

## **Estar em um local, ouvi-lo em outro: considerações sobre a memória de sons cotidianos**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO  
SUBÁREA: SONOLOGIA

*Orlando Scarpa Neto*  
UFRJ - orlandoscarpa@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa de doutorado em andamento sobre a percepção musical de sons cotidianos. A pesquisa traça um paralelo entre música *no* cotidiano e música *feita com* sons cotidianos, tendo como fio condutor a relação entre som e espaço em cada uma destas situações. O conceito de *experiência* da filosofia pragmática estadunidense (DEWEY, 2010; JAMES, 2010) serve como ponto de partida para desenvolver uma metodologia que inclua o ato criativo como parte simultaneamente do método e do resultado, onde o processo de criação é usado para investigar questões levantadas pela bibliografia. As peças compostas durante esta pesquisa, *Chuva e espaço íntimo* (SCARPA NETO, 2016) e *Memória de uma feira* (SCARPA NETO, 2016), dialogam com conceitos de Tia DeNora (2004), Denis Smalley (1997; 2007) e Pierre Schaeffer (1966). Não são, no entanto, tentativas de traduzir conceitos destes autores em obras musicais, mas sim uma investigação destes conceitos em um suporte diferente do bibliográfico.

**Palavras-chave:** Paisagem sonora. Música eletroacústica. Música eletrônica. Música e Cotidiano

**Being in One Place, Hearing it in Another: considerations on the memory of everyday sounds**

**Abstract:** The following papers presents the first results of an ongoing doctoral research on the musical perception of everyday sounds. The papers seeks to draw a parallel between music *in* everyday life and music *made with* the sounds of everyday life, using as a common thread the relations between sound and space in each of these situations. The concept of experience within north American pragmatic philosophy (DEWEY 2010, James 2010) serves as a starting point for developing a methodology which includes the creative act as both method and result, where the creative process is used to investigate issues brought up by the bibliography. The pieces composed during this research, *Chuva e espaço íntimo* and *Memória de uma feira*, dialogue with concepts from Tia DeNora (2004), Denis Smalley (1997; 2007) and Pierre Schaeffer (1966). They are not, however, an attempt to translate these authors concepts into musical works, but an investigation of these concepts on a medium other than the bibliographic medium.

**Keywords:** Soundscape. Electroacoustic music. Electronic Music. Music and Daily Life.

### **1. Introdução**

O presente artigo tem como objetivo apresentar os primeiros resultados de uma pesquisa ainda em andamento acerca da percepção musical de sons cotidianos em obras de arte. Neste estágio da pesquisa, pretende-se investigar a ponte entre a ideia de música *enquanto* som cotidiano, música feita *para* o cotidiano e música feita *a partir* de sons cotidianos, tendo como fio condutor o papel que sons têm em criar um clima ou ambiência específica em um espaço. A pesquisa possui, além de uma parte bibliográfica, um componente de produção/composição musical que discursa sobre como a edição e a adição de efeitos em uma gravação podem ser uma maneira de aproximar a gravação de um espaço com

a memória que temos da ambiência do mesmo. A produção de obras musicais visa ser simultaneamente parte dos resultados da pesquisa e parte importante do método de investigação e o processo de composição de duas peças, *Chuva e espaço íntimo* (SCARPA NETO, 2016) e *Memória de uma feira* (SCARPA NETO, 2016) serviram como plataforma para investigar as questões que surgiram durante a etapa bibliográfica da pesquisa. A tentativa de unir o trabalho de criação musical com a produção textual é um dos desafios metodológicos desta pesquisa e será discutido em detalhes adiante.

Tendo como base o trabalho da socióloga Tia DeNora (2004), será discutido o papel da música no cotidiano e sua capacidade de criar uma atmosfera ou ambiência específica e, em seguida, será visto como o processo de composição destas duas peças foi usado para discutir/compreender como a memória de espaços se relaciona com a gravação dos mesmos.

## 2. Música enquanto som cotidiano

A ideia de música enquanto som cotidiano não se encontra em uma relação dicotômica com a ideia de música feita *com* sons cotidianos e, vista sob uma perspectiva específica, as duas formas de escuta compartilham uma série de elementos em comum. Em um trecho de seu livro *Music in Everyday Life*, DeNora discute de quais formas música age como um “ingrediente ativo em relacionamentos próximos ou cenários íntimos [*intimate settings*]” onde dois atores estão “mutuamente engajados em produzir um modo íntimo de ação comunicativa, corporificada e expressiva” (DENORA, 2004: 111). DeNora então segue analisando uma série de relatos de jovens mulheres a respeito do papel que música ocupa em encontros românticos. Em um dos relatos, uma estudante de 22 anos de idade (Melinda) negocia com seu amigo qual será a música que vão escutar durante o encontro. O diálogo entre os dois é descrito como uma negociação onde Melinda convence o seu parceiro a trocar de música quando ela parece não adequada para a situação pois, segundo Melinda, “o cenário [*setting*] é muito importante e música é uma parte muito importante do mesmo” (Ibid.: 112). Para DeNora, o relato de Melinda é evidência de que ela e seu parceiro:

estavam engajados na atividade reflexiva estética de configurar, através de suas escolhas musicais, a potencial estrutura de seu encontro: uma hora para relaxar, ser sensual, diminuir o ritmo, ser romântico e celebrar coisas ‘femininas’ – suavidade, lentidão [*slowness*], quietude, decoração. (DENORA, 2004: 113)

O que interessa deste relato e das observações de DeNora para esta pesquisa é o fato de que, nas situações descritas pela autora, música opera essencialmente como mais um dos elementos do cenário e, no caso de Melinda, dado as suas condições materiais (quarto

pequeno, poucos móveis e ornamentos que poderiam ajudar a criar a ambiência desejada), música acaba sendo “um dos poucos materiais disponíveis para alterar e especificar as cenas [scenes] nas quais estes encontros ocorrem” (DENORA, 2004: 112). Música opera, neste caso, como um som cotidiano, agindo como um dentre vários dos elementos que moldam o cenário. Trazendo a discussão de DeNora para uma terminologia mais próxima desta pesquisa, pode-se dizer que a paisagem sonora molda o mundo que, por sua vez, faz com que os atores continuem reconfigurando a paisagem sonora para que esta esteja sempre em consonância com a ambiência desejada. Nesta situação, a fronteira entre som musical e som cotidiano (ou escuta musical e escuta cotidiana) é borrada e, não à toa, DeNora relata que uma das entrevistadas (Jennifer) afirma que dentre os CDs que gosta de ouvir em cenários românticos com seu noivo, um contém gravações de Tchaikovsky com sons de natureza (“trovão, tempestades, chuva, pássaros” (Ibid.: 116)) e outro CD com gravações de sons do oceano. Nesta situação, onde música é uma parte fundamental da construção de um cenário social específico, com uma ambiência específica, uma obra que contém simultaneamente sons instrumentais e sons da vida cotidiana consegue soar natural em consonância com o cenário.

### **3. Memória de uma feira**

A parte de produção artística desta pesquisa tem a intenção de investigar como compor *com* sons do cotidiano pode ajudar a compreender como os sons de um espaço foram responsáveis por dar uma atmosfera específica a um cenário. No caso de gravações de um espaço, a maneira em que posicionamos um microfone (e qual microfone escolhemos) já é parte do processo da criação de um cenário específico. Uso a palavra cenário em vez de local em alguns momentos devido ao fato de que o microfone faz um recorte muito específico de um local, capta apenas alguns dos elementos daquele espaço. Estes elementos são posteriormente editados e organizados com o intuito de reencenar aquela experiência.

É nesta re-encenação do espaço através do ato composicional que se encontra simultaneamente o método e o resultado desta pesquisa. Tentei evitar ao máximo algo próximo de um memorial descritivo em composição musical, onde o compositor tem como objetivo analisar a sua própria obra ao expor aspectos formais, harmônicos, conceituais e explicitar todo o processo de escolhas que ocorreram durante o ato da composição musical. O objetivo aqui é tentar descrever o processo de escuta e, analisando *a posteriori* as escolhas feitas, tentar compreender porque elas foram possíveis, quais elementos do comportamento dos sons e da relação que possuo com aquele espaço que os tornaram válidos de alguma maneira e, acima de tudo, possíveis. É apenas durante o trabalho de composição em si,

quando os sons a serem usados já estão razoavelmente encaminhados, que podemos avaliar mais precisamente as suas possíveis funções musicais. Ou, como resume Manoury, “enquanto os sons não forem postos em jogo, é vão querer determinar o que quer que se seja no que diz respeito a sua organização. Aqui [na música eletrônica], a experimentação ocupa o lugar principal” (MANOURY, 1996: 208).

Durante a composição de *Memória de uma feira*, a primeira coisa a chamar a minha atenção foi a discrepância entre a memória que tinha do local gravado e a experiência de escutar o cenário gravado. A matéria-prima usada para a obra foi a gravação de uma feira livre de frutas e verduras no bairro de Vila Isabel (Rio de Janeiro-RJ). Percorri a feira duas vezes do início ao fim, andando calmamente e registrando os sons que pareciam me chamar a atenção. Procurei movimentar o microfone na mesma medida em que movimentava o meu rosto e meu corpo, para tentar captar uma paisagem sonora o mais próximo o possível da minha experiência semanal de fazer compras na feira. No entanto, ao escutar a gravação em casa, ainda no mesmo dia, todos os elementos sonoros que tinham me chamado a atenção enquanto estava naquele local pareciam em segundo plano. Em outras palavras, a gravação não alterada (i.e., sem nenhum tipo de edição ou processamento) do local não parecia funcionar como um gatilho eficaz para a memória da experiência de estar naquele local. Ou ainda, o cenário criado pela gravação pouca tinha a ver com o cenário que imaginava escutar.

Voltando às observações de DeNora, a maneira em que os sons produzidos naquele local (gritos de feirantes, barulhos de máquina de caldo de cana, o jogo de barganha entre vendedores e clientes, etc.) pareciam ordenar o espaço não era perceptível na gravação. Os sons, por si só e pouco editados, não pareciam ser capazes de recriar aquela atmosfera, e logo percebi que eles eram apenas um dos elementos que configuravam a ambiência daquele cenário. Isolados, os sons perdiam a sua força e, por vezes, sentia que era levado a uma escuta próxima a uma escuta reduzida das máquinas de caldo de cana. Digo próxima porque em gravações quase inalteradas de espaços é quase inevitável o que Denis Smalley chama de *source bonding*, que consiste na tendência que temos de associar sons a supostas fontes e, além disso, de agruparmos sons que parecem pertencer a fontes semelhantes (SMALLEY, 1997: 110). No entanto, ao escutar a gravação da feira, minha escuta parecia oscilar entre uma escuta que buscava ligações a fontes (*source-bonded*) e uma escuta que procurava escutar os sons independente de suas origens e significados culturais.

Dos elementos que chamaram a minha atenção na feira, o que mais se destaca é integração entre a repetição visual e a repetição auditiva do espaço: todos os feirantes vendiam produtos similares, falavam com entonações parecidas e repetiam em loop os seus

chamados. As placas das barracas também eram sempre muito parecidas (às vezes dando a impressão dos *looping backgrounds* usados em animação) e a minha presença naquela feira também é regular e repetitiva (todo sábado, pelas manhãs), de forma que, em minha memória, o principal aspecto daquele espaço é a repetitividade. Há ainda outro fator que ajuda a explicar a discrepância entre a minha memória daqueles sons e a gravação dos mesmos: os sons na memória não acontecem no tempo. A cena toda aparece de uma vez só quando me recordo dela e, desta maneira, os padrões repetitivos se tornam evidentes. Smalley também observa algo semelhante ao tentar discutir o que ele chama de uma “visão holística de espaço-forma”, que, grosso modo, seria uma percepção global de uma série de pequenos espaços mais ou menos delimitados (*zoned-spaces*) (SMALLEY, 2007: 38). Para Smalley, uma das estratégias mais importantes para atingir esta visão holística do espaço é, ao desconsiderar a evolução temporal dos sons, “colapsar toda a experiência em um momento presente” (Ibid.: 39). O autor observa que é desta maneira, colapsada em um único momento, que este local está guardado em sua memória. Espaço, para Smalley, se torna mais importante que tempo neste caso, e no exercício pretendido em *Memória de uma feira* o mesmo pode ser dito.

Para então criar uma pequena peça sonora que tivesse algum tipo de correlação com ambiência e atmosfera daquele cenário de feira, optei por usar pequenos trechos de sons em loop, que às vezes aparecem isolados, às vezes sobrepostos com outros loops, com o intuito de criar uma repetição quase claustrofóbica. Iniciar uma história, mas nunca desenvolver o material em uma narrativa dinâmica, o material é sempre interrompido por outro loop que, novamente, não se desenvolve. Vale ainda mencionar que um dos sons que mais me chamou a atenção durante a visita a feira foi o som de música propriamente dita: um vendedor que vendia CDs piratas com clássicos românticos das décadas de 1970/1980/1990. O som da música destoava dos demais sons e, por ser muito mais intenso, possuía uma agressividade frente aos outros sons de vendedores. Era possível ouvir a caixa de som do vendedor (que tocava Diana Ross, Barry White, entre outros) a vários metros de distância, enquanto os vendedores de frutas e verduras eram apenas audíveis a poucos metros de distância. Os CDs continham gravações de músicas românticas que poderiam se enquadrar perfeitamente dentro do repertório que DeNora cita ao falar de encontros íntimos e o papel da música nos mesmos. Entretanto, este repertório em outro local, inserido naquele cotidiano, ganhava uma agressividade curiosa e acabava criando um cenário totalmente distinto de algo intimista ou calmo. A agressividade e persistência deste som, no entanto, não é aparente na gravação não editada. Não consegui extrair este significado do som apenas com o posicionamento do microfone no local e foi necessário a criação de *fade-ins* bruscos e loops para que este caráter

invasivo do vendedor de CDs se fizesse presente.

*Memória de uma feira* é uma miniatura, com apenas 2m11s de duração e serve como exemplo de que uma gravação pouco editada (i.e., uma vez captada pelo microfone, a gravação não sofre mais nenhuma alteração) e pretensamente neutra de um local pode estar em total dissonância com a memória que temos do mesmo. Os sons não editados, por vezes, propõem uma escuta onde aqueles gestos e timbres parecem existir de forma independente, existir *apesar* do sujeito que os está gravando. Com a edição, *Memória de uma feira* tem o intuito de propor uma escuta que deixa claro que os sons daquela feira, as impressões que causam e as ramificações imagéticas possíveis que possam surgir deles são produto da subjetividade da memória de um sujeito.

#### **4. Chuva e espaço íntimo**

Em *Chuva e espaço íntimo* há apenas sons de chuva caindo em telhas, azulejos e concreto. Os únicos sons de atividade humana presente são os de plástico sendo pressionado que acontecem quando manipulo o gravador com pouco cuidado, e, ainda assim, são pouco perceptíveis. A chuva foi gravada dentro de diversos cômodos de meu apartamento, entre eles a área de serviço, que é externa, e possui uma telha grande de plástico. Este som de telha é o som mais recorrente da peça. O que me chamou a atenção nos sons desta chuva é o fato de que a fonte sonora não é a chuva ou as nuvens condensadas, mas sim as telhas, azulejos, o concreto e outras superfícies em que a chuva cai. Os sons desta chuva caindo reverberam por toda a casa e cada superfície gera gestos e reverberações distintas. O que procurei então foi registrar o som desta chuva ouvido por quem se desloca na casa, tentando demonstrar como, nas palavras de Smalley, “sons em geral, e sons ligados a fontes [*source-bonded*] em particular carregam, então, seus espaços consigo mesmos – são portadores de som” (SMALLEY, 2007: 38). Em vários momentos procurei manipular fortemente estes sons sem que o ouvinte perceba tal manipulação. Gravações de chuva caindo em diferentes ambientes foram mixadas para criar a ilusão de um único espaço, equalizações agressivas foram utilizadas para manipular a sensação de distância da fonte, *plug-ins* de *reverb* foram utilizados para criar espaços diferentes usando um mesmo trecho gravado, compressores foram usados para criar uma ilusão de chuva mais intensa, e ainda usei pedais de distorção (com regulagens para distorção moderada) para simular uma cápsula de microfone barata, ruidosa e com pouca definição nos agudos.

No entanto, todas estas manipulações foram feitas com o intuito de simular a minha *experiência*<sup>1</sup> de ouvir estes sons. Na transição de um espaço para outro, em alguns momentos

optei por *crossfades* longos, quase imperceptíveis e, em outros, optei por usar sons de pingos de chuva fortemente comprimidos que passeiam pela imagem estéreo, pulando da esquerda para direita e vice-versa, em gestos de poucos segundos para criar um pequeno estrondo que interrompe uma paisagem sonora e causa o início de outra. Essa escolha se deve ao fato de que há uma discrepância entre o material gravado e o experienciado no local. Quando me desloco pela casa com o microfone ligado ele naturalmente capta um *crossfade* entre um espaço e outro. No entanto, o *crossfade* que experiencio ao ouvir o espaço (em oposição a ouvir a gravação de um cenário) às vezes é distinto do que aparece na gravação. Tem-se a impressão que cada um dos *crossfades* possuem curvas totalmente distintas. A transição soa gradual na gravação, mas frequentemente ao me deslocar pela casa eu só pareço perceber que houve uma transição no momento em que esta se acaba. Os *crossfades* gravados soam próximos a curvas lineares e os que percebo no local são soam como curvas exponenciais. Esta exponencialidade se deve, talvez, ao fato de que minha atenção não está concentrada unicamente no som de chuva. Ao me deslocar pela casa escuto vejo e interajo com uma série de coisas. Só registro que o som de chuva está substancialmente diferente uma vez que este novo som já se encontra estabilizado.

A peça, então, tenta capturar como cada cômodo da casa possui um som de chuva diferente e como estas transições acontecem em segundo plano durante o cotidiano, quando não estamos necessariamente focando no som da chuva. O intuito aqui foi, novamente, dialogar sobre o espaço, sobre como o som da chuva molda o ambiente íntimo, tentando, na medida do possível, fazer com que o ouvinte nunca fique plenamente confortável para entrar em uma escuta reduzida dos sons, de forma que o espaço não contenha nenhum objeto sonoro propriamente dito, mas apenas sons que o ocupam. Nos últimos 40 segundos da peça (a sua duração total é de 5m47s), no entanto, um trecho de som de chuva entra subitamente em loop, e gradualmente desaparece em um fade-out de aproximadamente 15 segundos. Schaeffer (1966) se utilizava de loops durante os seus primeiros trabalhos ao fechar um sulco de um disco nele mesmo, criando uma espécie de anel e, uma vez que a agulha entrasse neste trecho, ela seria repetida indefinidamente (este processo é conhecido como a técnica do sulco fechado). Com a repetição de pequenos trechos, relações causais e anedóticas do som ficariam em segundo plano na nossa percepção, dando espaço ao que Schaeffer se refere como a escuta reduzida e transformando aquele som em um objeto sonoro. O loop é colocado ao final da peça para que se perceba o contraste entre edições sutis que tem como objetivo criar a ideia de espaço e edições bruscas que buscam revelar o comportamento espectral do som, sem referência a nada além do próprio som.



## 5. Considerações Finais

Música e cotidiano se entrelaçam de diversas maneiras, e estes resultados preliminares demonstram que é possível uma ponte entre a ideia de música *enquanto* som cotidiano e música *feita com* sons cotidianos. Enquanto som cotidiano, música exerce uma função curiosa de estabelecer uma certa ambiência ou atmosfera junto com outros elementos de um espaço, assim como a subjetividade de quem habita este local. Procurou-se aqui explorar o diálogo com estes fatores através da organização de sons cotidianos em uma obra musical e, com isso, a produção artística se transforma em método e a obra finalizada em resultado. Tentar compreender, *a posteriori*, o que tornou possível as escolhas feitas durante o fluxo do processo de composição foi uma maneira de inserir esta pesquisa não apenas no campo da bibliografia sobre processos criativos, mas como um processo criativo em música em si.

Futuramente, pretende-se explorar de quais maneiras o conceito de experiência de Dewey (2010) e James (2010) podem ajudar a compreender ou conceitualizar uma ideia de experiência estética dos sons do cotidiano sem que estes sons estejam necessariamente em um suporte de obra fechada. Também será necessário definir, com mais propriedade, o que se entende exatamente por cenário, local, atmosfera e, principalmente, cotidiano. Como dito anteriormente, este artigo traz apenas os primeiros resultados desta pesquisa, e estas perguntas serão respondidas de forma mais satisfatória apenas em etapas posteriores

## Referências

- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- DEWEY, John. *Arte como experiência: últimos escritos, 1925-1953*. Tradução por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Martins fontes, 2010.
- JAMES, William. The thing and its relations. In: *Essays in radical empirism*. E-book, 2010 (originalmente publicado em 1912). Disponível em: <[http://www.gutenberg.org/files/32547/32547-h/32547-h.htm#Page\\_92](http://www.gutenberg.org/files/32547/32547-h/32547-h.htm#Page_92)>. Acesso em: 08 de janeiro, 2016.
- MANOURY, Philippe. O gesto, a natureza e o lugar: um demônio nos circuitos. Tradução por Flô Menezes. In: MENEZES, Flô (org.). *Música eletroacústica: historia e estéticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 205-211.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: *Organised Sound* n. 2 (2). Cambridge: Cambridge University Press, p. 107-26, 1997.
- \_\_\_\_\_. Space-form and the acousmatic image. In: *Organised Sound* n. 12(1). Cambridge: Cambridge University Press, p. 35-58, 2007
- CHUVA E ESPAÇO DOMÉSTICO. Orlando Scarpa Neto (compositor). Obra acusmática em arquivo .wav, não lançado. 2016
- MEMÓRIA DE UMA FEIRA. Orlando Scarpa Neto (compositor). Obra acusmática em arquivo .wav, não lançado 2016

---

<sup>1</sup> Experiência aqui é usado no sentido dos filósofos pragmáticos americanos William James (2010) e John Dewey (2010). O conceito de experiência destes autores serve mais como ponto de partida do que uma base conceitual rígida.