessante de diálogo seriam as memórias e associações que são inspiradas pela escuta de certas paisagens (MCCARTNEY, 1997: 5). O conhecimento do lugar, tempo ou situação sobre o qual o compositor trabalha interfere na ressonância entre ele e o ouvinte, segundo Westerkamp (2002: 56). Vejamos em *Kits Beach soundwalk* como Westerkamp procura diminuir esse distanciamento espaço-temporal das reproduções eletroacústicas tradicionais, construindo desde a introdução, um cenário sensorial através de uma locução relaxada e ritmada: “*É uma calma manhã. Estou na praia de Kits em Vancouver. Está um pouco nublado e moderadamente quente para um janeiro. O vento está absolutamente tranquilo. O oceano está plano...*”<sup>11</sup>. Não por acaso, essa obra é uma extensão composicional de uma performance de *soundwalk*, na qual os ouvintes exploravam vários locais acusticamente<sup>12</sup>.

Finalmente, Truax reforça o entrelace que existe entre as experiências passadas do ouvinte e a exploração do contexto ambiental nas estratégias da composição da paisagem sonora. No entanto, gostaríamos de enfatizar a avaliação de Truax, ao discorrer que essa paisagem sonora representada sempre apresentaria uma matiz de abstração em relação ao seu referencial, pela sua condição de obra eletroacústica que é reproduzida fora do seu contexto original:

é precisamente o *contexto ambiental* que é preservado, intensificado e explorado pelo compositor. A experiência passada do ouvinte, as associações e padrões de percepção de paisagem sonora são recobradas pelo compositor e integradas dentro da sua estratégia composicional. Parte da intenção do compositor pode ser intensificar a consciência do ouvinte para o som ambiental [...]. A paisagem sonora artificial nunca poderá ser completamente referencial porque é sempre reproduzida fora do seu contexto original, o qual nunca poderá restaurar completamente. Da mesma forma, nunca poderá se tornar completamente abstrato sem perder sua qualidade ambiental

essencial. É o jogo entre esses dois extremos que confere vitalidade às obras desse gênero.” (TRUAX, 1994: 207, tradução nossa).

**Conclusão** - Podemos constatar, portanto, que a composição da paisagem sonora nas bases da ecologia acústica é caracterizada tanto pela forte conexão extrínseca com um determinado ambiente, como pelo jogo de relações e abstrações que se estabelece entre o contexto extraído da composição, e o contexto esquizofônico da sua reprodução. A reprodução fora do contexto original é um aspecto característico na experiência eletroacústica da paisagem sonora. No âmago da experiência estética da composição da paisagem sonora está a criação de matizes na “restauração” das referências, na ressignificação reflexiva ou na intensificação da consciência do ouvinte para um determinado som ambiental. No *soundwalk*, o distanciamento espacial é uma qualidade subjetiva que depende das experiências e intenções do ouvinte, e a ressonância (entre compositor e ouvinte) é atingida de forma vívida e singular, pois a carga simbólica da experiência física do espaço é compartilhada entre eles. Em outras palavras, o compositor oferece sua experiência do lugar com algum suporte que não unicamente sonoro. Nas práticas atuais ampliadas de *soundwalk*, por exemplo, dispositivos portáteis de reprodução dinamizam um modo de experiência ressignificadora dos lugares, através do deslocamento físico fora das salas de concerto. O *soundwalking* se destaca, pelo princípio da conexão extrínseca, como um meio compositivo singular na realização de um recorte específico de um momento e lugar. Mas além disso, representa uma experiência única de recepção que vitaliza o jogo de referencialidades e abstrações a partir de ambientes reais e representados, de escuta referencial, reflexiva e contextual, das experiências individuais do compositor compartilhadas de maneira mais direta com ouvinte.

**Referências:**

- CLARKE, Eric F. *Ways of Listening: An ecological approach to the perception of Musical Meaning*. New York: Oxford University Press, 2005.
- DREVER, John L. Soundwalking: Aural excursions into the everyday. In: *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Ashgate, p. 163-192, 2009.
- KOLBER, David. *Hildegard Westerkamp's Kits Beach Soundwalk: shifting perspectives in real world music*. In: *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 41-43, 2002.
- MCCARTNEY, Andra S. J. *Soundwalks*, 1997. Disponível em <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/indexandra.html#top>. Data de acesso: 05/04/2012
- MCCARTNEY, Andra S. J. *Sounding Places: Situated conversations through the soundscape compositions of Hildegard Westerkamp*. Tese (Doutorado em Música) - York University, Toronto, 1999.

NORMAN, Katherine. Real-World Music as Composed Listening. In: NORMAN, K. (ed). *A Poetry of Reality: Composing with Recorded Sound*. Contemporary Music Review, v. 15, 1-2, 1996.

POWELL, Eric. *Sound.garden.scape: Gastown, a Virtual Soundwalk*. Dissertação (Mestrado em Artes) – School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University, Burnaby, 2008.

WESTERKAMP, Hildegard. *Linking soundscape composition and acoustic ecology*. In: Organised Sound, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002.

WESTERKAMP, Hildegard. *Transformations*. CD. ISRC CA-D50-96-12280. Montréal: empreintes DIGITALes, 1996.

WESTERKAMP, Hildegard. *Soundwalking*, 2001. Disponível em:

<http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.html#top> (originalmente publicado no Sound Heritage, Volume III Number 4 Victoria B.C., 1974, revisado em 2001). Data de acesso: 16/04/2012.

TRUAX, Barry. *Acoustic communication*. 2.ed. Norwood: Ablex, 1994.

---

<sup>1</sup> O termo “paisagem sonora” surge no final da década de 1960 no contexto da ecologia acústica, concebido por um grupo de pesquisadores da Simon Fraser University, no Canadá. Nesse período, é instituído o World Soundscape Project (conhecido pela sigla WSP), grupo de compositores liderado por Murray Schafer, (Clarke 2005) (Kolber 2002) (McCartney 1999)

<sup>2</sup> Powell utiliza o termo aqui sublinhado para descrever o *soundwalk* como o movimento de um grupo direcionado por um líder em uma “área de performance”, com o foco no ato de escutar. (2008: 6)

<sup>3</sup> Segundo Andra McCartney, este seria o primeiro artigo a instituir o *soundwalk* enquanto prática criativa, escrito por Hildegard Westerkamp em 1974.

<sup>4</sup> Nos referimos aqui à inaugural “*Queen Elizabeth Park Soundwalk* (1974), que trata-se menos de uma obra em uma concepção usual e mais de uma marca conceitual que explora um campo de escuta aberta à possibilidades infinitas, como a paradigmática peça “silenciosa” de John Cage, 4’33 (1952).

<sup>5</sup> Aqui tratam-se de traduções nossas para os termos originais “*listening-in-readiness*”, “*background listening*” e “*listening-in-search*”, respectivamente.

<sup>6</sup> Todos os trechos transcritos dos *soundwalks* são traduções nossas. Ainda encontramos outras perguntas: *Você pode ouvir a água fluindo nos canais?*”. A peça envolve uma escuta ativa permanente, buscando o engajamento com o ambiente através da percepção, incentivando muitas vezes uma participação física e incitando reações que não se detêm na caminhada: “*produza uma ampla variedade de sons [...] você pode iniciar uma conversa com alguém [...], experimente com os sons da sua voz, suas mãos, etc [...] sente-se e deixe os sons da água te invadirem*” (WESTERKAMP, 1974, tradução nossa).

<sup>7</sup> Esses registros estão disponibilizados no *website* do projeto “Soundwalking Interactions”:

<http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/>

<sup>8</sup> Fone: <http://coms.concordia.ca/faculty/mccartney.html>. Por questões de espaço, este tema não apresenta a profundidade que merece, mas os projetos estão disponíveis em <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/>

<sup>9</sup> Para os situacionistas, o espaço urbano concebia um lugar a ser decifrado e descoberto pela experiência direta, para romper as representações oficiais e dominantes.

<sup>10</sup> Norman discorre sobre a *escuta referencial* - esta galgada no reconhecimento e na apreciação dos sons do mundo real, junto com toda a carga simbólica que é conferida subjetivamente pela experiência e pelas lembranças - em sintonia com a *escuta reflexiva*, responsável por “criar, ou reinterpretar, significados imaginados para o som” - ou conteúdos imaginados (1996: 21).

<sup>11</sup> Tradução minha.

<sup>12</sup> Hildegard descreve a obra no encarte do CD *Transformations* (Québec : Empreintes Digitales, 1996. (67:10 min): “No início dos anos 80 eu produzi e hospedei um programa de radio chamado Soundwalking no qual eu levei ouvintes para diferentes locações dentro e em torno da cidade, e explorei-os acusticamente.” (tradução nossa).