

**Relações Espaciais na Música Ambiente:**  
Escutando *Music for Airports* (1978) de Brian Eno



Universidade de Brasília

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

**Relações Espaciais na Música Ambiente:**

Escutando *Music for Airports* (1978) de Brian Eno

Pedro Oliveira Braule Pinto

Dissertação de mestrado em arquitetura e urbanismo

Brasília

2022

PEDRO OLIVEIRA BRAULE PINTO

**Relações Espaciais na Música Ambiente:**

Escutando *Music for Airports* (1978) de Brian Eno

Dissertação submetida à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

**Área de Concentração:** Teoria, História e Crítica.

**Linha de Pesquisa:** Estética, Hermenêutica e Semiótica.

**Orientador:** Dr. Miguel Gally de Andrade

Brasília

2022

FICHA CATALOGRÁFICA

**Relações Espaciais na Música Ambiente:  
Escutando *Music for Airports* (1978) de Brian Eno**

Dissertação submetida à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Resultado da Avaliação: \_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Miguel Gally de Andrade

PPGFAU-UnB (orientador e presidente da banca)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Lílian Campesato Custódio da Silva

PPGM-UNIRIO (examinadora externa)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Luciana Saboia Fonseca Cruz

PPGFAU-UnB (examinadora interna)

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Karina e Silva Dias

PPGAV-UnB (examinadora suplente)

Brasília

2022

## Agradecimentos

Considero esta dissertação de mestrado o fim de um ciclo que envolve não só a obtenção do título de mestre, mas o início de meu percurso como pesquisador. Nesse sentido, fui ajudado por muitas pessoas, sejam professores, colegas de faculdade, amigos ou familiares. Sou muito grato a cada um que participou de alguma maneira nesse processo, mas infelizmente não posso citar o nome de todos, pois esses agradecimentos ficariam demasiado longos. Deste modo, aproveito o espaço para listar algumas pessoas específicas e agradecer, de coração, a todos que me ajudaram neste período.

Primeiramente, quero agradecer ao meu orientador, Professor Dr. Miguel Gally, por me dar a oportunidade de entrar em uma área na qual eu havia, inicialmente, pouca experiência. Por meio de aulas, congressos e conversas criei enorme admiração pela sua pessoa e pelo seu trabalho como pesquisador e professor. Te agradeço também por sempre valorizar a minha pesquisa, reafirmar a importância do meu tema e me dar confiança para seguir em frente. Essa confiança me deu fôlego para entrar de cabeça na área de Estética e estudar Música na área de Arquitetura e Urbanismo, algo que eu sempre quis fazer. Por tudo isso serei eternamente grato.

Gostaria de agradecer a todos os professores da FAU-UnB que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial à Professora Dra. Carolina Pescatori, que me aceitou na equipe editorial da Revista Paranoá, na qual pude aprender sobre questões importantes do meio acadêmico. Agradeço aos funcionários da secretaria do PPGFAU, pela ajuda em processos da pós e intermediação de auxílios financeiros.

Agradeço também à CAPES pela bolsa de estudos concedida para a realização desta dissertação.

Agradeço às professoras da banca examinadora, Professora Dra. Luciana Saboia e Professora Dra. Lílian Campesato, que, a partir de uma leitura atenciosa e comentários instigantes na banca de qualificação, me auxiliaram a definir o caminho tomado nesta dissertação.

Quero agradecer meus colegas da pós-graduação que, além de me ajudarem academicamente, se tornaram amigos queridos. Gostaria de citar Arthur Gomes, Júlia Mazzutti, Jorge Oliveira, Virgínia Manfrinato e Laura Frossard.

Agradeço à Professora Ma. Emília Stenzel, que atçou o meu interesse para a Estética e ampliou o que eu entendia por arquitetura. Aproveito para citar mais amigos queridos que foram importantes para mim no processo do mestrado: Júlia Cruz, Júlia Paglis, Júlia Veras, Luiza Vallone, Archana Ramesh, Eduardo Melo, Lorena Torquato, Sylvia Anan, Marcella Kehl, João Pedro Mussi, Henrique Gonçalves, Gustavo Tedde, Felipe Ribeiro, Marcos Albanaz, Rafael Mota, Raphael Martins e Gabriel Trindade. Faço menção especial a Gabriel Fecury, que fez as quatro ilustrações deste trabalho presentes na capa e no início de cada capítulo.

Gostaria de agradecer à minha família pelo apoio e por compreenderem meus nervosismos e variações de humor que fizeram parte de todo este processo. Mais especificamente a meu pai Roberto, minha mãe Marilene e minha irmã Gabriela. Aproveito para agradecer aos meus três gatos, presenças peludas constantes do meu dia a dia que, a sua maneira, me ajudaram em tempos difíceis: Bill, Panqueca e Frances.

Por fim, é importante notar que este trabalho foi realizado em tempos bastante difíceis e instáveis, incluindo uma pandemia que instaurou uma atmosfera de tristeza e luto, isolando-nos e transformando as nossas relações mais básicas. Para isso gostaria de dedicar um especial agradecimento à minha parceira Ana Paula Manrique, agradeço por todo amor e toda paciência, mas também pela enorme confiança que ela me transmitiu desde o início deste processo, me deu coragem para entrar no mestrado e força para finalizá-lo. Ela fez esse percurso tão difícil ser um pouco mais fácil.

## Resumo

A pesquisa desenvolvida faz parte de um esforço interdisciplinar entre Música e Arquitetura, que visa trazer uma discussão sobre o som para uma área historicamente enraizada na visão. Sendo assim, é abordada uma importante obra musical do século XX, o álbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978), do músico britânico Brian Eno. Elaborando em cima do conceito de música de mobília [*musique d'ameublement*] do compositor francês Erik Satie, Eno propõe, junto com o álbum em questão, uma Música Ambiente. Esta que deveria ser 'tão ignorável quanto é interessante', interferindo no espaço de modo a induzir um estado de calma e reflexão nos seus ouvintes, mesmo em lugares conturbados. A realização de Eno é paralela, temporalmente, com a de Murray Schafer, influente teórico responsável pelo desenvolvimento do termo 'paisagem sonora'. Schafer caracteriza a paisagem sonora de seu tempo como repleta de ruídos e ausente de silêncios, para isso ele eleva a importância da escuta, de modo a melhor selecionar os sons que devem ou não permanecer na paisagem. Argumenta-se que a proposta de Eno, situada em um contexto semelhante ao de Schafer, admite uma maneira diferente de lidar com a paisagem sonora de seu tempo, se integrando aos ruídos e sons ordinários do espaço, sem se impor. A proposta de Eno estaria então atuando na esfera estética das atmosferas, uma aura sensível emanada por objetos, apreendida pelo sujeito como uma 'sensação compartilhada'. Esta que seria ameaçada constantemente pela prática de músicas funcionais como a Muzak, que visam a regularização atmosférica dos espaços, baseada em premissas de produtividade e eficiência. A pesquisa toma *Music for Airports* como uma manifestação sonora não-musical, sendo enquadrada nas artes sonoras. Essa aproximação permite que a obra seja analisada em um contexto mais próximo da Arquitetura, evidenciando as suas relações espaciais. Nesse sentido, questiona-se como uma música pode ter um papel arquitetônico, de modificar e ressignificar espaços, sem entrar em uma lógica de controle e regulação. A pesquisa acaba se debruçando sobre uma política de escuta, capaz de repensar as relações sonoras cotidianas, em especial sobre os sons que passam despercebidos. A dissertação em questão busca avaliar as qualidades do álbum *Music for Airports*, junto com os textos de Brian Eno, que extrapolam os limites da música e se aproximam do exercício espacial arquitetônico, pautado principalmente em sons, ruídos, silêncios e *moods*.

**Palavras-chave:** Música Ambiente; Paisagem Sonora; Relações Espaciais; Escuta; Brian Eno; Estética das Atmosferas.



## **Abstract**

The research here is part of an interdisciplinary effort between Music and Architecture, that seeks to bring a discussion regarding sound to an area historically rooted in vision. Furthermore, the research addresses an important musical work of the twentieth century, the album *Ambient 1: Music for Airports* (1978), by the English musician Brian Eno. Building on top of the concept of furniture music [*musique d'ameublement*] by French composer Erik Satie, Eno proposes, along with the album in question, an Ambient Music. One that should be 'as ignorable as it is interesting'. Interfering in space as to induce a state of calm and thought on listeners, even in confusing places. Eno's realization is parallel, temporally, with Murray Schafer's, influential researcher responsible for the development of the term 'soundscapes'. Schafer understands the soundscape of his time as one filled with noises and lacking silences, by which he elevates the importance of listening, as to better select the sounds that should or not remain in the soundscapes. Here is proposed that Eno's work, while on a similar context of Schafer's, admits a different manner as to deal with their problematic soundscape, integrating itself with the sounds and noises of the space, without the need to impose. Eno's proposal would then be acting in the aesthetic realm of atmospheres, a sensible aura emanated from objects, seized by the subject as a 'shared feeling'. One that could be threatened constantly by the practice of functional musics like Muzak, that seeks to regulate space's atmospheres, based on premises of efficiency and productivity. The research takes *Music for Airports* as a non-musical sonic manifestation, as part of the Sound Arts. This approach allows the work to be analyzed in a context closer to that of Architecture, revealing its spatial relations. In that regard, it comes into question how a type of music could have an architectural role, of modifying and requalifying spaces, without getting into a logic of control and regulation. The research ends up leaning over a politics of listening, able to rethink everyday's sound relations, specially regarding sounds that go unnoticed. This dissertation seeks to avail the qualities of the album Music for Airports, along with the texts of Brian Eno, that extrapolate the boundaries of music, edging closer to an architectural spatial practice, described mainly in terms of sounds, noises, silences and moods.

**Keywords: Ambient Music; Soundscapes; Spatial Relations; Listening; Brian Eno; Aesthetics of Atmospheres.**

## Lista de Figuras e Tabela

Tabela 1	Instalações de <i>Music for Airports</i> em aeroportos por Victor Szabo (2015).	30
Figura 1	Capas da série <i>Ambient</i> .....	30
Figura 2	Kitsilano Beach, Vancouver, Canada.....	44
Figura 3	Diagrama do Campo Ampliado de Rosalind Krauss.....	71
Figura 4	<i>Spiral Jetty</i> de Robert Smithson.....	71
Figura 5	Diagrama da obra <i>Times Square</i> de Max Neuhaus.....	74
Figura 6	Foto da instalação <i>Times Square</i> de Neuhaus.....	74
Figura 7	Vista interna da Capela Bruder Klaus.....	89
Figura 8	Vista interna das Termas de Vals.....	89

## Lista de Termos e Abreviações

**Música Ambiente**      Produção enquadrada na definição de Música Ambiente do manifesto de *Music for Airports*

**música Ambiente**      Gênero musical popular de música Ambiente

**Muzak**                  Produção musical pertencente à corporação Muzak

**muzak**                  Músicas de fundo, como ‘música de elevador’, *mood musics* e *easy-listening*

**EDM**                    Electronic Dance Music

## Sumário

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>6</b>
<b>Resumo</b> .....	<b>8</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>9</b>
<b>Lista de Figuras e Tabela</b> .....	<b>10</b>
<b>Lista de Termos e Abreviações</b> .....	<b>11</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>15</b>
<b>Prólogo</b> .....	<b>20</b>
<b>1. <i>Music for Airports</i> e a Paisagem Sonora</b> .....	<b>23</b>
1.1 Brian Eno e a Música Ambiente .....	24
1.2 A Paisagem Sonora .....	31
1.3 Ecologia Acústica .....	36
1.4 Ruído e Silêncio .....	37
1.5 A Paisagem e a Música .....	40
1.6 Arquitetura Moderna e o Ruído de Fundo .....	45
1.7 Considerações Finais .....	47
<b>2. Contextualizando a Música Ambiente de Brian Eno</b> .....	<b>51</b>
2.1 A Arte dos Ruídos .....	54
2.2 Música de Móvel .....	56

2.3 Muzak .....	59
2.4 Os Silêncios de John Cage .....	62
2.5 Brian Eno e John Cage .....	67
2.6 Um Paralelo nas Artes Visuais: Música Ambiente e Arte Sonora .....	68
2.7 Considerações Finais .....	76
<b>3. Relações Atmosféricas em <i>Music for Airports</i> .....</b>	<b>81</b>
3.1 Ambiência e Atmosfera .....	82
3.2 Arquitetura e Atmosferas .....	87
3.3 Atmosferas Produzidas .....	90
3.4 Por uma Escuta Ubíqua .....	94
3.5 Música Ambiente Pós- <i>Music for Airports</i> .....	97
3.6 Música para Aeroportos .....	99
<b>Conclusão Geral .....</b>	<b>104</b>
<b>Referências Bibliográficas .....</b>	<b>107</b>
<b>Links .....</b>	<b>111</b>
<b>Discografia .....</b>	<b>112</b>
<b>Anexo 1 - Encarte de <i>Music for Airports</i> .....</b>	<b>114</b>

*I sing for answers*  
*I sing for good listeners*  
*And tired dancers*  
(Bill Callahan, 2019<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> CALLAHAN, Bill. **Call Me Anything** *in* Shepherd in a Sheepskin Vest. Chicago, Il.: Drag City Inc., 2019 (album)

## Introdução

Esta dissertação parte do interesse inicial de investigar relações entre som e arquitetura. Para isso, desenvolve-se um estudo a partir de uma obra específica: o álbum *Music for Airports* (1978), do artista britânico Brian Eno. Acredita-se que há uma relevância de *Music for Airports* não somente para a área da Música, mas também para disciplinas que estudam o espaço, envolvendo a área de Arquitetura e Urbanismo. A obra carrega consigo um manifesto por uma Música Ambiente, uma música de fundo que deve ser ‘tão ignorável quanto é interessante’. A partir de uma análise e contextualização da obra, pode-se analisar como a sua atuação no espaço é produtiva em termos de percepção e reabilitação de espaços.

A Música Ambiente ocupa uma posição especial ao relacionar música com espaço e consequentemente arquitetura. Algo que condiz com a postura ambiciosa e inovadora de Brian Eno e artistas que o sucederam. ‘Inovação’ é um ponto importante para o início da nossa discussão, pois a Música Ambiente não é a primeira música de fundo, e muito menos a primeira tentativa de criar uma música que se relacionasse com o espaço. A Música Ambiente sucede a música de mesa, a música de mobília, a muzak, a música de elevador, dentre outras. Sendo assim, o que, afinal, diferencia a Música Ambiente de outras diversas produções musicais com intenções semelhantes? A resposta para esta pergunta não é assim tão simples, é um questionamento que vem à tona no decorrer do texto, em especial no segundo capítulo. Para isso, toma-se neste texto uma interpretação predominante da Música Ambiente e *Music for Airports* que tende para o não-musical, ou seja, pouco se analisa as relações musicais da obra, tornando o foco para discussões sobre som, contexto sonoro, espacialidades e escuta. A partir destes elementos corrobora-se um caráter único e relevante da obra *Music for Airports* para áreas que tratam do espaço.

As músicas de fundo, antes da Música Ambiente de Eno, eram predominantemente relegadas a um nível inferior de música, uma música feita para não ser ouvida. A atenção pode representar um ideal de autocontrole, o indivíduo como livre para decidir para onde direcionar a sua valiosa atenção, enquanto a passividade representa uma ideia de ‘ser controlado’, estímulos apreendidos pelo indivíduo sem o seu consentimento, agindo em seu inconsciente. Uma das grandes contribuições da Música Ambiente foi desestabilizar o binarismo ‘atenção x passividade’, trabalhando com a existência de diversos níveis de atenção, não mais restringidos a dois polos antagônicos. Ao recusar a escuta atenta, a Música Ambiente revela outras possibilidades, mais especificamente os *moods*, presentes em uma concepção de ambiência. Ambiências são atmosferas exaladas por lugares e objetos, elementos imateriais, intangíveis, que são apreendidos quase que instintivamente e geram uma sensação específica. A Música Ambiente, ao se relegar ao fundo, recusa de certa maneira a sua característica musical e prioriza a produção de atmosferas. Mesmo não sendo percebida de maneira atenta, ela gera sensações no ouvinte, essas que, aliadas com a percepção espacial, requalificam o espaço em que o ouvinte se encontra. Mais do que conceber um gênero musical com parâmetros específicos, Brian Eno

procura exercitar um tipo específico de escuta.

A escuta em questão está associada a um contexto, de modo que as proposições presentes em *Music for Airports* dialogam com a realidade em que a obra se materializa. Para compreender o que está em jogo na proposta de Brian Eno, esta dissertação se propõe a analisar um diagnóstico do estado sonoro por meio do conceito de paisagem sonora do pesquisador canadense Raymond Murray Schafer; a debater sobre as influências musicais de Brian Eno; e, por fim, entender como a Música Ambiente pode se manifestar no espaço e na percepção espacial. A dissertação está estruturada da seguinte maneira:

O primeiro capítulo se inicia com uma breve introdução do artista britânico Brian Eno, revelando uma recusa sua à noção de gênio virtuoso dentro da música, sendo ele mesmo um autoproclamado não-músico. A partir de algumas de suas influências, chegamos à sua formulação de uma música atmosférica, presente pela primeira vez na estrutura de Música Ambiente em *Discreet Music* (1975). Depois introduz-se *Music for Airports* (1978), a obra em discussão nesta pesquisa. No encarte do álbum há um manifesto pela Música Ambiente, texto curto que evidencia as intenções da música proposta por Eno. É a partir do manifesto que se tornam possíveis as questões discutidas nesta pesquisa.

Após uma introdução de Eno e da Música Ambiente, apresenta-se a teoria do influente compositor canadense Raymond Murray Schafer, com enfoque na sua noção de paisagem sonora [*soundscape*], uma tentativa de adentrar em um território historicamente dominado pelo artifício da visão. As intenções de Schafer são bastante claras: alertar sobre a poluição sonora, um grande problema que se mantinha às margens de um pensamento ecológico da época. Para isso Schafer elabora uma ecologia acústica, ferramenta para alertar o mundo sobre o estado preocupante das paisagens sonoras, antes silenciosas e agora repletas de ruídos. O capítulo em questão se propõe a detalhar o conceito de paisagem sonora apresentado por Schafer, trazendo problematizações à sua teoria de modo a receber a discussão com a obra de Eno. A partir de preceitos presentes na Música Ambiente de Eno, desestabilizam-se certas bases da paisagem sonora schafariana, que se revela relutante em aceitar um desenvolvimento tecnológico no meio urbano, preconizando um retorno a tempos passados. Como os desenvolvimentos teóricos de Schafer coincidem temporalmente com o desenvolvimento da Música Ambiente de Brian Eno, toma-se a obra do canadense como uma contextualização do estado sonoro a partir do qual nasce *Music for Airports*. A paisagem sonora de Schafer se mostra resistente em aceitar movimentos musicais como a Música Ambiente. Para isso, conclui-se neste capítulo que a Música Ambiente se apropria de aspectos relegados por Schafer, evidenciando a incompatibilidade teórica de Brian Eno e Murray Schafer. É a partir desse contraponto, no entanto, que podemos compreender as especificidades presentes em *Music for Airports*.

No segundo capítulo trata-se de influências e referências importantes para uma compreensão de Música Ambiente. Paralelamente, no entanto, é feita uma revalorização de



elementos fundamentais da teoria de Schafer: o ruído e o silêncio. Para isso, o capítulo se inicia com uma crítica à noção de ruído de Schafer, de modo a apresentar uma integração do ruído na música, exemplificada pelo futurista italiano Luigi Russolo. Em seguida são desenvolvidos dois predecessores da Música Ambiente, a música de mobília, do excêntrico compositor francês Erik Satie, e a Muzak, proposta corporativa de uma música de fundo, uma música funcional que pretende deixar o ambiente de trabalho mais produtivo. Brian Eno não esconde o seu desdém pela Muzak no manifesto de *Music for Airports*. No entanto, explica-se no segundo capítulo que as barreiras que separam Muzak de Música Ambiente podem não ser tão evidentes quanto Eno tenta mostrar.

Também se apresenta, no segundo capítulo, uma idéia de escuta como elemento indissociável da Música Ambiente. Enquanto Schafer prioriza a escuta focada, Eno abre as possibilidades para os diversos níveis de atenção que envolvem a percepção sonora. *Music for Airports* se prova um exercício de escuta. Em John Cage encontramos uma importante influência de Brian Eno, baseada em uma desconstrução da ideia de música, priorizando a escuta dos sons em si mesmo à uma significação usualmente atribuída aos sons em músicas. Também é desenvolvida a indeterminação como aspecto essencial para a estruturação das faixas de *Music for Airports*, revelando uma composição que está sempre incompleta, incorporando os sons ambientes do espaço em que o ouvinte se situa. Por fim, pensa-se *Music for Airports* não como música, mas como parte das artes sonoras, evidenciando um interesse da obra em ser percebida como parte do espaço, em par com os outros sons que ocorrem no local. Evidencia-se uma conexão relevante das artes sonoras com a arquitetura, de modo que a sensação provocada pela Música Ambiente se mostre como resultado de uma experiência do espaço como um todo. Conclui-se que Brian Eno, nos moldes das outras músicas de fundo, se interessa profundamente pelas relações do cotidiano. A maneira que ele propõe a Música Ambiente incorpora uma crítica e uma intenção de lidar com o estado sonoro em que ela se encontra, exemplificado no caso do aeroporto.

Já no terceiro capítulo, seguimos para a conceituação da parte ‘ambiente’ da Música Ambiente. É introduzida uma estética das atmosferas, teoria do filósofo alemão Gernot Böhme. Nela a experiência estética sai de um âmbito mais exclusivo, como o das artes, e passa a abranger as relações sensíveis do dia a dia. As atmosferas se mostram importantes para compreender o funcionamento da Música Ambiente no espaço, se manifestam como uma espécie de ‘sentimento coletivo’ que determina relações no espaço por meios afetivos. Um elemento imaterial, intangível, que afeta a apreensão do espaço de uma maneira quase que instintiva. As atmosferas se dividem em uma estética de recepção e uma estética de produção. Ou seja, além de abranger como as atmosferas são percebidas, discute-se como que atmosferas são produzidas. Atmosferas são produzidas por artistas, escritores, pintores, cenografistas, arquitetos, dentre outros. No exercício do arquiteto, elas representam uma ampliação de um entendimento rígido de arquitetura, ela evidencia elementos sensíveis, voláteis e efêmeros, que

acontecem dentro do espaço. No decorrer do capítulo debate-se sobre a produção de atmosferas na arquitetura, literatura e música.

Aproveita-se também para discutir melhor uma noção de escuta, a escuta ubíqua, teorizada pela pesquisadora Anahid Kassabian, que se adequa à realidade caótica da paisagem sonora urbana, repleta de sons e ruídos. No final do terceiro capítulo, procura-se se desfazer do binarismo entre escuta atenta e passiva, revelando a existência de diversos níveis de escuta, de modo que a Música Ambiente e a sua atuação espacial como atmosfera revelam a importância da escuta dispersa. É por meio de um desenvolvimento das atmosferas e da escuta que podemos chegar em um questionamento político da Música Ambiente. A sua ‘passividade’ leva à conclusão errônea de que a Música Ambiente seja apolítica, mas no final do capítulo refuta-se essa ideia, explicando como que *Music for Airports* se manifesta politicamente, dentro das políticas da escuta.

Afirma-se o caráter social da Música Ambiente, que se relaciona com sons, ruídos, pessoas e espaços, obtendo uma força política. Esta que seria a capacidade de situar o ouvinte no espaço em que se encontra, o induzindo a criar relações espaciais e sociais que normalmente passam despercebidas. Diferentemente de Schafer, a Música Ambiente de Eno apresenta uma possibilidade de lidar com o estado atual das paisagens sonoras, aceitando o ruído e estabelecendo relações variadas entre sons e espaço. Não há uma conclusão específica para o terceiro capítulo, ele se encerra com uma discussão referente ao material desenvolvido na dissertação como um todo. Por fim, encerra-se o texto com uma conclusão geral, visando amarrar os capítulos e apresentar caminhos abertos a partir desta pesquisa sobre Música Ambiente.

### **Notas Metodológicas**

O trabalho aqui escrito é resultado de uma pesquisa bibliográfica exploratória. Antes mesmo da escolha de um estudo de caso, foram direcionadas leituras sobretudo dentro das áreas de estudos do som e estética, de modo a compreender o local em que a pesquisa viria a ser situada. Desta primeira etapa destaca-se o ruído como cerne da problemática principal da pesquisa, centrada em uma tentativa de desassociar o ruído de sua negatividade comumente atribuída. Essa preocupação é mantida na base da pesquisa que resultou neste trabalho, mas a questão do ruído se mostrou ampla e complexa demais para ser tratada no mestrado. Fez-se necessário, então, um recorte mais específico, de modo a definir um estudo de caso. Aqui entra o álbum *Music for Airports*, do célebre músico e produtor britânico Brian Eno.

A escolha da obra de Brian Eno foi feita após uma problematização da teoria do canadense Raymond Murray Schafer, em especial às suas noções de ruído e paisagem *lo-fi*. A indagação ganhou força após o contato com a tese *Beyond Unwanted Sound*, da musicóloga britânica Marie Thompson. Mesmo não sendo uma obra ruidosa, compreendo que *Music for Airports* faça parte de um movimento que repensa as relações sonoras cotidianas, algo que envolve reavaliar os frequentes sons e ruídos do dia a dia que muitas vezes são tidos como

desagradáveis, ou que passem despercebidos. Após a escolha do estudo de caso, a pesquisa tomou outras direções, priorizando temáticas como atenção e passividade, ambiência e atmosfera e, sobretudo, em direção a uma política da escuta. Um movimento importante que surge a partir dessas temáticas foi o de tratar *Music for Airports* não como música, mas como pertencente às Artes Visuais, mais especificamente às Artes Sonoras. Entendidos desta maneira, *Music for Airports* e o manifesto da Música Ambiente constroem vínculos com a arquitetura e outras áreas que estudam o espaço.

Sobre a obra em si, foi feito um estudo das influências de Brian Eno, sobre produções musicais que precederam e sucederam *Music for Airports*, além do contexto musical, artístico e histórico que envolvia Brian Eno no momento em que fez o álbum. As produções escutadas foram registradas em parte na seção de ‘Discografia’ ao final da dissertação. Como o gênero da Música Ambiente não era objeto de estudo desta pesquisa, não foi feito um esforço rígido de definir quais produções são ou não música ambiente, sendo assim, as obras presentes na Discografia representam um processo, realizado no decorrer da pesquisa, de escutar produções musicais que influenciam ou são influenciados pela Música Ambiente de Eno.

Mesmo assim, foi dado o foco à *Music for Airports*, o objeto de estudo deste trabalho. Ouvi o álbum em casa usando caixas de som, fones de ouvido, ouvi ele no carro, em uma biblioteca, em uma casa que não era minha, em uma sala de aula da FAU-UnB junto com cerca de 15 pessoas e em dois aeroportos – nominalmente o de Brasília e o de Congonhas - SP. Ouvi as músicas de olhos abertos e fechados, estudando, escrevendo, lendo, andando, conversando, e também sem fazer nada. Em todas as ocasiões eu tive experiências bastante distintas. Mas, de todas elas, destaco duas: a primeira vez que ouvi o álbum em um aeroporto: aqui pude entender como que Eno materializou as ideias presentes em seu manifesto, à ponto de ressignificar de algum modo a minha própria experiência no aeroporto. E também uma experiência bastante ordinária na qual estava no meu quarto - com a música tocando nas caixas de som, me direcionei à janela, abri-la e fiquei um tempo parado, ouvindo pássaros, sentindo o vento no rosto, ouvindo carros passando. Acima de tudo, ou seja, das mais complexas relações que acontecem quando escutamos, ficou evidente como o álbum constrói uma possibilidade de ressignificar os meus espaços e as minhas experiências cotidianas.

A partir de uma pesquisa bibliográfica, que foi sendo desenvolvida no decorrer da pesquisa, e de uma análise do álbum *Music for Airports*, resulta-se o trabalho em questão, situado entre as áreas de Estética, Música, Arquitetura e Urbanismo.

Sendo assim, recomenda-se a leitura deste texto ao som de *Music for Airports*<sup>1</sup> de preferência, mas não necessariamente, reproduzido por alto-falantes em volume não muito alto, integrando os sons da obra com o espaço do leitor, sem que haja uma imposição de sua parte.

---

1 O álbum pode ser ouvido no link: <https://youtu.be/vNwYtllyt3Q>  
Outras produções de música Ambiente podem ser encontradas na seção de Discografia, ao final deste texto.

## Prólogo

Desde quando tive o interesse em fazer um mestrado, pensava em como estudar uma relação entre música e arquitetura. Tarefa que se provou um pouco difícil, já que uma área prioriza a escuta dentro de uma estrutura temporal e a outra prioriza a visão dentro de uma estrutura espacial. Portanto, foi na estética que pude encontrar um lugar para materializar a minha pesquisa, dentro do programa de Arquitetura e Urbanismo, tratando de arte e política junto à uma compreensão um pouco mais ampla de arquitetura.

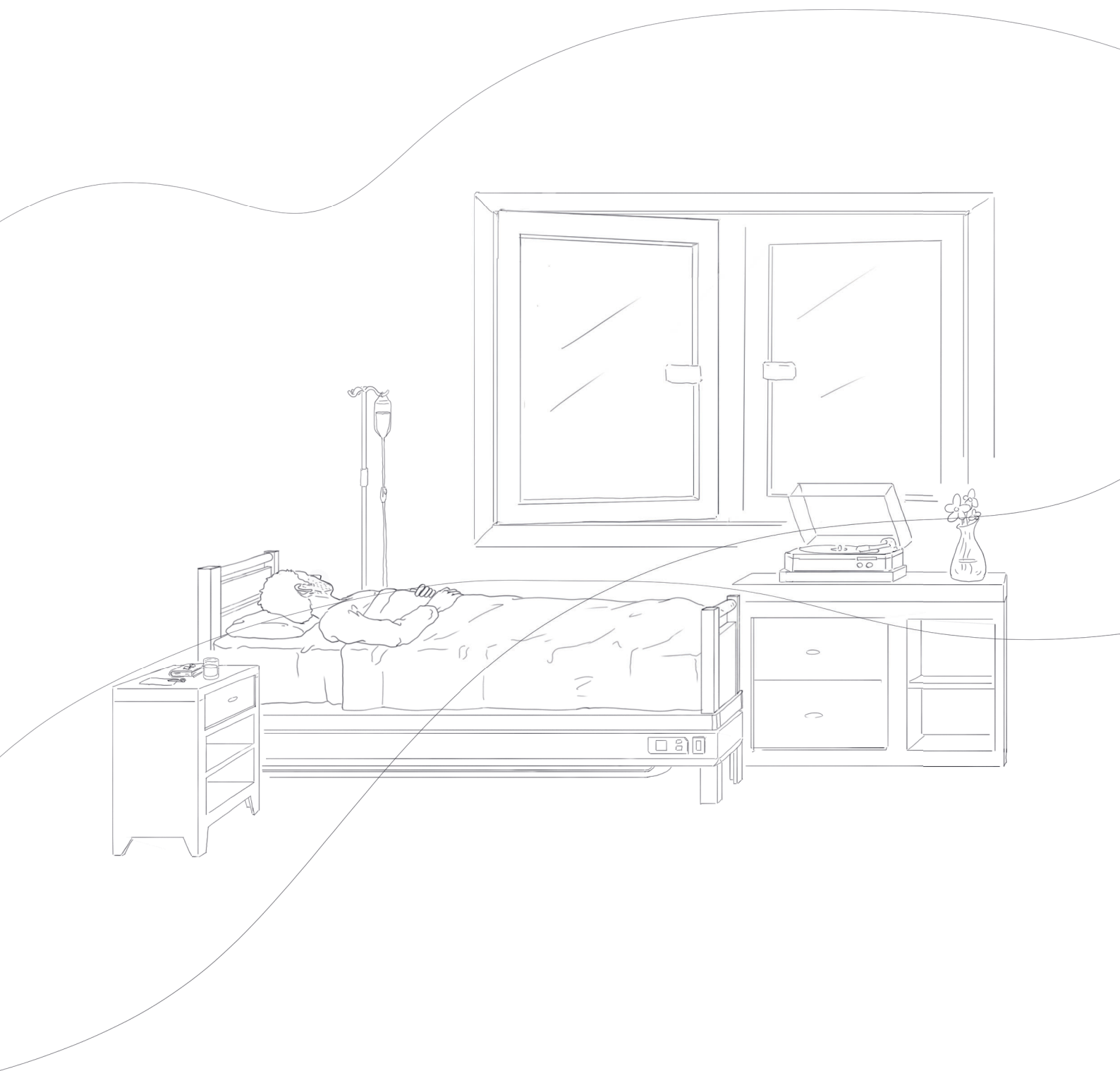
A escolha de *Music for Airports* como estudo de caso não foi motivada por alguma preferência pessoal, ou afinidade prévia com música ambiente. O que me chamou a atenção de início foi o manifesto presente no encarte do álbum, não a música em si. Já havia escutado o álbum anteriormente, mas escutei a versão ‘errada’ de uma maneira ‘errada’ (ouvi o álbum com fones que isolavam os ruídos ambientes). Esta minha primeira experiência com *Music for Airports* foi a performance do conjunto Bang on a Can – coletivo de músicos virtuosos que realizaram uma releitura orquestral e rebuscada do álbum de Eno, já nos anos 90 – algo que não suscitou muito o meu interesse naquele momento, talvez por ser uma releitura que se afasta das propostas da Música Ambiente. No entanto, tive uma experiência completamente diferente quando, já no mestrado, comprei o LP do álbum de Eno. Enquanto ouvia o disco, reproduzido no espaço por caixas de som, lia o manifesto inserido no encarte do álbum. Minha atenção fluuava – em certos momentos uma parte de uma música chamava a minha atenção, que logo em seguida era perdida para o celular ou para alguma outra coisa que estava fazendo. Acima de tudo, a conclusão inicial que tive acerca da escuta do álbum foi de uma música esquecível, que para o caso é algo positivo. Essa impressão variou bastante à medida que escutava o álbum mais vezes, ou em diferentes espaços, fazendo outras coisas.

A ideia de uma Música Ambiente passou a fazer mais sentido para mim após um evento específico, bastante corriqueiro: Fui em uma confraternização na casa de uma amiga, um almoço. No decorrer do dia, todos os que estavam presentes se sentaram na sala e conversaram sobre diversos assuntos. Mas desde o início, a anfitriã pôs uma longa *playlist* que era tocada em volume baixo em uma pequena caixa de som. Em um certo momento, me toquei que não percebia mais que havia alguma música sendo tocada, já que estava me sentindo confortável e engajado nas conversas. Também percebi que, assim como eu, ninguém ali estava de fato escutando as músicas, ao menos de maneira atenta. No entanto, se a música não estivesse sendo tocada, penso que o ambiente seria menos acolhedor e descontraído. A música influenciou a apreensão do espaço das pessoas presentes na ocasião. Ainda mais, a anfitriã alterou esse espaço de maneira consciente, apenas com uma caixa de som e músicas escolhidas previamente para esse propósito.

É importante notar que as músicas tocadas na ocasião não eram propriamente música ambiente, eram músicas ‘normais’ escutadas como ambiência. O que me interessa nesta pesquisa não é propriamente a elaboração de um método compositivo que leva uma música a

atuar como ambiência. Como descrito na situação acima, praticamente qualquer música pode ser entendida nesses termos, pois o que importa não é a música em si, mas a maneira pela qual ela é apreendida - a escuta. Acredito que a Música Ambiente de *Music for Airports* revela algumas questões na percepção do cotidiano, especialmente que a escuta precisa ser exercitada. Se Schafer alerta sobre os problemas de uma geração que não escuta atentamente, Eno exercita justamente a escuta desses ouvintes 'passivos'.

Há valor na escuta dispersa, Brian Eno mostra que a calma pode ser gerada a partir do caos.



Brian Eno no momento de seu *insight* sobre a Música Ambiente  
Ilustração por Gabriel Fecury

# 1

## *Music for Airports* e a Paisagem Sonora

Brian Peter George St. Jean le Baptiste de la Salle Eno, ou Brian Eno, é um músico, que se autodenomina não-músico, responsável por um importante desenvolvimento dentro da história recente da Música Ambiente. Sua proposta, que envolve a composição de uma música como ambiência, atmosfera ou tintura, extrapola os limites tradicionais do que se entende como música, se aproximando de uma atuação espacial. É no álbum *Ambient 1: Music for Airports* (1978) que Eno faz o movimento de adotar um termo – Música Ambiente – visando agrupar uma produção musical específica destinada a atuar no espaço de uma determinada maneira. A maneira que ele o faz é de especial interesse para este trabalho: com um texto-manifesto que acompanhava os lançamentos físicos de alguns de seus materiais. Por meio da música em si e dos textos de Eno abrem-se possíveis interpretações das relações entre o álbum em questão e o contexto histórico e artístico em que ele se encontra. A música mínima e despretensiosa de Eno passa a realizar um posicionamento frente ao espaço acústico, embora não seja enunciado de maneira clara por Eno. Por mais que não surja de modo explícito em sua música, a maneira que ela é apresentada, desde seus métodos composicionais aos pequenos textos, apresenta evidentes conexões com outros artistas e movimentos, inevitavelmente inserindo a sua obra dentro de uma discussão acerca da realidade sonora, do que são os sons no universo sonoro de maneira ampla, envolvendo questões espaciais.

Assim, para compreender as implicações por trás de *Music for Airports*, torna-se necessário o desenvolvimento de uma contextualização mais ampla do trabalho de Brian Eno. Neste capítulo, investigaremos um importante conceito dos estudos sonoros: a paisagem sonora, do compositor canadense Raymond Murray Schafer. Schafer foi um influente pesquisador, compositor e professor, cujas publicações acerca da paisagem sonora despertaram um interesse pelos sons para além da área musical. O estudo das percepções e relações sonoras passam a ser feitos, dentre outros, na biologia, filosofia, geografia, sociologia, na arquitetura e no urbanismo. No entanto, percebe-se que, com o tempo, ficam explícitas significativas rachaduras na noção de paisagem sonora, que limitam, em especial, os estudos da paisagem urbana contemporânea. As intenções de Schafer são bastante evidentes: alertar sobre a poluição sonora, um grande

problema que se mantinha às margens de um pensamento ecológico geral. Entretanto, o autor vai além, visto que, não apenas propõe uma solução para o problema, mas adentra na paisagem, um território historicamente dominado pela visão. Quando escreve sua obra mais influente, o livro *A Afinação do Mundo* (1977), já existiam importantes estudos sobre a paisagem focados na visão como o principal meio de apreensão do mundo, presentes, por exemplo, em textos como *Perspectiva como forma simbólica* (PANOFSKY, 1991 [1924]) ou *Filosofia da Paisagem* (SIMMEL, 1996 [1913]). Schafer certamente está inteirado destas discussões ao propor um estudo das paisagens que foca em fenômenos exclusivamente sonoros.

Os desenvolvimentos teóricos de Schafer, que culminam no lançamento de seu principal livro em 1977, coincidem temporalmente com a materialização da proposta musical de Brian Eno. Isso quer dizer que, embora um seja canadense e o outro britânico, os dois se situam em contextos parecidos, mas as maneiras que encontram para lidar com as mesmas circunstâncias são bastante distintas entre si. Nesse sentido, um aprofundamento da teoria schafariana nos permite compreender, de certa forma, o contexto sonoro em que habita a Música Ambiente de Eno, por mais que ela se posicione em desacordo com as intenções de Schafer. O capítulo apresentado se propõe a detalhar o conceito de paisagem sonora apresentado por Schafer ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo crítico com o autor, trazendo problematizações à sua teoria, de modo a receber a discussão com a obra de Eno. Pretende-se, ao expor a influente e reconhecida teoria de Schafer, trazer a Música Ambiente como um contra-argumento às intenções do compositor canadense.

### **1.1 Brian Eno e a Música Ambiente**

A Música Ambiente, como proposta por Brian Eno, atingiu um status de reconhecimento popular atípico em relação a outros exemplares dentro da música experimental. Esta caracterização, como música experimental, é válida no caso da Música Ambiente, mas também há um esforço de popularizar o experimental por parte de Eno. Pesa o fato de que Eno já era reconhecido mundialmente como membro da banda de art-rock *Roxy Music*, além de estar iniciando sua carreira de produtor de bandas e artistas relevantes na cena alternativa como *Talking Heads*, *Devo*, *David Bowie*, *U2*, dentre outros. A figura conhecida de Brian Eno, ao propor uma música de fundo com um potente subtexto de renovação das qualidades perceptivas do cotidiano, foi capaz de dar forma a um gênero musical e influenciar uma tendência geral das músicas populares em diante. O aspecto popular de suas obras acaba se tornando um elemento importante da Música Ambiente. Desde o início, a Música Ambiente deseja atuar na percepção do cotidiano, integrando-se às atividades mundanas. Desse modo, Eno se desfaz de um paradigma que entende a música experimental como exclusiva ou refinada, destinando a sua produção para um consumo popular.

Brian Eno teve sua formação em *fine arts* nos anos 1960, iniciada no Ipswich



Civic College. O chefe de seu departamento na época era Roy Ascott<sup>2</sup>, cujos interesses se direcionavam aos sistemas e processos por trás das artes, sem dar tanta importância ao produto final (ALBIEZ; PATTIE, 2016, p. 4). Por meio do contato com esse ciclo artístico, Eno pôde conhecer e ser influenciado por artistas como John Cage, Steve Reich e La Monte Young. Como dito anteriormente, Brian Eno é um autoproclamado não-músico, título que passou a ser comumente associado ao artista. Há uma relevância nisso, uma vez que ser considerado um não-músico se dá pelo fato de Eno não saber teoria musical, não ler partituras ou tocar instrumentos, por escolha própria. Ele usa deste fato para afirmar um lado positivo e produtivo de não ser ‘tecnicamente virtuoso’ (SUN, 2016, p. 31). Esse era um posicionamento contra o pré-requisito técnico na música, paralelo a movimentos semelhantes nas artes visuais como um todo, o que esvaziava a figura romântica do gênio. No entanto, Eno buscava métodos para conseguir fazer música, e foi no estúdio de gravação que ele pôde encontrar o seu lugar<sup>3</sup>. A tecnologia se mostra um elemento fundamental para a materialização das expectativas de Eno. A música que Eno queria fazer estava alinhada com a de seus predecessores, no sentido de elevar a importância do processo compositivo, que agora era realizado no estúdio, uma espécie de laboratório sonoro. É por meio desta ferramenta que Eno consegue compor sua primeira peça de Música Ambiente, *Discreet Music* (1975).

Faz-se relevante, então, definir a Música Ambiente de Brian Eno. O artista expõe, nas *liner notes*<sup>4</sup> do álbum *Discreet Music*, uma história de origem das suas intenções, um *insight*:

Em janeiro deste ano eu sofri um acidente. Não fiquei seriamente lesionado, mas tive de ser confinado a uma posição rígida e estática. Minha amiga Judy Nylon me visitou e me trouxe um disco de música de harpa do século XVIII. Após a sua saída, e com considerável dificuldade, eu coloquei o disco para tocar. Após me deitar, percebi que o amplificador estava configurado em um volume [*level*] extremamente baixo, e que um dos canais do *stereo* havia falhado por completo. Como eu não tinha a energia para me levantar e resolver a situação, o disco seguiu tocando de maneira quase inaudível. Isso me apresentou um novo jeito de ouvir música – como parte da ambiência do lugar [*environment*] assim como a cor da luz e o som da chuva faziam parte daquela ambiência. É por este motivo que eu sugiro a escuta desta peça em volumes relativamente baixos, de um modo que frequentemente alcance níveis abaixo do limite da audibilidade (ENO, 1975, Tradução nossa).

Esse relato se tornou, canonicamente, a história de origem da Música Ambiente, por mais que a materialização da proposta de Eno só viesse acontecer três anos depois. Nos *liner notes* de *Discreet Music*, além do trecho acima, Eno concretiza o seu papel como ‘planejador’, ao invés de um músico propriamente dito, programando a sua música baseada em um sistema.

2 Roy Ascott é um importante artista e teórico britânico que atua na área de arte-tecnologia. Ver <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/alem-das-midias-interativas-das-ciberneticas-as-tecnoeticas-de-roy-ascott-2/>

3 Ver a palestra *The Studio as Compositional Tool* (ENO, 2017a).

4 *Liner notes* são informações, anotações e, eventualmente, escritos inseridos nas embalagens de mídias físicas como o LP, a fita cassete ou o CD. No caso de *Music for Airports*, Eno imprime o manifesto da Música Ambiente dentro do encarte do LP.

Este se apoia, principalmente, no uso de gravadores de fitas, utilizando duas linhas melódicas de diferentes durações e a eventual alteração de timbre na saída do sintetizador. Como afirma Sun, “Eno combina [*couples*] a sentimentalidade das melodias de *Discreet Music* com uma estrutura e lógica composicional que é intencionalmente impessoal” (SUN, 2016, p. 44, Tradução nossa). Ele contrasta a natureza indeterminada da música, que reduz o papel do músico para um de programador, com a suave e sentimental melodia, que aparece e desaparece no decorrer da música. *Discreet Music* representa uma abertura da música, não mais um elemento fechado e controlado pelo músico.

Três anos após *Discreet Music*, Brian Eno lança o álbum *Music for Airports*, o primeiro de quatro discos da série *Ambient*, que constitui o objeto de análise desta pesquisa. Eno explica a origem da sua ideia com mais uma história:

No final de 1977 eu estava esperando por um avião no aeroporto de Colônia. Era cedo, em uma manhã clara e ensolarada, o lugar estava praticamente vazio, e o espaço do prédio (projetado, acredito, pelo pai de um dos fundadores do Kraftwerk<sup>5</sup>) era bastante atraente. Comecei a ponderar sobre qual tipo de música soaria bem em uma construção como aquela. Eu pensei, ‘ela precisa ser interrompível (pois haverá anúncios), ela precisa funcionar por fora das frequências em que as pessoas falam, e em diferentes velocidades dos padrões de fala [*speech patterns*] (para não tornar a comunicação confusa), e deve ser capaz de acomodar todos os ruídos que aeroportos produzem. E, de especial importância para mim, ela precisa ter algo a ver com onde você está e o motivo de estar lá – voar, flutuar e, secretamente, flertar com a morte’[...] (ENO, 2017b, Tradução nossa)

Percebe-se que há uma evolução das ideias presentes em *Discreet Music*. Ao notar o potencial atmosférico da música de fundo, Eno passa a contemplar a possibilidade de compor músicas para situações e espaços específicos. Como sucessor de *Discreet Music*, Brian Eno lança *Music for Airports*, com algumas diferenças, no entanto. Como é possível observar no Anexo 1, a capa do disco põe em destaque a palavra ‘AMBIENT 1’, indicando a primeira instância de uma série de quatro álbuns. Já a imagem da capa faz referência a uma espécie de mapa. Lysaker constata que a imagem tende ao conceitual, sendo que ela não é exatamente um mapa e, caso seja, é um mapa recortado, desorientado (LYSAKER, 2017, p. 157) – um mapa de lugar nenhum. Já na parte de trás da capa são apresentados quatro diagramas, cada um em correspondência com as quatro músicas do álbum – essas intituladas, em sequência, como 1/1; 2/1; 1/2 e 2/2. Os diagramas estariam “presumivelmente explicando algo de sua estrutura composicional ou, de maneira menos grandiosa, indicando que as consistências que se encontram em cada um não são completamente acidentais” (LYSAKER, 2017, p. 158, Tradução nossa). Os diagramas não são uma notação alternativa para as músicas ou alguma espécie de

---

5 Eno se refere aqui ao arquiteto Paul Schneider-Esleben que, de fato, elaborou o projeto do aeroporto *Cologne/Bonn* (1962-1970). Paul Schneider foi o pai de Florian Schneider, membro fundador do influente grupo de música eletrônica Kraftwerk. Ver <http://paul.schneider-esleben.de/flughafen-koeln-bonn>

mapa - fato constatado pelo coletivo Bang on a Can<sup>6</sup> (Twomey apud SUN, 2007, p. 152). Mesmo assim, os diagramas foram postos lá por algum motivo, talvez para revelar a natureza composicional das faixas. Por fim, o aspecto mais importante - dentro do encarte, no envelope que guarda o disco de vinil, foi impresso um texto, um manifesto pela Música Ambiente:

#### Música Ambiente

O conceito de música projetada especificamente como feição de fundo no ambiente [*environment*] foi bem estabelecido pela Muzak Inc. nos anos cinquenta, e desde então veio a ser entendida genericamente pelo termo Muzak. As conotações que este termo carrega são aquelas particularmente associadas com o tipo de material que a Muzak Inc. produz – melodias familiares arranjadas e orquestradas de uma maneira leve e secundária. Naturalmente, isso levou os mais atentos ouvintes (e a maioria dos compositores) a dispensar por inteiro o conceito de uma música atmosférica como uma ideia merecedora de atenção.

Nos três últimos anos, eu passei a me interessar no uso de música como ambiência, e vim a entender que é possível produzir um material que pode ser usado desta maneira sem ser comprometido. Para criar uma distinção entre meus próprios experimentos nesta área e os produtos das mais variadas músicas enlatadas, eu passei a usar o termo Música Ambiente.

Uma ambiência é definida como uma atmosfera, ou uma influência circundante: um tom [*tint*]. Minha intenção é de produzir peças originais de maneira ostensiva (mas não exclusiva) a situações e tempos específicos visando construir um pequeno, porém versátil, catálogo de músicas atmosféricas adequadas a uma gama de *moods* e atmosferas.

Enquanto as existentes músicas enlatadas procedem das bases de regularizar ambientes, ao neutralizar suas idiossincrasias acústicas e atmosféricas, a Música Ambiente pretende realçá-las. Enquanto a música de fundo convencional é produzida ao retirar todo o senso de dúvida e incerteza (e assim todo o interesse genuíno) da música, a Música Ambiente retém essas qualidades. E enquanto a intenção delas é de ‘clarear’ [*brighten*] o ambiente, lhe adicionando estímulos (e assim supostamente aliviando o tédio das tarefas rotineiras e nivelando as naturais idas e vindas dos ritmos corporais), a Música Ambiente pretende induzir calma e um espaço para pensar.

A Música Ambiente deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular; ela deve ser tão ignorável quanto é interessante. (ENO, 1978, Tradução nossa)<sup>7</sup>

De imediato Eno nos traz um outro elemento, a Muzak. Acima de tudo o termo “muzak”

---

6 O coletivo Bang on a Can realizou uma performance de *Music for Airports* em 1998, tocada por uma orquestra, ao invés de instrumentos eletrônicos. O acontecimento contrariou diversas premissas postas em *Music for Airports*, obtendo um resultado bastante diferente, de modo que pode até não ser considerado Música Ambiente. Para um desenvolvimento maior do assunto, ver *Resisting the airport: Bang on a can performs Brian Eno* (SUN, 2007).

O resultado da performance pode ser ouvido em: [https://youtu.be/6\\_2D5r4yXa8](https://youtu.be/6_2D5r4yXa8)

7 O texto original pode ser encontrado no Anexo 1

se refere à corporação Muzak, atuante com este nome a partir dos anos 1930, que produzia músicas de fundo funcionais, a serem tocadas em fábricas, ambientes de trabalho, shoppings, supermercados, dentre outros. Esse tipo de produção musical também é conhecido, em tom depreciativo, como ‘música de elevador’ ou ‘música enlatada’<sup>8</sup> [*canned music*]. É evidente o desdém que Eno carrega pela Muzak, mas isso não se restringe a ele, há uma forte rejeição por esse tipo de produção dentro das artes. A Muzak representa a redução de uma forma artística, no caso a musical, de modo a limitá-la a um objetivo: a produtividade ou eficiência de seus ouvintes. A recusa de Eno à Muzak é ideológica. Isso porque, a Música Ambiente seria uma forma de música de fundo superior por estar atuando no estado reflexivo do indivíduo, enquanto a Muzak seria meramente uma forma de controle. Esse assunto será desenvolvido no capítulo 2, embora adiante-se que os limites traçados entre os dois tipos de música se esvaem de certa forma.

Além disso, Brian Eno usa seu manifesto para caracterizar essa ‘nova’ produção, cunhando o termo ‘Música Ambiente’. O curto manifesto revela que essa música atua como ambiência, atmosfera, dentro de um espaço. Note que no manifesto de *Music for Airports*, Eno deixa um pouco de lado a importância do volume, tão presente no texto introdutório à *Discreet Music*. O volume segue sendo importante, pois, como fica evidente no manifesto acima, a perceptibilidade da música precisa ser variável. No entanto, há o argumento de que em *Music for Airports* Eno passa a contar mais com os sons e ruídos presentes no espaço. Se na origem do primeiro caso temos um quarto de hospital, na do segundo temos um aeroporto, ou seja, o tema da perceptibilidade está presente nas duas obras, mas é tratada de maneiras diferentes. Em *Discreet Music* a faixa principal é desenvolvida com variações de volumes, o que permite a oscilação perceptiva descrita por Eno. Já em *Music for Airports*, e isto fica evidente de imediato com a faixa 1/1, as músicas são estruturadas de modo a apresentarem lacunas, trechos vazios de sons. Isso resulta em uma música que permite ser interrompida por anúncios, conversas, sons de aviões pousando e decolando, dentre outros. O diálogo com os sons e ruídos presentes no espaço é essencial para *Music for Airports*.

A última seção do manifesto estabelece um aspecto essencial da Música Ambiente: acomodar diversos níveis de atenção da escuta. A frase final, de que a música deve ser ‘tão ignorável quanto é interessante’ é resultado dessa flutuação. Admite-se aqui que a escuta não é um fenômeno assim tão simples para ser dividido somente entre atenção e passividade. A Música Ambiente como música de fundo não é feita somente para passar despercebida - esta seria a intenção da Muzak. Além disso, pode-se interpretar que a sensação de interesse é um resultado da relação entre a música o espaço, os sons ambientes, revelando combinações imprevisíveis. Ainda mais se escutada desta maneira, a experiência sonora da música no espaço seria sempre única, especialmente ao ouvi-la em diferentes espaços.

---

8 Joseph Lanza conta que o termo ‘música enlatada’, alegadamente, foi cunhado por John Phillip Sousa, compositor que desdenhava o fonógrafo e tecnologias sem fio (LANZA, 1995, p. 13)

O título do álbum, embora sugestivo, é enganoso: não se deve interpretar *Music for Airports* como se fosse *site-specific*, para ser tocado somente em aeroportos - Mesmo considerando que a obra tenha sido pensada inicialmente para ser tocada em *loop* como instalação sonora dentro de um aeroporto, o que foi realizado 2 anos depois no aeroporto LaGuardia, em Nova York e posteriormente em outros aeroportos (Tabela 1). Ainda assim, o título pode ser entendido mais como uma referência às músicas funcionais que precedem a Música Ambiente, nas quais era comum esse tipo de relação, uma música pensada para um espaço ou ação específicos. Em seu manifesto, Eno parece declarar uma intenção de fazer justamente isso, criar um catálogo de músicas atmosféricas para diversas situações, mas essa ideia é levada à frente em outros termos, menos funcionais, ao se analisar a produção do compositor após *Music for Airports*.

Isso acontece na própria série *Ambient*. *Ambient 2: The Plateaux of Mirror* (1980) é uma colaboração com o pianista Harold Budd, estilisticamente parecido com o primeiro, mas já não tão esparsa. *Ambient 3: Day of Radiance* (1980) é um álbum do músico Laraaji, mas produzido por Eno, já bastante diferente dos anteriores, utilizando diferentes instrumentos<sup>9</sup>, resultando em músicas mais rápidas e rítmicas. Em *Ambient 4: On Land* (1982), o último da série, por sua vez, é também o que mais destoa, não só estilisticamente, mas também em sensações já não tão positivas e uma ideia de ambiência diferente de *Music for Airports*, mais próxima de uma noção de paisagem. Em uma análise do resto da série *Ambient*, é possível perceber a falta de espaços e situações específicas, mas também uma abertura para sensações mais diversas do que as presentes em *Music for Airports* ou *Discreet Music*. Nesse sentido, um destaque especial deve ser dado para o último álbum da série, *On Land*, que apresenta tons de estranheza e inquietude.

Antes de adentrarmos nas implicações internas de *Music for Airports* e seu manifesto, precisamos fazer um recuo e olhar para o contexto sonoro em que Brian Eno se situava ao formular a Música Ambiente. Como ficou evidente, a tecnologia é de suma importância para as ambições de Eno, não só em termos de produção musical, mas também como recepção por parte dos ouvintes. Em decorrência de um período receptivo para novas tecnologias, a cidade passou a integrar cada vez mais sons não-naturais. O desenvolvimento tecnológico das cidades introduz diversos problemas para seus habitantes: um deles é a intolerância sonora, decorrente de uma afluência de sons, altos e baixos, agudos e graves, que se tornam parte do cotidiano da vida urbana. *Music for Airports*, argumenta-se, é uma resposta de Eno para esse contexto, uma maneira de lidar com uma abundância de sons no espaço. No entanto, no intuito de diagnosticar o contexto sonoro da época, direcionamo-nos à Raymond Murray Schafer, compositor e pesquisador que cunha e desenvolve o termo ‘paisagem sonora’ [*soundscapes*].

---

<sup>9</sup> *Ambient 3: Day of Radiance* se destaca especialmente por usar menos instrumentos eletrônicos, favorecendo a utilização de instrumentos como a cítara [*zither*] de 36 cordas e o saltério [*hammered dulcimer*].

Figura 1: Montagem com as capas da série Ambient de Brian Eno (Editions E.G., 1978-82)

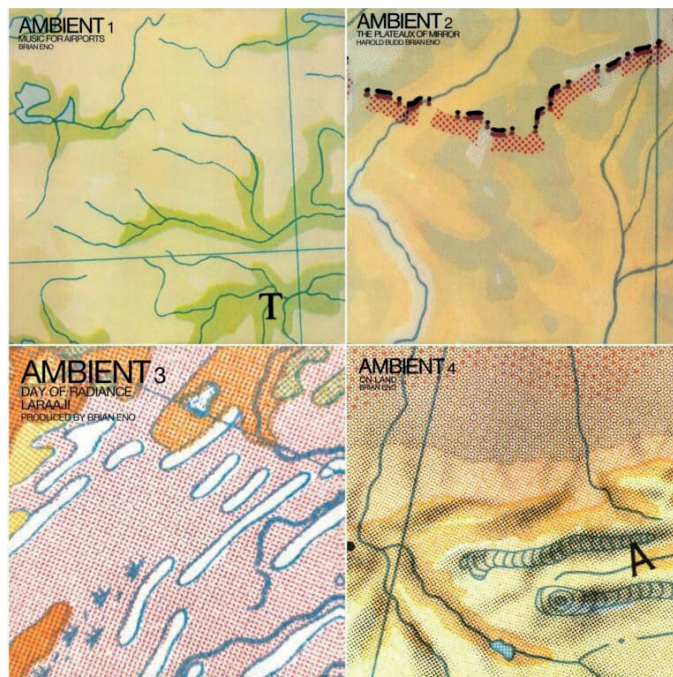


Tabela 1: Instalações de *Music for Airports* documentadas em aeroportos  
Tabela de Victor Szabo (2015, p.273)

Year	Airport	City
1980	LaGuardia Airport	New York City, USA
1980	Minneapolis-St. Paul International Airport	Minneapolis, USA
1982	Greater Pittsburgh International Airport	Pittsburgh, USA
1984	Tegel Airport	Berlin, Germany
unknown	Guarulhos International Airport	São Paulo, Brazil

## 1.2 A Paisagem Sonora

Raymond Murray Schafer foi um célebre autor, compositor e pesquisador canadense. Responsável por uma das mais importantes teorias acerca das relações humanas com os sons ao redor, ele popularizou o termo *soundscape*<sup>10</sup>, traduzido para o português como paisagem sonora. Schafer escreveu o livro *A Afinação do Mundo* (1977)<sup>11</sup>, que resultou de sua experiência marcante como professor e pesquisador na Simon Fraser University. Nela fundou o movimento *World Soundscape Project*<sup>12</sup>, com o apoio de alunos importantes como Hildegard Westerkamp<sup>13</sup> e Barry Truax, e elaborou a ecologia acústica, que será um dos temas centrais desta discussão.

Entende-se, neste capítulo, que a teoria de Schafer ainda tem muita relevância para os estudos sonoros do século XXI, por conta de pesquisadores e teóricos que perpetuam as suas ideias, como os já citados Barry Truax e Hildegard Westerkamp. No entanto, uma série de premissas e pressupostos mudaram desde que foi publicado o livro *A Afinação do Mundo*. Schafer ao elaborar uma teoria e um movimento que tende a uma aplicação de certa forma universal, para além das fronteiras canadenses, encontra alguns problemas. Essa é de fato uma das propostas do livro: dar uma solução para resolver o que ele julga ser um problema urgente.

A despeito dessas ressalvas, é importante mencionar que trabalhos de atualização, localização e expansão do pensamento schafferiano tem sido realizados, por exemplo, no texto *Acoustemology* (FELD, 2015) ou na tese *Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa* (BASTOS, 2019). Isto não é necessariamente o que será feito aqui, uma vez que se parte de uma discordância de certos pontos de vista de Schafer, gerando um contraponto que permite uma análise da Música Ambiente que, por sua vez, é invalidada na teoria de Schafer. No entanto, para alcançar essa discussão é fundamental que se faça uma revisão em certos aspectos encontrados, principalmente, no livro *A Afinação do Mundo*. Sendo assim, o objetivo desta revisão, além de explicitar os importantes conceitos que juntos formam a teoria schafferiana, é de estabelecer a relação intrínseca da paisagem sonora com uma ideia específica de música e escuta divergentes da proposta de Brian Eno.

---

10 A origem do termo é contestada. Schafer de fato o populariza. No entanto, o termo *soundscape* é utilizado pela primeira vez em uma publicação científica em 1969 pelo planejador urbano Michael Southworth, aluno de Kevin Lynch. Deste modo, acredita-se que a teoria de Schafer foi inspirada pelo artigo de Southworth. Ou seja, de certa forma, a noção de paisagem sonora tem suas raízes na arquitetura e no urbanismo (AXELSSON, 2020, p. 551).

11 Embora este seja o livro mais importante de Schafer acerca da paisagem sonora, não foi sua primeira publicação envolvendo o termo. O livreto *The New Soundscape* (1969) se destaca por ser uma teorização inicial sobre os *soundscapes*. O texto faz parte do livro *O Ouvido Pensante*, publicado em português em 1992, pela Editora Unesp.

12 O Projeto Mundial de Paisagens Sonoras foi um grupo de pesquisa encabeçado por Schafer. O projeto tinha como objetivos principais a preservação de sonoridades e o embate contra a poluição sonora. Ele culminou, entre outros, na publicação do livro *A Afinação do Mundo* - entendido como o principal texto de Schafer acerca das paisagens sonoras. Disponível em: < <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html> >.

13 Em 1994, Westerkamp organizou um workshop em Brasília, intitulado *Soundscape Brasília*, tendo como produto um CD com as composições dos participantes usando os sons da cidade. Disponível em: < [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=24&title=soundscape-brasilia-in-context](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=24&title=soundscape-brasilia-in-context) >.

Schafer nasce em 1933 com problemas de vista em um olho e, por mais que quisesse ser um pintor, decide se tornar músico. No entanto, não se encaixa de maneira ideal no conservatório de Toronto e é expulso, o que faz com que se direcione ao aperfeiçoamento musical na Europa. Com uma personalidade forte e irreverente, ele ganha relevância como compositor na cena musical canadense, até que em 1965 passa a compor o quadro da *Simon Fraser University* como professor e inicia sua pesquisa no campo das paisagens sonoras<sup>14</sup>. O argumento de que sua condição de visão seja realmente o motivador de seu interesse nos sons, ao invés das artes visuais, pode ser um pouco arbitrário. Mas este fato funciona como uma anedota para introduzir a intenção de Schafer por trás de sua teoria: estudar o fenômeno sonoro, há muito tempo reduzido ao fundo pelo visual.

A paisagem, como explicita Anne Cauquelin (2007), é visual em sua essência. Até os anos 60 já existiam importantes estudos da paisagem entendida por meio da percepção individual. No entanto, nessas teorias havia uma forte associação da percepção como visão. Aqui, vê-se a originalidade de Schafer que, ao estabelecer que a relação com a paisagem também se dá pelos sons, teoriza uma nova noção de paisagem baseada na escuta e dissociada da visão e dos outros sentidos. A obra de Schafer, efetivamente, se debruça mais sobre o estado da paisagem sonora da época do que em uma conceituação específica do termo. No livro *A Afiinação do Mundo* ele declara que:

A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da 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. (SCHAFER, 2011a, p. 17)

Esse trecho do livro dita o tom da discussão: ao caracterizar a paisagem sonora como vulgar, ele atribui a ela um valor moral. Esta, que antes era tida como pura, foi destituída de suas características positivas e agora é dominada pela poluição sonora. Aqui se apresenta a premissa do livro: alertar para o crescente problema da poluição sonora que, por sua vez, só pode ser erradicada com a limpeza dos ouvidos. Basicamente, “a poluição sonora ocorre quando o homem não ouve cuidadosamente. Ruídos são os sons que aprendemos a ignorar” (SCHAFER, 2011a, p. 18). O problema, então, está na apreensão individual, nas pessoas que estão anestesiadas e não são mais capazes de distinguir entre os sons que devem ou não permanecer na paisagem. A limpeza de ouvidos, solução proposta por Schafer, é uma reeducação estética. Essa compreensão faz sentido, principalmente, se Schafer for enxergado como um educador, uma vez que a solução para a poluição sonora estaria na educação musical de base, por meio da qual o autor propõe diversos exercícios estimulantes<sup>15</sup>, a partir dos quais seus estudantes começariam a perceber de

14 Fonte: <https://www.nytimes.com/2021/08/23/arts/music/r-murray-schafer-dead.html>

15 Tais exercícios são bastante interessantes e lúdicos. Eles, em sua maioria, não são muito complexos e permitem um alcance considerável, principalmente se direcionados para crianças. Muitos dos exercícios propostos estão publicados em português nos livros *O Ouvido Pensante* (1992) e *OuvirCantar: 75 exercícios para ouvir e criar música* (2018), ambos publicados no Brasil pela Editora Unesp.



maneira mais direta os sons que os rodeiam.

Antes de seguir em frente, cabe a este trabalho definir o que de fato é uma paisagem sonora. O que fica claro no livro é o quanto o conceito é aberto: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico” (SCHAFER, 2011a, p. 23), ou seja, não se trata somente de um ambiente real, físico. Considera-se que uma composição musical pode ser uma paisagem sonora, por exemplo. Schafer não elabora com tantos detalhes a definição do termo e, portanto, ele é intencionalmente amplo. No entanto, não se pensa na paisagem sonora como um conceito originado do zero, ele surge como uma contraparte à paisagem visual. O autor não revela o embasamento teórico por trás de sua definição do termo, mas em certos momentos fica claro que muitas das noções que compõem a paisagem sonora têm origem em formulações visuais da paisagem.

O termo paisagem, talvez por constituir um objeto de estudo de tantas áreas, carrega um caráter polissêmico por vezes incerto e amplo. É instintivo, ao ouvir a palavra paisagem, remetê-la à natureza. Estes dois elementos, a paisagem e a natureza, estão intimamente conectados, de modo que, por vezes, estabelece-se uma confusão entre o que é um e o que é outro. Anne Cauquelin, por meio do seu livro *A Invenção da Paisagem*, demonstra o porquê da intimidade dos termos, mas também explicita que são noções essencialmente distintas.

Afinal, o que é, então, paisagem? Nas palavras da filósofa, “é por meio da arte que digo o que vejo que devo ver na natureza. E o que vejo dessa maneira é paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 87). A este respeito, a arte entra como elemento essencial no entendimento de paisagem de Cauquelin. Vê-se a natureza por meio da paisagem, não pelo que realmente é, mas por uma construção artística que determina como será experienciada a natureza. Embora a autora esteja se referindo a um tipo específico de arte que foge do escopo dessa pesquisa - a pintura - será discutida no decorrer da dissertação a noção de arte como mediadora da experiência humana com a realidade.

A este respeito, antes de adentrarmos no debate principal acerca da pintura, é importante apresentar um debate inicial acerca do jardim feito por Cauquelin. Ele é introduzido pela autora como uma espécie de precursor à noção de paisagem em alguns sentidos. Isso porque, pode-se dizer que ele faz um recorte da natureza, uma vez que oferece a tranquilidade, a pureza da natureza, em contraste com a cidade em que se insere. No entanto, “se o jardim se separa da cidade, ele também se separa de uma natureza furiosa, tempestuosa ou desértica” (CAUQUELIN, 2007, p. 63), o jardim é um refúgio da cidade e da própria natureza. Nesse sentido, entende-se a noção da “bela natureza”, um lugar de conforto, admiração, reflexão e agradabilidade, como uma construção de paisagem. Esta, por sua vez, é feita por meio da pintura e, mais especificamente, pela introdução da perspectiva.

Diante desses dois conceitos, um debate que se mostrará presente no discurso de Schafer está associado à noção de paisagem como natureza. Os ecologistas e, especialmente, os

*deep ecologists*<sup>16</sup>, se inserem no debate das paisagens, por razões óbvias. Em tempos nos quais vivenciam-se catástrofes ambientais resultantes da exploração dos recursos do planeta pelo homem, além do estrago resultante das guerras no século XX, é natural que a ecologia traga contrapontos à excessiva dependência da tecnologia. Por isso, há uma corrente de ecologistas, na qual é possível enquadrar Schafer, que reproduz uma visão nostálgica de um passado a ser resgatado. Entretanto, por ora, deve-se ter em mente que as paisagens do passado são paisagens e não a representação fiel da natureza da época. A paisagem, no entanto, ao menos nos termos de Cauquelin, é um direcionamento pelo qual se observa a natureza, por isso compreender um recorte como se fosse um todo requer cautela.

Por fim, o argumento principal da teoria de Cauquelin se apoia na perspectiva. Por meio da matemática formula-se uma noção de espacialidade em um plano bidimensional, uma ilusão de ótica que distingue figura de fundo, cria hierarquias e ganha em complexidade. Cauquelin associa a invenção da paisagem à invenção da perspectiva, na verdade, ao exercício da perspectiva em uma arte autônoma. A autonomia da pintura é essencial para habilitar a condição de paisagem, pois, se antes a pintura era entendida como a representação de uma história, algum relato, agora a pintura e a perspectiva conseguem mostrar a paisagem como ela mesma (CAUQUELIN, 2007, p. 87). Por meio do desenvolvimento das pinturas de paisagens, que tinham a natureza como ícone, a percepção da natureza muda. Aqui fica clara a apropriação da natureza pelo homem, que filtra e enquadra o que quer ver por meio da paisagem, gerando um conflito entre o que é paisagem e o que é natureza.

Sendo assim, pode-se tirar conclusões valiosas deste entendimento de paisagem. Não se lida mais com a natureza como antigamente, uma vez que o surgimento do urbano como oposto à natureza cria uma realidade dissociada dela. Essa mudança, contudo, é acompanhada pela arte, que passa a se manifestar de maneiras que incorporam novas paisagens. Aqui trabalharemos com uma noção de paisagem como o enquadramento que se vê - ou ouve - na realidade, ou seja, ela será válida para pensarmos não somente a natureza, mas as espacialidades em geral, o que inclui o espaço urbano. Esse argumento é o pontapé para a discussão acerca de uma 'outra' paisagem, sonora, que se desfaz do artifício da visão.

Parece um pouco contraditório entender a paisagem sonora, conceito aberto e com poucas restrições, de maneira semelhante à paisagem visual tal como propôs Anne Cauquelin. Mas a paisagem visual, definida como uma percepção da realidade mediada pela arte, pode ser aplicada para uma concepção de paisagem sonora que compreende qualquer campo que estude os sons. É interessante que a paisagem sonora seja um termo plural, o que confere uma aplicabilidade mais geral do termo. Contudo, neste caso, serão consideradas paisagem as que são percebidas, positiva ou negativamente, pelas estruturas musicais do autor. Dessa maneira, se a paisagem visual é inventada pela pintura, a paisagem sonora é inventada pela música.

---

16 Em suma, a *deep ecology* é um ramo mais radical da ecologia que preconiza um retorno à 'Gaia', como diz Cauquelin (CAUQUELIN, 2007, p. 12). Ou seja, uma volta à relação humana com a natureza prévia à tecnologia.

De modo a estabelecer essa relação direta, Barry Truax (2012), um dos mais importantes alunos e colaboradores de Schafer, entende que os argumentos por trás da teoria da paisagem sonora “se apoiam fortemente em metáforas musicais para sugerir que somos todos compositores da paisagem sonora universal, com a qual podemos nos afinar se aprendermos a ouvi-la como se fosse música” (TRUAX, 2012, p. 193, Tradução nossa). O trecho de Truax revela várias coisas interessantes: primeiro, a existência de uma paisagem sonora geral, idealizada como uma composição articulada pelo ser humano e, depois, a necessidade de aprender a ouvir sons como música. Essas questões definem a maneira pela qual a paisagem deve ser percebida, é pela perspectiva musical que os elementos são estruturados na paisagem sonora. Em uma composição musical, ao menos naquela que aparenta ser a referência schafariana, há restrições, de modo que os sons que não se adequem à escuta musical são entendidos como negativos e dispensáveis. É por meio disso que Schafer propõe a sua ecologia acústica.

Antes de que se coloque em termos a ecologia acústica, deve ser retomada ainda a premissa do livro *A Afinação do Mundo*, no qual Schafer estabelece que a paisagem sonora contemporânea está corrompida. A antiga maneira de apreciação das paisagens está desaparecendo e sendo substituída por uma experiência mediada pela tecnologia, assim como foi mediada pela pintura. O autor realiza um certo esforço histórico-bibliográfico para entender como a paisagem sonora antiga evoluiu para a que se conhece hoje. Há aqui, no entanto, uma barreira: não há como saber de fato como eram as paisagens sonoras históricas, pois não se dispunha do recurso da gravação. Ou seja, diferentemente da paisagem visual, que é de representada e de certa forma perpetuada por pinturas, as paisagens sonoras se perdem no tempo, a menos que sejam minimamente preservadas e passíveis de reprodução. Schafer encontra uma solução para o problema: utilizar como fonte relatos textuais<sup>17</sup>. A paisagem sonora antiga é majoritariamente relatada por Schafer por meio de escritores, filósofos e poetas, ou seja, pela escrita. O empenho do autor é admirável, ele reúne uma grande quantidade de autores que escrevem, por mais que indiretamente, sobre o ambiente sonoro no qual estavam inscritos. Tal método é questionável, não porque haja, realmente, uma maneira melhor de entender como as paisagens eram antigamente, mas porque Schafer pretende, de alguma maneira, expor uma suposta superioridade sonora dos tempos anteriores. Há um contraste na maneira em que ele mostra as paisagens antigas em relação a como relata as paisagens pós-industriais. Em certos momentos, o autor tenta mostrar que nem tudo era perfeito, mas, em geral, a sua descrição das paisagens clássicas é idealizada, enquanto as paisagens modernas são antagonizadas.

Neste ponto, há um aspecto essencial da teoria de M. Schafer: as paisagens *lo-fi* e

---

17 Uma outra forma de preservação da realidade sonoras antigas, que não pautadas na ferramenta exclusiva da escrita, está presente nos mitos da tradição oral, sejam em cânticos ou manutenção de costumes culturais.

*hi-fi*<sup>18</sup>. As categorizações são usadas pelo autor para diferenciar as paisagens silenciosas das barulhentas. As paisagens de alta fidelidade (*hi-fi*) são características de tempos antigos. Nelas havia também sons fortes e relativamente constantes, como o som do exercício laboral do ferreiro, mas estes eram esparsos e não convergiam muito entre si. Deste modo, os sons eram bem definidos e identificáveis a uma distância considerável. Enquanto as paisagens de baixa fidelidade (*lo-fi*), por sua vez, são próprias dos tempos modernos. O que as define não são necessariamente os sons altos, mas um sempre presente ruído de fundo, capaz de mascarar os abundantes sons produzidos na cidade contemporânea, de modo que a identificação de cada som e suas singularidades é prejudicada.

Schafer está realizando um embate ao pensamento capitalista ao compreender a cacofonia urbana como resultado, pelo menos em parte, de um sistema socioeconômico que se baseia na standardização das experiências das pessoas no mundo inteiro, fenômeno com estrita associação com recursos de *marketing* e propaganda. O autor define três termos de grande importância na paisagem sonora: os sons fundamentais, sinais e marcas sonoras<sup>19</sup>. O primeiro é um som natural, a base que define o tom da paisagem - ele deve ser um som que caracterize o local, ainda que não seja sempre audível. Já o segundo se refere aos sons que se destacam em meio aos outros. Estes seriam os sons que devem sempre ser ouvidos. Por fim, a marca sonora, que é uma sonoridade relacionada a memória, um monumento sonoro que deve ser preservado (SCHAFFER, 2011a, p. 26–27). Os termos, em especial os dois primeiros, possuem inspiração evidentemente musical e formam parâmetros básicos de identificação de uma paisagem sonora. No entanto, os objetos que se enquadram nessa categoria se encontram em risco por conta da universalização de experiências que tem se perpetuado pelo mundo. O crescimento desenfreado das cidades, por vezes, tende a interferir e desrespeitar marcos referentes à memória dos espaços originais. A preservação dos elementos sonoros trazidos por Schafer se torna um desafio nos centros urbanos, uma vez que a constância e quantidade de sons emitidos ocupam o espaço sonoro e se impõem a outros sons, de característica mais singular. Para isso, precisa-se pensar em uma maneira de preservar estes sons, cada vez mais ofuscados pelo ruído de fundo, resultado do crescimento das cidades, em termos industriais, especialmente por conta da introdução e proliferação das máquinas no espaço urbano.

### 1.3 Ecologia Acústica

A solução do problema levantado se dá por outra contribuição primordial da pesquisa de Schafer: a elaboração de uma ecologia acústica. Esta é definida como o “estudo dos efeitos do ambiente acústico, ou paisagem sonora, sobre as respostas físicas ou características

---

18 *Lo-fi* e *hi-fi* significam low fidelity (baixa fidelidade) e high fidelity (alta fidelidade), respectivamente. A paisagem *lo-fi* é caracterizada por uma falta de clareza sonora, devido à uma grande quantidade de ruído de fundo, já na paisagem *hi-fi* predomina-se o silêncio, de modo que os sons tornam-se mais discerníveis e precisos (SCHAFFER, 2011a, p. 71–72)

19 “O termo *marca sonora* deriva de *marco* e se refere a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar” (SCHAFFER, 2011a, p. 27).

comportamentais das criaturas que nele vivem” (SCHAFER, 2011a, p. 364). De certa forma, a ecologia acústica diagnostica e determina quais sons devem ser preservados na paisagem. A ecologia acústica está intimamente relacionada com a noção de projeto acústico, que seria uma nova disciplina, envolvendo diversas áreas do conhecimento, cuja intenção seria de aplicar as determinações da ecologia acústica, influenciando diretamente nas paisagens sonoras existentes. A partir disso, a musicóloga Marie Thompson (2014) define que:

A incumbência política da ecologia acústica, então, é de reafinar a paisagem sonora; de promover e, onde for possível, preservar a clareza e precisão da paisagem sonora *hi-fi*, por meio da redução do ruído obscurecedor do *lo-fi*. Em outras palavras, a ecologia acústica de Schafer procura manter limpos os canais de comunicação do meio acústico, subsequentemente permitindo a transmissão limpa [*smooth*] de informação sônica entre ouvinte e *milieu*. Ao limpar a paisagem sonora poluída e ao reduzir os níveis de ruído de fundo, concessões serão feitas, novamente, para o silêncio. (THOMPSON, 2014, p. 140, Tradução nossa)

Pode-se assentir, portanto, que o assunto da ecologia acústica é de fato o maior interesse de Schafer. É importante ficar claro que a paisagem sonora schafariana é uma aproximação ecológica das relações sonoras e deve ser considerada como tal. É por meio da ecologia acústica que se torna possível o retorno do silêncio nas paisagens e, no entanto, resta questionar como funciona a ecologia e como determinam-se os sons a serem retirados e preservados. Pensando que os sons estão atrelados a experiências sociais, políticas, o que se perde, em termos extra sonoros, quando sons e ruídos são retirados da paisagem sonora? Para seguir com essa linha de pensamento, deve-se trabalhar o entendimento schafariano de ruído e silêncio.

#### 1.4 Ruído e Silêncio

Em seu combate à poluição sonora, Schafer elege o ruído como um grande problema. De uma forma ou outra, o ruído sempre esteve presente na paisagem sonora - e pode-se até dizer que ele é inevitável. Mas, como expôs-se acima, a proliferação das paisagens *lo-fi* significa um aumento da constância dos sons ruidosos, afetando diretamente a qualidade do campo acústico. Os ruídos, para Schafer, são um mal a ser combatido, uma vez que impedem a percepção de sons julgados por ele como mais relevantes. Longe de ser um conceito fixo e consolidado, Schafer mostra, por uma perspectiva histórica, como a própria noção de ruído muda com o tempo. Ele elabora seus conceitos a partir deste caráter polissêmico, mas esclarece que o problema de fato começa no período pós-industrial, com a introdução das máquinas. A exemplo deste raciocínio, cita a importância do ruído em culturas antigas, mas como Ruído Sagrado. Este conceito mais associado à rituais religiosos representa uma das poucas ocasiões em que Schafer emprega uma noção de positividade aliada ao ruído, afirmando, posteriormente, que o tal ‘Ruído Sagrado’ fora profanado pelas máquinas (SCHAFER, 2011a, p. 114).

O ruído, para Schafer, obedece a um enquadramento específico, considerando seu desejo de combater a cacofonia que se instaurou nos centros urbanos. Para isso, ele estrutura

seu pensamento em uma binaridade da relação sonora, balanceada entre o ruído, como a relação negativa, e o silêncio como positiva. Para o autor, a presença deste ruído de fundo implica em uma perda de perspectiva sonora (SCHAFER, 2011a, p. 72). Sendo assim, o silêncio seria capaz de permitir uma clareza e profundidade sonora maior e Schafer coloca sua teoria na direção de retomada dos silêncios nas cidades para que os sons antes mascarados por esse ruído de fundo sejam revelados. Ao fazer isso, o autor desenvolve muitas comparações com o passado e com pequenas comunidades onde o silêncio predominava em tempos prévios à Revolução Industrial.

Se o silêncio reinava na paisagem pré-industrial, as paisagens atuais são predominantemente *lo-fi*. Dessa forma, Schafer afirma que “os maiores ruídos do mundo atual são tecnológicos; assim, o colapso da tecnologia os eliminaria” (SCHAFER, 2011a, p. 255). A questão da moralidade atribuída aos sons belos e aos ruídos vulgares, discutida previamente de modo breve, se revela cada vez mais. Há aqui uma evidente divisão entre sons naturais e sons produzidos pelo homem ou pela tecnologia. Os sons naturais devem ser preservados e documentados, baseado nos termos da ecologia acústica, enquanto os tecnológicos têm menor valor. O tratamento demasiado hostil em relação aos ruídos, realizado por Schafer, começa a entrar na esfera do viés antirruído. Isso implica em afirmações como a citada acima, que entende o regresso da espécie humana à tempos pré-tecnológicos como algo positivo. Este trabalho parte da compreensão de que esse argumento é um exemplo das limitações deste conceito de paisagem exclusivamente sonora, já que há uma separação moral entre som e ruído, entre natureza e tecnologia.

Em sua análise sobre as manifestações contra o ruído pela história destaca-se a invenção da legislação antirruído. Schafer a divide em duas categorias: a quantitativa e a qualitativa. A primeira trata de sons que sejam incômodos e que não necessariamente ultrapassem os limites de altura pré-definidos, ao passo que a segunda trata de uma divisão estética entre som aceitável e ruído intolerável, ou seja, a qualidade dos sons é definida subjetivamente, de modo a encontrar uma concordância que elimine os sons indesejados do espaço. Os dois tipos de legislação estabelecem diferentes tipos de ruídos, um deles como um som forte e o outro como som indesejado. O próprio Schafer admite uma certa ineficiência na aplicação das leis. Isso pode ser interpretado como a dificuldade de tratar com o caráter polissêmico do ruído, mas também pelo fato de que nenhuma das legislações lida com o ruído de fundo, o ruído que Schafer considera o mais problemático dentro da paisagem sonora. Desse modo, para que se tenha uma visão geral da questão, é preciso adentrar o outro oposto da relação sonora: o silêncio.

Como se viu há pouco, uma das mais problemáticas manifestações do ruído, para o autor, é o ruído de fundo, presente na paisagem *lo-fi*. Nos mesmos moldes, almeja-se um retorno às paisagens *hi-fi*, pré-industriais, pois nelas predominava o silêncio. Schafer afirma que, em relação oposta aos ruídos, o silêncio passou a ser visto de uma maneira negativa e, conseqüentemente, a ser evitado. O sujeito está tão acostumado com a constante presença do

ruído de fundo, que sua ausência o põe em um estado de alerta. Schafer nega a noção do silêncio como negativo, pelo contrário, ele passa a representar um ideal de pureza. Nesse sentido, Schafer compara a música das esferas<sup>20</sup> à perfeição. Como ela ocorre no espaço sideral, há uma impossibilidade física de que ela, ou seja, os sons dos astros, seja percebida pelo ser humano. Sendo assim, a música perfeita para o homem seria o silêncio (SCHAFFER, 2011b, p. 151–157). Por meio desta concepção paradoxal, entende-se que o silêncio absoluto é o objetivo inatingível de Schafer.

Schafer de fato entende o silêncio como esse mecanismo que dá espaço para os sons suprimidos pela paisagem. Pensemos a paisagem sonora como camadas sonoras hierárquicas, os sons mais altos e mais constantes se posicionam sobre os sons mais tímidos. Schafer faz uma crítica ferrenha a uma sociedade ruidosa, que desaprendeu a apreciar o silêncio. Ele distingue com bastante clareza que existem sons que importam e sons que não importam e que, além disso, põem os sons relevantes em risco. O compositor entende que os sujeitos em coletividade passaram a abraçar o ruído e rejeitar o silêncio, de modo que diversas características negativas foram atribuídas a ele. Nesse sentido, afirma que “o homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que teme a ausência de vida” (SCHAFFER, 2011a, p. 354). A relação do silêncio e ruído com individualidade e coletividade, respectivamente, é produtiva. A Revolução Industrial cresce e adensa o quantitativo populacional nas cidades, de modo que o homem raramente está sozinho – do ponto de vista material, físico. Os mais diversos relatos trazidos pelo autor, usados como construção de paisagens sonoras antigas, detalham uma relação mais individual do sujeito em relação com o campo em sua volta. Tais relatos ficam um pouco mais escassos com a consolidação das cidades. O interesse do escritor em sons naturais, portanto, muda para a análise dos sons produzidos pelo outro. De certa forma, o silêncio de Schafer requer não só a redução de ruídos, mas também de pessoas, no espaço urbano. As intenções de Schafer para a paisagem sonora terminam, assim, entrando em conflito com o formato das grandes cidades contemporâneas.

Curiosamente, quando Schafer detalha a sua noção de projeto acústico, ele adentra em uma discussão que foi trazida neste capítulo com base em Anne Cauquelin. Ele trata da importância dos jardins sonoros, que seriam parques e bosques nos tecidos urbanos, e como eles estão sendo mal projetados ultimamente. Schafer defende uma ideia de jardim sonoro como a manifestação da natureza em sua forma ‘selvagem’, ou seja, não domesticada e podada (SCHAFFER, 2011a, p. 341). Entendo este debate como uma das maneiras mais efetivas de leitura da influência de Schafer nas paisagens sonoras urbanas. Nela o jardim sonoro é um refúgio integrado ao tecido urbano com artifícios que possibilitam um isolamento do típico caos

---

20 A música das esferas é um conceito tradicional definido pelos gregos. Ela é uma associação religiosa e física, que procura alcançar uma música do ‘além’, no caso, dos astros. Basicamente, o movimento dos planetas em órbita deve criar vibrações, ou seja, sons. A perfeição da ‘música’ seria tamanha que os homens não conseguem ouvi-la. Ver [https://www.sensorystudies.org/picture-gallery/spheres\\_image/](https://www.sensorystudies.org/picture-gallery/spheres_image/)

urbano. Os parques representam um contato direto com a natureza dentro da cidade, mas aqui é preciso traçar a linha, como discutiu-se há pouco: o jardim não é a cidade, mas também não é a natureza. Por mais que se faça o possível para incorporar as características imprevisíveis da natureza, o jardim segue sendo um terceiro elemento, de refúgio, que não é encontrado na cidade caótica ou na natureza selvagem. A demanda feita por Schafer acerca da falta de silêncio nas cidades segue sendo justa e importante, afinal, há de ter no meio urbano um equilíbrio entre coletividade e individualidade, entre sons incessantes e silêncios acolhedores. Ele entende a sua abordagem dos jardins sonoros como se fosse a manifestação da natureza em seu estado selvagem, mas na verdade ela não deixa de ser podada, o que não necessariamente é algo negativo, pelo contrário.

Há, evidentemente, uma separação entre som, como natureza, e ruído, produto ‘artificial’, tecnológico. Se estabelecemos que a paisagem natural é mediada pela pintura, a paisagem urbana é mediada pela tecnologia, e a tecnologia, para Schafer, destrói a paisagem. Sobre a paisagem urbana, Cauquelin pondera:

Será que, para serem percebidas, essas paisagens de cidade têm de passar obrigatoriamente pela pintura? A meu ver, trata-se sobretudo de uma dessas transformações necessárias dos elementos do ambiente que nos circunda. Emolduramos, fazemos da cidade paisagem pela janela que interpomos entre sua forma e nós. Numerosas *vedute*, uma esquina de rua, uma janela, um balcão avançado, a perspectiva de uma avenida. O prospecto aqui é permanente. A cidade participa da própria forma perspectivista que produziu a paisagem (CAUQUELIN, 2007, p. 149)

A cidade dispõe de diversos artifícios para a criação de paisagens. Estas não estão mais sujeitas somente à pintura, uma vez que a tecnologia produz novas possibilidades das artes, como a fotografia, o cinema e gravações sonoras. A tecnologia não destrói a paisagem, ela constrói e constitui uma paisagem urbana composta por elementos naturais e artificiais.

## 1.5 A Paisagem e a Música

De todas as invenções tecnológicas advindas da chamada Revolução Elétrica destacam-se o telefone, o fonógrafo e o rádio como elementos importantes da paisagem sonora *lo-fi*. O foco, por ora, será dado no rádio. Pode-se dizer que a sua influência na paisagem, ao menos à princípio, ultrapassa a dos dois outros meios, pelo fato de o rádio estar intimamente ligado ao alto-falante. Com a sua popularização, ele passou a ser uma presença constante em salas de estar, cozinhas, lojas, bares, praças, shoppings, carros, academias, aeroportos, dentre outros. De fato, com a gradual inserção do rádio em vários espaços e esferas do cotidiano, ele ganha uma feição social e se torna um artigo cultural em algumas localidades. No entanto, o alastramento do rádio é entendido de maneira negativa por Schafer. A maneira que o rádio se apresenta nos espaços não é como o foco das atenções, mas como um ruído de fundo, o ruído que Schafer argumenta que aprendemos a ignorar. Por incorporar um caráter social, o seu volume não é alto o suficiente para interromper uma conversa e, muitas vezes, para ser até percebido atentamente.



É um elemento que se impõe na paisagem sonora por ser um som constante que mascara e inviabiliza o silêncio.

Há uma noção importante que é estabelecida a partir da invenção do rádio, do fonógrafo e do telefone, especialmente por conta da tecnologia revolucionária de gravação de sons<sup>21</sup>. A gravação permite isolar um som de sua fonte ao gravá-lo e reproduzi-lo em outro contexto. Isso caracteriza o que Schafer chama de esquizofonia<sup>22</sup>, a separação do som de sua origem. A raiz do termo já confere uma conotação negativa ao fenômeno. A esquizofonia é bastante representativa do efeito negativo da tecnologia na percepção da paisagem sonora contemporânea. Se antes cada localidade era caracterizada pelos seus sons, após as técnicas de gravação e reprodução, em teoria, as paisagens sonoras se tornam cada vez mais homogêneas.

Nesse ponto, Carlos Fortuna relata a influência da globalização nas experiências sensoriais da cidade percorrendo sobre sons que se manifestam da mesma maneira em diferentes localidades e que conseguem constituir experiências quase idênticas pelo globo:

Esta aproximação de espaços dispersos por via sonora reconforta-nos, o que confere uma dimensão nova às nossas concepções de território e fronteira. Reside nesta translocalidade o mais elementar princípio do moderno cosmopolitano, entendido como forma de se estar bem em qualquer lugar, uma condição que, portanto, se constrói também de sonoridades urbanas. Ao desrespeitar fronteiras e a confortar-nos pela sua familiaridade, este cosmopolitismo sonoro só nos pode surpreender por nos revelar quanto da globalização se fica a dever a expressões de domesticidade e a sentimentos localistas. (FORTUNA, 1998, p. 37).

A fala de Fortuna, embasada na teoria de Schafer, trata de um assunto relevante: o uso de uma padronização de sons pelo mundo de modo a gerar um falso senso de conforto e tornar homogêneas as paisagens sonoras urbanas, estabelecendo um grande sistema de controle sonoro. Esse fenômeno relatado por Fortuna dialoga com a noção de esquizofonia. Os sons únicos e naturais de cada lugar estão sendo substituídos por sons sem origem. A associação feita no trecho acima nos será produtiva, em especial no que diz respeito à característica sonora do moderno cosmopolitano, que pensa acima de tudo no bem-estar da população como um todo. Essa discussão está situada na linha tênue entre conforto e anestesia e promove reflexões sobre a noção geral da paisagem sonora. Por mais que esteja presente um certo purismo na paisagem sonora ideal de Schafer, ele não postula que o campo acústico deva ser sempre calmo e belo, pois não é assim que as paisagens sonoras naturais se manifestam. É normal pensarmos

---

21 O primeiro dispositivo de gravação de sons foi idealizado pelo francês Édouard-Léon Scott de Martinville, no entanto, a máquina foi pensada somente como um modo de gravar sons. Isso porque, ela gerava gravações que não podiam ser ouvidas. Já em 1877 Thomas Edison inventa o fonógrafo, ora capaz de gravar e reproduzir sons. Fonte: <https://time.com/5084599/first-recorded-sound/>.

22 O termo cunhado por Schafer também faz alusão à esquizofrenia, “porque quero sugerir a vocês o mesmo sentido de aberração e drama que esta palavra [esquizofrenia] evoca, pois os desenvolvimentos de que estamos falando têm provocado profundos efeitos em nossas vidas” (SCHAFER, 2011b, p. 160).

que uma paisagem sonora sempre confortável seja algo bom, mas essa condição contradiz o funcionamento da própria natureza e, na verdade, indica a necessidade de um controle constante dos elementos que compõem o campo acústico para a manutenção de uma sensação artificial.

Antes mesmo de tratar da esquizofonia, no entanto, Schafer afirma que “o rádio foi a primeira parede sonora, encerrando o indivíduo com aquilo que lhe é familiar e excluindo o inimigo” (SCHAFER, 2011a, p. 137). A noção de parede sonora admite um potencial arquitetônico do som. Ela se assemelha à própria ideia de parede: elemento que delimita espaços, separa o interno do externo. No entanto, há uma distinção importante entre os dois termos: “as paredes costumavam existir para isolar os sons. Hoje as paredes de som existem para isolar” (SCHAFER, 2011a, p. 142). Nesse sentido, pode-se dizer que a parede sonora delimita e, efetivamente, cria espaços dentro de um campo acústico, como se fosse uma paisagem sonora dentro de outra. O rádio, portanto, protege os indivíduos dos sons externos, dos sons naturais. A característica esquizofônica do rádio é evidente e, de fato, se mostra uma ferramenta de manipulação ou manejo da paisagem sonora, uma vez que altera, cria e delimita. A função anestésica do rádio está presente em certas ocasiões, mas ele se enraizou em certas culturas e acabou se tornando uma parte importante do dia a dia, seja como figura ou fundo.

Há, neste debate, um ponto de interesse especial para esta pesquisa. A muzak, também conhecida como música de elevador, incorpora especialmente a característica de anestesia do rádio e é criticada como tal por Schafer. Ela é, em essência, uma música de fundo. Ela não deseja chamar a atenção nem ser apreciada. Na realidade, ela trabalha no inconsciente e é um estímulo sonoro que almeja acalmar os seus ouvintes. Por isso Schafer se refere a ela como *Moozak*<sup>23</sup>. No entanto, a Muzak, na verdade, foi uma influente empresa estadunidense criada oficialmente nos anos 1930, cujo produto só pôde prosperar, e eventualmente ter sucesso, por conta do advento e da popularidade do rádio. A noção de muzak entra em conflito com as posições de Schafer, que diz que “o *Moozak* reduz a música ao fundo. É uma concessão deliberada à audição de baixa fidelidade (*lo-fi*). Ele multiplica os sons. Reduz a arte sagrada a uma baboseira. O *Moozak* é música para não ser ouvida” (SCHAFER, 2011a, p. 145).

A muzak incomoda Schafer por várias razões, uma delas é a sua associação com ideais de consumismo e produtividade presentes na ideologia capitalista. Sua presença passa a ser constante em lojas, shoppings, escritórios e aeroportos, a fim de acalmar o transeunte e deixá-lo mais propenso a consumir. No entanto, por mais que sejam críticas válidas às muzaks, pretende-se ressaltar aqui um ponto específico. Isso porque, um dos maiores incômodos de Schafer com a música de elevador parece se dar por duas compreensões diferentes de música. Ele entende a música como uma arte que requer atenção, cuidado e foco; se interessa pelos detalhes, arranjos e mensagens, que só podem ser percebidos pela escuta atenta. Assim, a muzak representa a

---

23 O neologismo é uma junção de *Muzak* e *Moo* utilizado ironicamente por Schafer para se referenciar à um tipo de música usada para controlar o gado.

banalização destes preceitos. Esta se vale de uma escuta desatenta, que ao mesmo tempo é um modo predominante da escuta nas cidades.

A percepção da realidade por preceitos musicais é questionável, mas faz sentido considerando que o campo de atuação de Schafer é nas paisagens. Como vimos em Cauquelin, a paisagem é um recorte da realidade mediada pela arte, é normal que ela seja idealista, no sentido de imprimir um desejo de mudança na realidade percebida. Schafer explica que

a paisagem sonora é demasiado complexa para ser reproduzida pela fala humana. Assim, somente na música é que o homem encontra verdadeira harmonia dos mundos interior e exterior. Será também na música que ele criará os seus mais perfeitos modelos da paisagem sonora ideal da imaginação. (SCHAFFER, 2011a, p. 70)

A música permite que seja trabalhada a escuta, mas também, como se trata de um ambiente controlado, traz possibilidades de manipulação do som, seja criando paisagens belas e harmoniosas ou criando um espaço para evidenciar problemas reais. A segunda possibilidade é o caso de uma importante composição de paisagem sonora: *Kit's Beach Soundwalk*<sup>24</sup>, de Hildegard Westerkamp. Westerkamp constitui uma música como *soundwalk*, ou caminhada sonora, uma modalidade frequentemente explorada pela compositora. A composição se passa em um lugar real, uma praia de Vancouver (Figura 2), na qual Westerkamp decide passear, gravando o processo. Por meio de técnicas no estúdio ela consegue manipular os sons da gravação – assim, ela mostra os sons naturais da praia e depois aumenta o volume o som dos ruídos provenientes da cidade ao fundo (SZABO, 2015, p. 70). Entrelaçando os sons da praia, que são eventualmente invadidos pelo ruído urbano, com narrações da compositora, ela cria essa paisagem virtual na qual é possível sentir e refletir sobre a problematização trazida acerca do estado sonoro urbano.

É interessante que a música seja apresentada como uma espécie de relato histórico das paisagens sonoras, mas também como um meio criativo, possibilitando a projeção de intenções e desejos no espaço sonoro cotidiano. Nesse sentido, revela-se um aspecto importante do estudo das artes, como inflexão direta ou indireta na maneira que percebemos, pensamos e sentimos. A música influencia ou é influenciada pela percepção cotidiana dos sons e é interessante ver, inclusive nos próprios relatos utilizados por Schafer, como as opiniões sobre um mesmo som de fato mudam de acordo com a articulação sensível de cada época. Mesmo assim, Obici (2008) afirma que

Murray Schafer alertou-nos para o imperialismo sonoro da máquina, o carro, o motor dos veículos, e ainda o alto-falante; alertamos, por nossa vez, para um imperialismo da audição que quer transformar tudo o que soa em música. (OBICI, 2008, p. 52)

Esse é um ponto que problematiza a característica musical da paisagem sonora. Fundamentada em uma crítica ao ruído, que se manifesta negativamente como um abuso de

Figura 2: Kitsilano (Kit's) Beach, Vancouver, Canada.



Foto por Jenifer Chen on Unsplash

[https://unsplash.com/photos/DAvYChKIrAc?utm\\_source=unsplash&utm\\_medium=referral&utm\\_content=creditShareLink](https://unsplash.com/photos/DAvYChKIrAc?utm_source=unsplash&utm_medium=referral&utm_content=creditShareLink)

poder, a escuta musicalizada de Schafer desperdiça os potenciais sonoros que não se encaixam nela. A paisagem enquadrada desta maneira adquire, por meio da ecologia acústica, um papel regulamentador. A discussão não mais se situa na arena da percepção, ela evolui para a construção de uma paisagem ideal e, possivelmente, higienista. A música de fundo e a paisagem *lo-fi* não são validadas, pelo contrário, a noção musical de Schafer não aceita a paisagem *lo-fi*, que deve ser adequada a um modelo incompatível com a cidade moderna. Em outra perspectiva, a afirmação de Obici não necessariamente invalida a ideia de paisagem sonora, mas sim a sua característica ambiciosa, que insere todos os campos de influência sonora dentro de um mesmo entendimento de paisagem.

O caminho que Schafer encontra para realizar alguma mudança na paisagem sonora aposta em uma reeducação estética, que criaria uma movimentação global pela reabilitação da paisagem – isto ele tentou realizar com o *World Soundscape Project*. Entretanto, acredito ter um problema na expectativa de Schafer acerca da chamada ‘limpeza dos ouvidos’. A reeducação estética de Schafer, acima de tudo, se baseia na apreensão individual dos sons cotidianos que, quando exercitada por meio de atividades específicas, transforma a maneira em que se percebe a realidade. No entanto, Schafer espera que, após a limpeza de ouvidos, todos entendam o que ele tanto proferiu e se virem contra a paisagem sonora de seu tempo. Mas e se, após a limpeza dos ouvidos, for obtida uma conclusão diferente da de Schafer? E se a escuta atenta, reforçada nos exercícios, se provar incompatível para lidar com todas as relações sonoras pelo mundo? A limpeza dos ouvidos evidencia rachaduras na teoria schafferiana, que passa a mostrar como a sua rejeição à paisagem sonora de seu tempo é pautada em termos moralistas e binaristas de belo e feio, certo e errado.

## 1.6 Arquitetura Moderna e o Ruído de Fundo

Há uma breve seção do livro *A Afinação do Mundo* em que se faz uma discussão mais direta acerca das relações sonoras da arquitetura. Em consonância com os outros assuntos do livro, Schafer exalta as obras arquitetônicas do passado, que mantinham uma relação criativa com os sons. Estes, aparentemente, tinham maior protagonismo no exercício arquitetônico. Schafer não se refere a isso em termos necessariamente técnicos, mas a partir de um tratamento estético do som realizado pelos projetos, que atingiam seus ideais de beleza de uma maneira não exclusivamente visual. O compositor faz menções honrosas aos antigos arquitetos gregos, ainda que estes não dominassem as questões técnicas da acústica, uma vez que consideravam que “existia uma filosofia geral de construção na qual as considerações de ordem acústica influíam na determinação da forma e da montagem da estrutura” (SCHAFER, 2011a, p. 307). Ou seja, na base do pensamento arquitetônico havia uma preocupação com a percepção sonora do espaço a ser construído.

No entanto, Schafer afirma que tudo isso se dissipa na arquitetura moderna, que se perde o interesse pelo potencial estético dos sons, o qual é reduzido ao tratamento dos sons funcionais. Schafer não confere a mesma estima à arquitetura moderna em comparação com a

clássica. Na verdade, a crítica feita por Schafer é generalista, reduzindo a arquitetura moderna a um só ideal e movimento. Ele não se dá ao mesmo trabalho de pesquisa que teve ao falar sobre arquitetos importantes da antiguidade. Ao invés disso, prefere insistir em uma noção geral e caricata do arquiteto moderno. Feitas as ressalvas, que, em certo sentido, podem ser justificadas pela característica breve e secundária da discussão realizada no livro, Schafer elabora um argumento contundente contra o estado da arquitetura moderna ao afirmar que “o estudo do som entra na moderna escola de arquitetura apenas como redução, isolamento e absorção do som” (SCHAFER, 2011a, p. 311). Sob este viés, os sons, para os arquitetos, não passariam de um problema a ser resolvido. De fato, esse é um ponto relevante levantado pelo compositor, embora esteja baseado em uma noção bastante rasa de arquitetura moderna. Uma vez que foram desenvolvidas diversas tecnologias e técnicas para reduzir ruídos, impedir a entrada de sons vizinhos e criar pequenas bolhas acústicas que não incomodam e não são incomodadas, mas que também não se relacionam com o exterior. O som aos poucos perde, portanto, a sua característica inerente à sociabilidade - que começa a ser substituída por uma sonoridade baseada em termos individuais e meramente técnicos.

As noções de música de fundo e de parede sonora são utilizadas como base para a elaboração do argumento contra a arquitetura moderna. Schafer acusa os arquitetos de usarem uma técnica que ele chama de ‘perfume acústico’, que seria o uso proposital de sons de fundo, sejam eles muzak ou o barulho gerado pelas máquinas de ar-condicionado, como uma maneira de criar ambientes internos desconexos com o exterior. Essa situação parece ser relativamente efetiva para uma ideia de ‘climatização’ propícia para um espaço mais produtivo, ou seja, para a regulação dos espaços, visando um senso de conforto que possibilita uma maior eficiência dos trabalhadores ou uma maior propensão à compra por parte dos consumidores. Essa é uma das preocupações de Schafer acerca da nova paisagem sonora. Se para ele a Muzak representa a banalização da música, artifícios como o ‘perfume acústico’ banalizam a paisagem sonora fazendo uso de recursos esquizofônicos que separam o som de sua origem e geram um espaço isolado, desvirtuado. Retornando à questão da arquitetura, pode-se dizer que o ponto do autor é resumido nesse trecho:

Em um mundo silencioso, os edifícios acústicos floresceram como uma arte de investigação sônica. Em um mundo barulhento, eles se tornaram meramente a arte de abafar as confusões internas e isolar as invasões do ambiente turbulento situado além deles. (SCHAFER, 2011a, p. 310).

Ele, então, compreende a falta de interesse mais amplo pelos sons, por parte dos arquitetos, como mais um resultado de um mundo excessivamente barulhento. No entanto, considero que há certa contradição neste argumento, baseado na premissa do livro, pois há uma série de exemplos na arquitetura moderna que lida com sonoridades de maneiras interessantes. Ele mesmo cita positivamente a Ópera de Sidney como um exemplo de uma arquitetura ‘feita como antigamente’, mas não cita exemplos importantes como o Pavilhão Phillips, que combina

o esforço dos compositores Iannis Xenakis e Edgard Varèse com o arquiteto modernista Le Corbusier para o projeto de um pavilhão multimídia. Trata-se de mais um argumento reducionista e saudosista de Schafer, que introduz uma questão válida por meio de uma descrição tendenciosa do exercício arquitetônico corrente.

Pensada como uma teoria abrangente e multidisciplinar, *A Afinação do Mundo* tenta enquadrar uma mesma solução para os vários problemas suscitados. Isso acontece com a arquitetura, em relação à qual o autor expõe problemáticas generalizadas e pouco aprofundadas - o que torna a arquitetura um exemplo das limitações da paisagem sonora schafariana. Ao pensar as relações sonoras que ocorrem na arquitetura moderna sempre por uma perspectiva musical, o que não se enquadra em sua visão é desconsiderado. O problema do arquiteto, para Schafer, está na maneira com que ele ouve. Ou seja, assim como a população geral, a maneira que o arquiteto ouve estaria corrompida pela nova paisagem sonora, mas bastaria uma reeducação estética, musical, para que esse quadro começasse a ser revertido. No entanto, a premissa de que o resultado - todos os ouvidos limpos - concordariam em uníssono com um retorno à paisagem silenciosa parece ser um pouco frágil. O método da limpeza de ouvidos, quando utilizado para exercitar a escuta dos sons cotidianos, é interessante e útil. Mas as maneiras em que os sons podem ser ferramentas criativas para os arquitetos e urbanistas são pontos que ficam em aberto. É por meio da Música Ambiente, que não se encaixa na compreensão de paisagem de Schafer, que veremos uma relação produtiva entre os sons e o exercício arquitetônico moderno.

## 1.7 Considerações Finais

Neste capítulo pôde-se ter uma visão geral da influente teoria de Raymond Murray Schafer, estabelecendo uma relação intrínseca da noção de paisagem sonora com a música. No entanto, a maneira que ele aborda essa relação traz limitações. Se estabelecemos que a produção musical está de alguma maneira conectada com o contexto sonoro habitado pelo músico, há de ser problematizado o fato de que Schafer escuta a paisagem de seu tempo com base em uma produção musical de épocas anteriores. Como explica Cauquelin,

Aqui se trata, com a paisagem, de um *a priori* (a forma simbólica que filtra e emoldura nossas percepções da paisagem), mas esse *a priori* está incluído num sistema de orientações e de valores combinados, produto de uma gênese (CAUQUELIN, 2007, p. 152).

A ‘música’ de Schafer se refere a um sistema de valores e orientações *a priori* a sua percepção da realidade, um sistema que valoriza o passado, em oposição ao presente. A muzak pode parecer um exemplo extremo dessa relação, mas ela é um reflexo de um contexto de valores que não prioriza a escuta atenta. A escuta passiva, ou desatenta, acontece também no cotidiano, agora repleto de intermináveis sons e ruídos. A paisagem sonora de Schafer recusa a validação dessa escuta, afinal, para ele músicas tem de ser ouvidas de maneira atenta. Mas, em razão de intercorrências históricas, sociais e tecnológicas, é salientada a possibilidade de fazer uma música ignorável.

Embora a Muzak seja duramente criticada pela classe dos artistas e músicos é por meio dela que a Música Ambiente se torna possível. Os motivos do desdém de Schafer pela Muzak também abrangem a Música Ambiente. É uma música desatenta e ‘esquizofônica’ que se desfaz de diversos pressupostos musicais, como o gênio virtuoso ou uma ideia de progressão dentro da estrutura musical. Como foi descrito no início do capítulo, a Música Ambiente ‘deve acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem impor um em particular’. Primeiramente, a afirmação de Eno apresenta a existência de diversos níveis de atenção, não pautados somente pelo binarismo de escuta ativa-passiva, mas que também valoriza um caráter dispersivo da escuta humana. Brian Eno insere sua obra na paisagem sonora *lo-fi*, trabalhando uma música que não precisa se impor, mas que se integra aos sons ambientes.

Os pensamentos de Schafer e Eno são incompatíveis, mas a formulação de Schafer contextualiza o terreno que é compartilhado com a Música Ambiente. Por meio de Schafer é possível trazer contrapontos valiosos que Brian Eno precisou encarar em algum momento do desenvolvimento da Música Ambiente. Primeiramente, o compositor canadense alegou que a culpa do corrompimento da paisagem sonora advém da relegação da escuta atenta, depois estabeleceu um embate com os sons desagradáveis e o avanço da tecnologia nas esferas cotidianas. Acima de tudo, a paisagem sonora admite uma musicalização da percepção da realidade. Mas como afirma Obici,

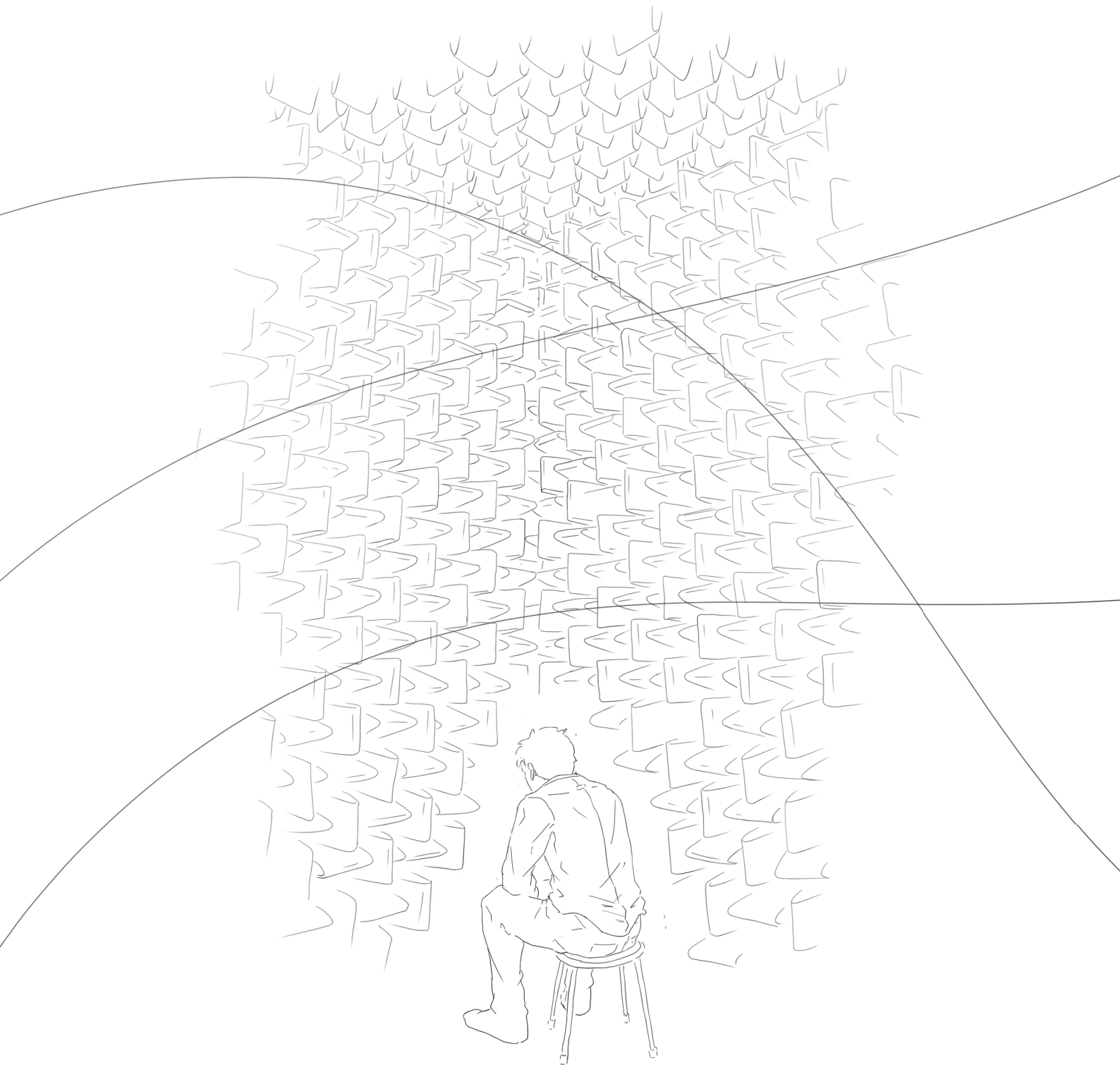
Difícil exercício, o de querer enquadrar os sons dentro dos paradigmas modal, tonal, serial, minimal e musical. Se esses sons têm algo para nos oferecer, é exatamente o oposto do musical, possibilitando encontrar outros campos de criação, de escutas. (OBICI, 2008, p. 51)

E, de alguma maneira, é isso que Brian Eno faz. Ao invés de musicalizar o cotidiano, ele conecta música ao cotidiano, ampliando seu escopo de definição. No entanto, se, no caso de Schafer, a predisposição musical exclui importantes partes da realidade sonora, por outro lado, na proposta de Eno, a incorporação do banal afeta a própria definição de música pensada por Schafer. A Música Ambiente de Eno é desvirtuada de seu caráter musical para se relacionar com o ambiente em que se encontra.

A música de Eno desafia a noção de ruído e silêncio apresentada por Schafer, a postulação da escuta atenta como mais importante e, por fim, a designação de que a paisagem sonora corrente deve ser revertida para um estado anterior, mais silencioso. Em *Ambient 1: Music for Airports* (1978), objeto em discussão nesta pesquisa, Brian Eno trabalha com outra noção de percepção, a ambiência, que será desenvolvida no capítulo 3, mas que pode ser útil para uma ampliação das possibilidades da paisagem sonora. Independente do rumo que a Música Ambiente tenha tomado após *Music for Airports*, essa é uma obra de especial importância para uma aproximação das áreas da Música e da Arquitetura. Por meio de *Music for Airports*, Eno revela um potencial criativo e afetivo dentro das paisagens *lo-fi*. A Música Ambiente é originada de uma noção de ‘música funcional’, que infere a ela uma característica espacial, seja como



decoração ou elemento que determina ou motiva atividades específicas em um certo ambiente. Antes de definir o que é ambiência torna-se necessário discorrer sobre alguns dos fundamentos da Música Ambiente, desde a origem das músicas funcionais às influências artísticas de Brian Eno.



John Cage na câmara anecoica  
Ilustração por Gabriel Fecury

# 2

## Contextualizando a Música Ambiente de Brian Eno

A Música Ambiente é um dentre outros movimentos que buscaram repensar o ‘fazer música’ e o ‘ouvir sons’, resultado de revoluções tecnológicas e sociais, além de artísticas do século XX. Este capítulo tratará de elementos, tais como a música de mobília, Muzak e a concepção de silêncio de John Cage, que, cada uma a seu modo, foram essenciais para a elaboração de uma música de fundo, da maneira que Brian Eno idealizou. Não será feito um recuo historiográfico exaustivo, mas sim a construção argumentativa de um contexto específico que acomodou e possibilitou o desenvolvimento da Música Ambiente.

O contexto apresentado em seguida é tratado de maneira diferente daquele argumentado por Raymond Murray Schafer no capítulo anterior. A atividade teórica do canadense, em especial na publicação do livro *A Afinação do Mundo* (1978), coincide cronologicamente com o desenvolvimento da Música Ambiente de Brian Eno, que lançou os álbuns *Discreet Music* em 1975 e *Ambient 1: Music for Airports* em 1978. Alguns dos teóricos, artistas e movimentos a serem apresentados em seguida também fazem parte da argumentação de Schafer por trás da defesa e concepção das paisagens sonoras. No entanto, as intenções de Eno são fundamentalmente diferentes das de Schafer; estamos diante, portanto, de intenções conflitantes, por mais que em alguns momentos os dois almejem resultados semelhantes.

Embora não esteja sempre aparente, o ruído é uma parte elementar da Música Ambiente. Essa pode parecer uma afirmação contraditória, já que as composições em si não são barulhentas, pelo contrário, são esparsas e calmas. Quando Schafer faz sua crítica às músicas de fundo, ele entende que elas só contribuem para um mundo cada vez mais barulhento. Por mais que, em sua crítica, ele estivesse se referindo à Muzak como uma forma de controle e inibição da paisagem sonora, seus pressupostos acabam por recusar desenvolvimentos importantes na música e na escuta. Em especial a sua noção limitante de ruído, que torna a caracterizar uma paisagem *lo-fi* como algo inerentemente negativo. Compreendendo os ruídos de outra maneira, Brian Eno busca uma coexistência e, sobretudo, uma revalorização destes sons ruidosos e não-musicais.

Para isso, iniciamos com uma tentativa de se desvencilhar da noção de ruído trazida por

Schafer. Em sua tese de doutorado *Beyond Unwanted Sound* (2014), a musicóloga e música Marie Thompson teoriza maneiras de compreender os ruídos para além de som não querido ou indesejável. Um dos principais elementos do texto está na elaboração de uma crítica e, de certa forma atualização, da teoria de Schafer para tempos mais recentes. A pesquisadora entra em desacordo com Schafer, entendendo o caráter plural dos ruídos, baseados principalmente na quebra do sistema binário entre som positivo/ruído negativo. Marie não formula respostas concretas por meio das quais devemos lidar com os ruídos urbanos, diferentemente de Schafer, que elaborou um projeto geral com a intenção de aplicar uma mudança direta no mundo que vivemos.

Baseado na teoria afetiva, mais especificamente na leitura deleuziana de Spinoza, e na compreensão do ruído parasítico de Michel Serres, Thompson teoriza o ruído como um parasita produtivo, “ao invés de referi-lo a um juízo de som negativo, subjetivo ou a um tipo de som, o ruído é entendido como uma força produtiva, transformativa e um componente necessário das relações materiais” (THOMPSON, 2014, p. 6). Thompson argumenta, em termos ontológicos, que o ruído não é um mero som que incomoda ou interrompe, ele está na base de todas as relações sonoras. Não é mais uma questão de o ruído impedir o silêncio, mas que sem o ruído não haveria som. Essa noção não será desenvolvida neste capítulo, pois extrapola o escopo desta pesquisa. No entanto, em sua reavaliação do ruído, se opondo a Schafer, a autora nos oferece uma posição interessante, tematizando as limitações impostas pelo compositor canadense.

Vejamos de perto. O ponto central trabalhado por Thompson está no que ela chama de ‘moralismo estético’ [*aesthetic moralism*]. Este termo está direcionado a uma problematização da ecologia acústica concebida por Schafer. Thompson afirma que a ecologia acústica sofre de uma tendenciosidade à beleza [*beauty-bias*], explicado nesta fala de Kovacs *et al.*:

O que tem impedido os ecologistas de focar na ecologia de áreas industriais, urbanas, suburbanas e antropologicamente [*anthropogenically*] perturbadas por tanto tempo? Postulamos que isso é parcialmente um resultado de uma consistente preferência à beleza [*beauty bias*] na ecologia que rendeu mais estudos nos lugares belos e prístinos do que nos sistemas dominados pelo ser humano. (KOVACS *et al.*, 2006, p. 62, Tradução nossa).

De acordo com Thompson, a ecologia acústica opera por meio de um julgamento estético daquilo que apraz e daquilo que é indesejável e, por este motivo, Schafer se posiciona em favor de um mundo com sons mais belos. O que coloca Schafer em uma posição delicada, pois basear-se em uma generalização de argumentos estéticos para fazer uma escolha que engloba vários seres humanos, de diferentes contextos, pode implicar que o regime sensível, em que Schafer toma parte, faça ou torne-se parte de um domínio hegemônico dos sentidos, baseado no ato político de silenciar.

Schafer tem como um de seus objetivos a valorização do silêncio, em prol da liberação de sons que são abafados, sobrepostos pelos abundantes ruídos urbanos. As cidades modernas

são barulhentas, sendo assim, a luta pelo silêncio no meio urbano se torna importante por uma questão de equilíbrio, já que espaços quietos, contemplativos, inseridos no meio urbano são relevantes e isso implica que a cidade precisa ter uma variação de tipologias, para incluir lugares silenciosos. No entanto, o ruído também importa. É evidente a importância do posicionamento de Schafer, mas isso não anula o fato de ele ser problemático. Thompson enfatiza nele um desequilíbrio moral entre o ruído e o silêncio, considerando que este é entendido como puro, saudável, enquanto aquele é caracterizado como destrutivo e nocivo (THOMPSON, 2014, p. 133). É por conta desse comportamento que Thompson acusa Schafer de basear suas práticas em um ‘moralismo estético’. O ruído para Schafer é entendido como inerentemente mal, enquanto o silêncio representa a bondade. “Em outras palavras, ‘positivo’ e ‘negativo’, ‘bondade’ e ‘maldade’ são entendidas como descrições dos *efeitos* relacionais do ruído, em oposição a valores inatos” (THOMPSON, 2014, p. 165, Tradução nossa). Ou seja, há um conflito entre a subjetivação dos ruídos com um enquadramento generalizante do ruído como imoral.

No caso desta pesquisa, desvencilhar-se da noção de ruído, tal como Schafer a pensou, significa conceber os sons como sons. Essa é uma das questões mais relevantes na proposta de Brian Eno por uma Música Ambiente. A música existe em conjunto com os outros sons manifestados no espaço, de modo que se acomoda ‘diversos níveis de atenção da escuta’. Este é um elemento central para a dissociação, por parte da Música Ambiente, do conceito de paisagem sonora schafariana, em direção a uma noção de ambiência. Este movimento será desenvolvido com maior detalhamento no capítulo 3.

Assim como as outras artes, a música se fundamenta na realidade, ou seja, o contexto sócio-histórico em que determinado músico se situa, de uma maneira ou outra, influencia na sua produção artística. Essa questão não é ignorada por Schafer, pelo contrário, ela faz parte da base da sua afirmação de que a poluição sonora é o resultado de o homem não ouvir cuidadosamente, com atenção (SCHAFER, 2011a, p. 18). As músicas de fundo, portanto, seriam produtos desta condição. Pensado como um diagnóstico, o autor canadense percebe que a maneira como se ouve mudou, de um cenário claro, focado e silencioso para um disperso, ruidoso e caótico. Schafer, como vimos, critica o cerne dessa mudança no ouvir, preconizando o retorno a um mundo mais silencioso. O contexto de Brian Eno não é muito diferente do de Schafer e, assim como o compositor canadense, Eno se centra na escuta. Mas o posicionamento de Eno sobre a escuta é diferente: enquanto Schafer prioriza a escuta focada, Eno abre as possibilidades para os diversos níveis de atenção que permeiam a escuta. *Music for Airports* acaba sendo um exercício de escuta, semelhante aos exercícios sonoros de Schafer, mas mais amplo. Sendo assim, será proveitoso discutir os aspectos centrais da Música Ambiente por meio de obras e artistas que a precedem, de modo a destrinchar a revolucionária, porém não tão inovadora, proposta de Brian Eno por uma Música Ambiente.

## 2.1 A Arte dos Ruídos

A Música Ambiente suscita alguns debates acerca do ruído como este som indesejado, indeterminado, incômodo ou inatural. Como é possível perceber, o ruído é quase sempre relativo. Na música, por muito tempo, ruídos eram os sons não-musicais, condição esta que se atualiza com o tempo, de acordo com as transformações na música, adotando cada vez mais sonoridades distintas dentro de sua esfera. Nesse sentido, pode ser dito que a música eletrônica nasce do ruído, especialmente ao considerar os aparelhos eletrônicos como capazes de sintetizar novos sons, sons ‘artificiais’, não-naturais.

Desse modo, nos é oportuno começar com uma breve análise da obra do futurista italiano Luigi Russolo, em especial do seu manifesto *A Arte dos Ruídos [L'Arte dei Rumori]* (1913). A principal intenção por trás do escrito de Russolo pode ser resumida nesta afirmação: “Devemos nos libertar deste círculo limitado dos sons e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos [*noise-sounds*][*suoni-rumori*]” (RUSSOLO, 1986, p. 25 Tradução nossa). Russolo desafia as convenções da música na época, desestabilizando a fronteira entre sons musicais e não-musicais. Embora seja radical, a proposta do manifesto é conscientemente enraizada em seu contexto: se o que mais se ouve no cotidiano são ruídos, por que não fazer uma música de barulhos? Situado em meados da Segunda Revolução Industrial e na véspera da Grande Guerra, o mundo já não era mais silencioso, pelo contrário, estava se tornando cada vez mais barulhento<sup>25</sup>. E foi ouvindo o cotidiano que Russolo fez uma música para o seu tempo.

O manifesto e a obra subsequente de Russolo são essenciais para o desenvolvimento de uma nova sonoridade na música, tornando-se precursor não só da *noise music*, mas da música eletrônica como um todo. Ainda assim, o potencial da teoria fora limitado por algumas questões. A tecnologia subdesenvolvida da época teve um impacto forte nas obras do futurista. Russolo, após o manifesto, se dedicou a produzir uma variedade de novos instrumentos, os *intonarumori*<sup>26</sup>. Tais máquinas e ideias não foram capazes de alcançar as grandiosas ambições do manifesto por alguns motivos – dentre eles a apologia à guerra, como veremos a seguir -, mas elas representam uma tentativa inicial de realizar uma música composta por sons não-musicais. Mesmo assim, elas eram diversas e inventivas o suficiente para que Russolo pudesse dispô-las em um formato de orquestra, criando *performances* nas quais os espectadores ouviam os ruídos no mesmo espaço e disposição em que ouviam música. Russolo admite dificuldades técnicas ao realizar a orquestra de ruídos ao vivo, mas, mesmo assim, afirma que “a grande dificuldade parece ser a bestialidade [*bestiality*] do público que não quer ouvir [a música]” (RUSSOLO, 1986, p. 84 Tradução nossa). Naturalmente, a nova música do futurista não fora bem recebida,

---

25 Fato reconhecido por Russolo no início do manifesto (RUSSOLO, 1986, p. 23).

26 Pode ser traduzido como ‘entoador de ruídos’, ou ‘máquinas fazedoras de ruído’. As máquinas de Russolo podem ser classificadas em doze sistemas de geração de som diferentes (RUSSOLO, 1986, p. 12). Este fato reafirma o forte interesse do compositor pela geração intencional e instantânea de sons cotidianos, fenômeno facilitado pelo desenvolvimento de tecnologias de gravação e reprodução.

algo que parecia incomodá-lo.

Apesar de seu papel influente na evolução da música, há uma premissa bastante problemática na base do pensamento futurista e de Russolo: a admiração pela guerra<sup>27</sup>. O manifesto futurista de F.T. Marinetti, publicado em 1909, estabelece as diretrizes do movimento. Dentre eles, destaca-se a exaltação da violência, a recusa à beleza, a oposição ao intelectualismo e, em evidência, a glorificação da guerra (MARINETTI, 1973). O movimento futurista enxergava a guerra como uma oportunidade para romper os laços do passado em prol de uma limitada noção de futuro. Russolo escreve um capítulo de seu livro, intitulado “os ruídos da guerra” [*the noises of war*], enquanto soldado na Primeira Guerra Mundial. Ele, que pôde de fato experimentar os ruídos da guerra que tanto aclamava, ilustra que:

Por meio do ruído, os diferentes calibres de granadas e estilhaços [*shrapnels*] podem ser reconhecidos até antes de sua explosão. O ruído nos habilita a discernir uma patrulha em marcha na mais profunda escuridão, até a julgar o número de homens que a compõem. Por meio da intensidade do tiro do rifle, o número de defensores de uma certa posição pode ser determinado. Não há movimento ou atividade que não é revelada pelo ruído. (RUSSOLO, 1986, p. 50 Tradução nossa).

Russolo constata algum valor na percepção do ruído que pode definir a vida de um soldado. Se na cidade o sujeito pode estar dormente para os ruídos do cotidiano, em outra situação eles podem possuir grande importância. No entanto, o historiador Douglas Kahn afirma que “a questão mais marcante deste capítulo é que ele se concentra quase inteiramente na artilharia [*ordnance*] e ignora os sons da morte de humanos e animais” (KAHN, 1999, p. 66 Tradução nossa). Russolo descreve orgulhosamente a ‘sinfonia dos ruídos da guerra’, mas deixa de lado os sons mais aterrorizantes, pertencentes aos horrores da guerra. A glamourização e desumanização da guerra se provam grandes obstáculos para uma validação da teoria de Russolo. Ele expande a abrangência sonora da música, pensa novos instrumentos e maneiras de ouvir, mas tudo baseado em uma ideologia desumana e violenta, que não deve ser relevada. Curiosamente, os mesmos argumentos utilizados na crítica a Schafer, em termos de moralismo estético, são aplicados para Russolo - cujo interesse pelos ruídos da guerra e por uma ideia falaciosa de progresso excluem qualquer outra expressão sonora que não se enquadre em suas crenças estéticas.

Compreendendo Russolo como um artista influente para o desenvolvimento da música no século XX, a partir do qual é possível entender, de certa forma, o antagonismo direcionado ao ruído. Os ruídos da guerra são altos, fortes, desagradáveis e desumanos. Os sons produzidos por máquinas, mecânicos e frios, distanciam-se dos sons ‘naturais’. Mesmo assim, esses sons

---

27 Marinetti, Russolo e outros membros do movimento se alistam para a Primeira Guerra Mundial. Muitos são mortos e outros como Marinetti e Russolo sofrem lesões graves. Este teve de passar por procedimentos cirúrgicos e sofreu com sequelas por anos (KAHN, 1999, p. 66). Além disso, nenhum dos *intonarumoris* de Russolo sobreviveu às duas Guerras Mundiais (RUSSOLO, 1986, p. 10).

passaram a fazer parte da vida urbana e a se impor a sonoridades naturais, que perderam espaço no cotidiano. Daí se mobilizam movimentos como o *World Soundscape Project* de Murray Schafer, tentando retomar os sons perdidos para os ruídos. No entanto, esses outros sons passam a ser explorados por artistas posteriores a Russolo e daí surgem potenciais até de revalorização, o que contribuiu para possibilitar a emergência da Música Ambiente.

## 2.2 Música de Móvel

Por mais convincente que seja Brian Eno em seu manifesto para a Música Ambiente (ENO, 1978), ele deve boa parte de seus argumentos a Erik Satie, influente compositor francês que desenvolve o predecessor teórico da música de Eno, a Música de Móvel [*musique d'ameublement*]. Ainda sobre o texto de introdução, Eno faz questão de distinguir sua produção da proposta da Muzak, criticando o seu papel de obstáculo no desenvolvimento conceitual de uma música atmosférica. Não é digno de surpresa o fato de que esses dois tipos de música de fundo se originam na mesma base, mas ele pode auxiliar a compreender as semelhanças e, sobretudo, as diferenças entre Muzak e Música Ambiente. Observando a reação crítica aos três tipos de música atmosférica citados acima – música de móvel, Muzak e Música Ambiente – é comumente associado à Muzak, que existe em decorrência da música de móvel, uma espécie de desvirtuação das ideias de Satie, transformando-as em um produto comercial. Além disso, a Música Ambiente de Eno seria uma espécie de resgate das intenções puras da música de móvel. No entanto, a realidade acaba se revelando mais complexa e frágil do que descrito, de modo que as três músicas de fundo citadas acima sejam, na verdade, mais parecidas entre si do que é cogitado inicialmente.

Erik Satie foi um excêntrico compositor francês, não muito reconhecido em sua época, mas admirado por compositores e artistas posteriores, como o estadunidense John Cage. Este, inclusive, fora um dos responsáveis pela popularização de Satie. Mesmo com a relevância posteriormente adquirida pela Música de Móvel, *Vexations* (1893) pode ser considerada a sua principal obra, cuja fama pode ser atribuída em parte à Cage, que organizou uma performance da peça em 1963. Na partitura da composição, Satie indica que o material apresentado deve ser tocado 840 vezes. Satie nunca executou a peça em vida, embasando um questionamento de Hervé Vanel (2013) que, ao compará-la com os filmes de longa duração de Andy Warhol, indaga se a peça realmente deveria ser executada (VANEL, 2013, p. 10–12). Elaborando, Warhol produziu filmes com durações excessivamente longas, como foi o caso de *Empire* (1965), filme mudo de 8 horas e 5 minutos de duração que consistia em uma filmagem estática do Empire State Building, em Nova York. Sobre o filme de Warhol, indaga-se acerca da possibilidade, ou necessidade, de assistir ao filme inteiro que, lembrando, consiste em uma filmagem em ponto fixo do prédio. A fadiga rapidamente toma conta de quem tenta assistir ao filme por muito tempo, mas em *Vexations*, além da fadiga do público, que deveria ouvir a mesma sequência repetida 840 vezes, leva-se em conta a fadiga dos músicos que executam a peça. É uma tarefa humanamente impossível, a não ser que seja feita uma rotação periódica entre os músicos,



como ocorrera na execução de Cage, que durou cerca de 18 horas.

Isto está em consonância com a personalidade satírica de Satie, mas em *Vexations* ele constrói o elemento base da música de mobília: a repetição ‘entediante’. A obra provoca o estado de tédio não só pela duração extrema da composição, mas também pela incessante repetição: não há como o espectador manter a atenção por muito tempo. Vanel afirma que a música de mobília “acaba garantindo o tédio somente para superar sua conotação negativa”, afirmando em seguida que

o tédio é entediante somente quando se deve prestar atenção a algo que, todavia, desafia a atenção [*attentiveness*]. Uma vez que é removido de uma estrutura artística convencional na qual é alvo de repulsa [*dreaded*], o tédio pode se tornar o instrumento central de uma ferramenta funcional que – para usar os termos de Brian Eno – se torna “tão ignorável quanto é interessante” (VANEL, 2013, p. 37 tradução nossa).

O uso do termo ‘tédio’ não me parece ideal, por ser difícil de desassociar de sua conotação negativa, mas Vanel o emprega mais como uma noção de ‘desinteresse induzido’. No caso do ouvinte atento, o caráter repetitivo da música ‘vence-o por cansaço’ e ele para de prestar atenção na música, ou seja, o estado de tédio é induzido para que ele possa parar de escutar atentamente e pensar sobre a música. Assim ela pode se situar no plano de fundo das relações. Já sobre a música de mobília são conhecidas 5 composições (VANEL, 2013, p. 13), um número relativamente baixo, dadas as intenções de Satie. São estas *Tapisserie en fer forgé* e *Carrelage phonique* de 1917, *Chez un ‘Bistrot’* e *Un salon* de 1920 e *Tenture de cabinet préfectoral* de 1923. Como é possível perceber pelos títulos das composições, as músicas de mobília eram concebidas como a decoração de um espaço específico, se referenciando seja como peça de tapeçaria ou como parte de um espaço com função definida.

Satie preparou uma apresentação no ano 1920 na Galeria Barbazanges (Faubourg Saint-Honoré), que acabou sendo a única performance pública de suas músicas de mobília. A proposta foi anunciada desta maneira pelo organizador Pierre Bertin:

Estamos apresentando hoje, pela primeira vez, uma criação dos Senhores Erik Satie e Darius Milhaud, dirigido por M. Delgrange, a “*musique d’ameublement*” (“música de mobília”), que será tocada durante as intermissões. Nós insistimos que você não tome conhecimento dela e que se comportem durante os intervalos como se ela não existisse. Essa música, composta especialmente para a peça de Max Jacob (“*Ruffian, toujours; truand, jamais*”), afirma fazer uma contribuição à vida da mesma maneira que uma conversa privada, uma pintura em uma galeria, ou a cadeira na qual você deve ou não estar sentado. Você estará a testando. MM. Erik Satie e Darius Milhaud estarão à disposição para qualquer informação ou comissão. (TEMPLIER, 1969, p. 45 Tradução nossa)

A música de mobília é apresentada de maneira ambiciosa, informando à plateia a maneira pela qual a música tocada deve ser ouvida. Foram executadas as composições *Chez un Bistrot* e *Un Salon* nos intervalos da peça de Max Jacob. Os músicos foram distribuídos pelos

quatro cantos da sala de concerto, de modo a dissipar o foco auditivo e visual da audiência. Mesmo assim o experimento foi um fracasso emblemático, os ouvintes seguiram em silêncio<sup>28</sup> ao som das músicas de mobília, à despeito das tentativas de Satie e Milhaud<sup>29</sup> de movimentar a plateia, demandando que conversassem, levantassem, tudo menos ficar em silêncio, ouvindo atentamente (VANDEL, 2013, p. 17). O ‘fracasso’ imediato da Música de Mobília é bastante significativo, especialmente quando se considera a Música Ambiente como um sucesso. Uma das explicações mais consolidadas da causa da falha está no fato de as peças terem sido executadas por músicos que, embora estivessem espalhados pelo palco, eram detectados visualmente pela audiência. Vanel explica que a recusa da plateia de obedecer as ordens de Satie e Milhaud se deu, pois, no contexto de um concerto, o silêncio do espectador é sinal de respeito e de uma aparência de escuta atenta (VANDEL, 2013, p. 17). A música de mobília se esbarrara em uma limitação tecnológica, impedindo sua materialização como idealizada por Satie. Inclusive, é por meio do rádio, elemento que ‘esconde’ a presença visual dos músicos – a origem do som - que a Muzak consegue se consolidar.

Em uma carta para seu amigo e colaborador Jean Cocteau, Satie define aspectos essenciais da música de mobília:

A ‘Música de mobília’ é fundamentalmente industrial. É o hábito – o costume – de tocar música em ocasiões que não tem nada a ver com a música [*n’a rien à faire*]. Lá são tocadas ‘Valsas’, ‘Fantasias’ de Óperas, e outras coisas semelhantes, compostas para uma outra finalidade. Nós queremos estabelecer uma música feita para satisfazer necessidades ‘úteis’. A Arte não se encaixa nestas necessidades. A ‘Música de Mobília’ *cria vibrações*; ela não tem outros propósitos; ela possui a mesma função que a luz, o calor – e o conforto, em todas as suas formas. (WILKINS, 1975, p. 294 tradução nossa, grifo nosso)<sup>30</sup>

A descrição de Satie expõe os elementos fundamentais da música de mobília. Primeiramente, cria-se uma distinção entre música de mobília e uma música qualquer tocada ao fundo. Depois ele posiciona a sua proposta como fora do domínio das artes - ao menos das artes intelectualizadas. E, por fim, ele reduz a música a seu elemento básico, a vibração. Como um todo, essa é uma definição de música como atmosfera, ambiência, embora esta não esteja

---

28 Há uma outra camada nesta performance das músicas de mobília. Szabo explica que as composições interpolavam fragmentos de músicas de compositores que Satie detestava: Ambroise Thomas e Camille Saint-Saëns (SZABO, 2015, p. 135). Essa é uma piada de Satie, pois ele faria com que os compositores que ele desgostava fossem rebaixados ao serem ignorados pela audiência, isso se a performance tivesse dado certo.

29 Darius Milhaud foi um importante compositor francês do Século XX, integrante do grupo *Les Six*. Milhaud havia uma relação próxima com o Brasil, residindo no país entre 1917 e 1919. Ver <https://musicabrasilis.org.br/temas/darius-milhaud-no-brasil>

30 O excerto original: “La ‘Musique d’ameublement’ est foncièrement industrielle. L’habitude – l’usage – est de faire de la musique dans des occasions où la musique n’a *rien à faire* – Là, on joue des ‘Valses’, des ‘Fantaisies’ d’Opéras, et autres choses semblables, écrites pour un autre objet. Nous, nous voulons établir une musique faite pour satisfaire les besoins ‘utiles’. L’Art n’entre pas dans ces besoins. La ‘Musique d’Ameublement’ crée de la vibration ; elle n’a pas d’autre but ; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur – *et le confort*, sous toutes ses formes“

necessariamente aliada a uma noção de ‘função’. Mas no caso de Satie, a função é o aspecto mais importante, é o que define como a música será feita.

Satie pensa que a inovação de seu produto está na produção de música para ambientes e situações específicas, já que a música como fundo era comum há tempos. Immanuel Kant (1790) já falava sobre essa classe musical chamando-a de ‘música de mesa’<sup>31</sup>: “uma coisa curiosa, que serve para manter a disposição alegre dos ânimos como um simples ruído agradável, sem que ninguém preste a mínima atenção à sua composição, e favorece a livre-conversação entre duas pessoas vizinhas” (KANT, 2016, p. 203, §44). Kant referencia esse tipo de música às ‘artes agradáveis’ e não às ‘artes belas’<sup>32</sup>. Sendo assim, Vanel conclui que “Em si mesmo, o juízo de Kant não remove a música funcional do vasto e altamente hierárquico campo da produção artística, mas simplesmente a define como uma classe inferior de produção” (VANEL, 2013, p. 31 tradução nossa). Essa noção persiste nos tempos da música de mobília, que questiona o limiar entre as artes belas e o que Vanel caracteriza como ‘produtos da indústria’ (VANEL, 2013, p. 25).

Certamente há uma linha tênue: ela é essencial para o caso das ‘músicas funcionais’. Como grande representante da música como produto da indústria encontra-se a desprezada Muzak. Mas a música de mobília, como fica evidente em um panfleto escrito por Satie em 1918 e na carta enviada à Cocteau (WILKINS, 1975, p. 295), também apresentava pretensões comerciais. Satie emprega estratégias de propaganda exageradas, com a intenção de vender seu produto, que aparecem nestes excertos: “Não entre em uma casa que não use Música de Mobília”; ou “Não durma sem ouvir um pouco de Música de Mobília, ou você dormirá mal” (WILKINS, 1975, p. 295 Tradução nossa). A ironia de Satie, bastante evidente aqui, dificulta um posicionamento certo dele sobre a música de mobília, se era realmente um desejo fazer uma música ignorável, ou se constituía mais uma ironia contra a intelectualização das artes belas. De qualquer maneira, derruba-se a noção da música de mobília como arte fina e intelectual e reafirma-se sua posição como parte de um espaço, nem mais nem menos importante que uma cadeira ou uma pintura.

### 2.3 Muzak

Como já fora indicado de maneira introdutória, Muzak é um tipo de música de fundo funcional pensada a partir das bases da música de mobília de Erik Satie. Mais do que isso, Muzak é uma marca<sup>33</sup>. Embora seja vista de maneira extremamente negativa pelas artes, a

---

31 Joseph Lanza conta que o termo ‘música de mesa’ advém de uma série de composições instrumentais de fundo com o mesmo nome, realizadas no meio do Século XXIII pelo compositor alemão Georg Philipp Telemann (LANZA, 1995, p. 10).

32 Kant chega a enquadrar a música em um dos tipos de artes belas, mais especificamente na ‘arte do *belo jogo das sensações*’ (KANT, 2016, p. 222–223, §51), mas, mesmo assim, ele revela que há uma certa dificuldade em distinguir se uma sensação advinda da música é somente agradável ou se compõe a noção do ‘belo’.

33 O nome Muzak, como explica Vanel, é inspirado no nome de outra marca, a *Kodak* (VANEL, 2013, p. 46). Criar uma identidade marcante, simples e memorável era mais uma estratégia de marketing por trás do sucesso da Muzak.

Muzak foi de grande relevância no período pós-guerra. O desdém pela Muzak tem algumas motivações, seja pelo caráter controlador e regulador de pessoas e ambientes que a empresa glorifica, ou por uma noção geral de que a música em si era ‘pobre’. Brian Eno posiciona sua Música Ambiente a partir de um distanciamento dos métodos e ideais da Muzak, mas há algo a ser tratado aqui: e se as duas não forem assim tão diferentes? E, caso sejam, de fato distintas, elas são percebidas distintamente?

Até o momento, pela maneira que vem sendo apresentada nesta pesquisa, a Muzak pode parecer uma produção genérica e pouco variada, com pouco valor histórico. Essa impressão, no entanto, está longe de ser verídica. Joseph Lanza, autor estadunidense, descreve em seu influente livro *Elevator Music* (1995) como a Muzak foi um fenômeno surpreendentemente diverso e plural, um elemento de importância na história da música. Lanza, diferentemente dos outros autores citados nesta pesquisa, não só defende, mas vê bastante valor na Muzak. O criador da Muzak foi o general George Owen Squier. Como militar, Squier trabalhou em inovações no telefone e no rádio, participando ativamente da Primeira Guerra Mundial e desenvolvendo tecnologias que pudessem ser úteis em combate. Já em 1922, aposentado do serviço militar, Squier decide criar um serviço de música transmitido pelo rádio, uma empresa chamada *Wired Radio* (LANZA, 1995, p. 26–27). Mas foi apenas no começo dos anos 1930 que, perto de sua morte, Squier renomeou sua empresa para um termo mais atrativo, *Muzak* (LANZA, 1995, p. 30). A empresa Muzak como conhecemos, no entanto, só começaria de fato após a morte de seu fundador.

A Muzak tinha forte embasamento científico e participa de diversos estudos científicos realizados em fábricas e outros ambientes de trabalho, especialmente entre as décadas de 1930 e 1950. A finalidade destes estudos e experimentos era de aumentar a produtividade dos trabalhadores e o uso da música no espaço de trabalho se mostrou uma maneira eficiente de atingir esse objetivo. A produtividade não era enxergada tão diretamente e, ao invés disso, o foco se invertia para uma melhora no bem-estar dos trabalhadores. A música, portanto, atuava para aliviar o tédio e a fadiga dentro do ambiente de trabalho (VANEL, 2013, p. 64), especialmente em trabalhos mecânicos. Aqui começa a ser revelado como a música da Muzak era parte de um processo bastante complexo, embora seja comumente caracterizada como simplista e banal. O produto da Muzak era controlado em todas as etapas. A música em si incorporava a banalidade para que não induzisse distração ou sentimentos não aliados à tranquilidade no sujeito. Ela também não podia ser tocada a todo momento, os períodos e as seleções das músicas eram pensados de modo a preservar as intenções básicas da Muzak, sem que os trabalhadores a percebessem.

Como resultado, a aplicação da Muzak no dia a dia foi um sucesso, sendo espalhado do ambiente de trabalho para restaurantes, shoppings, supermercados, entre outros. Por meio do rádio, era possível expandir o alcance no cotidiano. No entanto, a Muzak deu origem a diversas outras ‘muzaks’, também conhecidas como *mood music* ou *easy-listening music*,

compreendendo uma miríade de artistas diferentes. Enquanto a Muzak era vendida como serviço diretamente para empresas ou lojas, utilizando canais de rádio, as *mood musics* passaram a ser comercializadas diretamente para o público comum por meio de mídias físicas, movimento exercido por gravadoras como a *Columbia Records* ou a *Capitol Records*. A Muzak e as muzaks foram muito propagadas em termos de funcionalidade, nas *mood musics* aparece a construção de uma música *para* algo. George Melachrino, por exemplo, produziu uma série de álbuns intitulados como *Music for Dining* (Música para Jantar), *Music for Reading* (Música para Ler) ou *Music to Help You Sleep* (Música para te Ajudar a Dormir) (LANZA, 1995, p. 87–88); já Ethel Gabriel produziu um álbum intitulado *Music to Stop Smoking By* (Música para Parar de Fumar) (LANZA, 1995, p. 91). Essa pode ser considerada uma referência, talvez irônica, de Brian Eno, ao chamar seu álbum de *Music for Airports*.

Mesmo sendo condenado culturalmente, a Muzak não pode ser considerada um fracasso. Vanel argumenta que “em geral, a função atribuída à programação da música, seja em locais de trabalho, lojas, ou elevadores, é de eliminar atritos inevitáveis entre seres humanos e seus ambientes [*environment*] para estabelecer um relacionamento ‘ideal’”(VANEL, 2013, p. 79 tradução nossa). O relacionamento ideal, embora inalcançável, indica uma tentativa humana, no caso mediada por estudos financiados por empresas, de fazer o cotidiano cada vez mais ‘habitável’. Nesse sentido, “ambas as músicas ambiente e funcional no sentido convencional são, a um certo ponto, predicadas no estabelecimento de um relacionamento positivo, harmonioso entre homem e ambiente, que se revela de maneira mais aguda em instâncias extremas” (VANEL, 2013, p. 81 tradução nossa). Vanel argumenta que, apesar das diferenças ideológicas, a proposta de Eno possui um objetivo comum à Muzak. O próprio Joseph Lanza, embora admita que a Música Ambiente de Eno eleva a música de fundo para um patamar mais intelectual, afirma ver poucas diferenças entre *Music for Airports* e as músicas enlatadas (LANZA, 1995, p. 196–197).

Por outro lado, não é como se a Música Ambiente pudesse ser entendida apenas como mais uma muzak. Pode ser feito um argumento para a relativização do desdém pela Muzak, justamente por se mostrar uma forma realizada de interferir positivamente na percepção espacial e temporal do sujeito, o que não a livra de críticas. No entanto, as distinções precisam ser mantidas, afinal, o funcionalismo de uma é radical e ideologicamente diferente do da outra. Também é possível seguir pelo caminho de que o ‘estabelecimento de uma relação harmoniosa e positiva entre homem e ambiente’, por parte da Muzak, seja uma ideia falsa, uma vez que o que realmente está em questão é o aspecto produtivo do trabalhador sob a influência da música - contribuindo para a manutenção de um sistema que não é exatamente positivo e harmonioso para os trabalhadores. Argumenta-se, ademais, que a proposição de Eno não está necessariamente pautada em uma relação positiva do homem com o ambiente. A suposta ‘calma’ que deve ser induzida pela Música Ambiente não é necessariamente tranquilizadora, sendo que a música deve manter as sensações de ‘incerteza’ e ‘dúvida’ [*doubt*] do espaço, diferentemente da Muzak. Eno está mais interessado na característica reflexiva de suas músicas, enquanto a Muzak pensa

mais em termos anestésicos.

## 2.4 Os Silêncios de John Cage

John Cage pode ser considerado um dos mais revolucionários artistas do século XX, com uma produção inestimável para o campo da música. Direta e indiretamente a obra de Cage está presente na Música Ambiente de Eno. Por mais que Cage seja entendido como mais um expansor dos limites da música, ele também traz limitações. Fora admitidamente interessado pelos extremos da música, pela experimentação, o que significa também um certo desinteresse e, por vezes, desgosto à certas práticas musicais. Isso para dizer que os limites postos por Cage são relevantes para a Música Ambiente, pela perspectiva do artista e do espectador.

Nesse sentido, há um posicionamento incisivo de Cage contra a autoexpressão na música. Parece um argumento inusitado, quando se entende como parte da música a mensagem que o artista quer passar para o ouvinte. Porém, como ele mesmo constata, “Eu comecei a perceber que a separação entre mente e ouvido havia estragado os sons, - que uma página em branco era necessária” (CAGE, 2020, p. 116). Cage está interessado em sons, e não em elementos externos. Isso representa um problema na música quando a parte lírica se sobressai à musical, ou quando é inserida uma narrativa que estimula algo intencional no ouvinte por parte do artista. Como ele afirma: “Música nova: nova escuta. Não uma tentativa de entender o que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, os sons receberiam a forma de palavras. Apenas uma atenção à atividade dos sons” (CAGE, 2020, p. 10). A música para Cage está na indeterminação e na percepção. É possível dizer que há nisso alguma influência da estética kantiana. Ao menos em se tratando da apreensão sensível de um elemento, Kant prega uma relação de ‘julgar sem a mediação de conceitos’, ou seja, a percepção estética dissociada da razão e da produção de conhecimento. Cage compreende esses elementos que não são sons-em-si como uma conversa do artista com o espectador, ou como uma tentativa de controle da experiência do ouvinte. Quando Cage reduz música a sons, eliminando a autoexpressão e as referências da música, ele não está rebaixando a música ou as artes poéticas. Na verdade, ele delimita a música à esfera estética, trabalhando a percepção sensível como campo de atuação da música. A música de Cage está, portanto, no exercício do ouvir.

Esse posicionamento não é unicamente associado à Cage, ele é um entre vários artistas que tornam suas atenções para o fenômeno da escuta, estudo e produção de sons. Mas um ponto de virada na vida e produção de Cage ocorre a partir de seu contato com a filosofia zen-budista. Este, de acordo com Marovatto no posfácio da edição brasileira de *Silêncio*, aconteceu pela primeira vez aproximadamente em 1949, com o livro *Introdução ao Zen-Budismo* de Daisetz Suzuki, traduzido para o inglês (CAGE, 2020, p. 278). Suzuki veio a se tornar um mestre para Cage. O redirecionamento de Cage para uma teoria Oriental se provou bastante influente, mas também destacou as diferenças das noções e intenções artísticas entre Cage e outros artistas Ocidentais. O Zen-Budismo foi essencial para o interesse de Cage acerca da indeterminação no processo compositivo, envolvendo obras emblemáticas como *4'33''*.

É notável a sensibilidade de Cage sobre os sons. A exemplo, em sua *Conferência sobre Nada* (1959), na qual ele faz uma defesa dos ruídos:

Ruídos, também foram discriminados; e sendo americano, tendo sido treinado para ser sentimental, eu lutei pelos ruídos. Eu gostava de estar do lado do perdedor. Eu consegui permissão policial para tocar sirenes. O ruído mais impressionante que eu já produzi era o produzido por um arame enrolado preso ao braço de um fonógrafo e depois amplificado. Era chocante, realmente chocante, e estrondoso. (CAGE, 2020, p. 117)

Um pouco antes deste trecho, ele afirma que “Eu usava ruídos. Eles não eram intelectualizados; os ouvidos podiam ouvi-los diretamente sem fazer nenhuma abstração sobre eles” (CAGE, 2020, p. 116). O interesse pelos ruídos, então, advinha de um problema nos sons musicais, cada vez mais intelectualizados. Os sons não-musicais apresentam possibilidades para Cage, ele começou a escutar sons que passavam despercebidos e enxergou neles aquilo que a música havia perdido. Apesar do posicionamento em favor de sons e ruídos<sup>34</sup>, a Cage é especialmente atribuído um conceito teoricamente inverso, o de silêncio. De início parece contraditório, um artista que se interessa por sons trabalhar com uma noção que profere a ausência deles. Mas o silêncio para Cage trabalha em outros termos.

O silêncio, atrelado à sua obra emblemática *4'33"*, não é o simples resultado da famosa performance, mas um processo. Antes de adentrar em *4'33"* é preciso relatar um acontecimento prévio, entendido como o idealizador da obra. Em 1951, Cage visita uma câmara anecoica<sup>35</sup> em Harvard, experiência descrita por ele na palestra *Música Experimental* (1957). O que acontece é um esclarecimento essencial para a progressão de sua produção artística. John entra na sala esperando o silêncio absoluto, a ausência de sons, mas não o encontra. Após sair da câmara, ele relata, para um engenheiro presente, ter ouvido dois sons, um grave e um agudo, chegando à conclusão de que:

O som agudo era o meu sistema nervoso funcionando; o grave, meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles vão continuar depois da minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música (CAGE, 2020, p. 8).

A partir dessa experiência elabora-se sobre a impossibilidade do silêncio. Caso exista de fato um silêncio absoluto, ele não pode ser ouvido. Mas essa não é a constatação mais importante; na experiência de Cage são revelados novos sons, antes inaudíveis por conta da sobreposição de todos os outros sons, mais fortes. Este argumento forma a base do que virá a

---

34 É importante notar que, logo após Cage defender os ruídos, ele explica que “Meio intelectualmente e meio sentimentalmente, quando a guerra chegou, eu decidi usar apenas sons quietos. Não parecia haver nenhuma verdade, nada de bom, em qualquer coisa grande na sociedade” (CAGE, 2020, p. 117). É interessante como a reação à guerra é retratada de formas diferentes em Cage e Russolo.

35 Em uma câmara anecoica os sons não reverberam, ou seja, gera-se uma situação mais próxima do silêncio absoluto. As câmaras anecoicas possuem usos e finalidades mais diretas, como é o caso do teste de equipamentos, como microfones e alto-falantes, sendo feitos em um espaço acusticamente neutro. Fonte: <https://www.concepcaoacustica.com/post/o-que-sao-camaras-anecoicas>

ser a obra *4'33''* e o silêncio para Cage.

*4'33''* (quatro minutos e trinta e três segundos), considerada uma das obras mais emblemáticas da carreira de John Cage, foi performada pela primeira vez em 1952 no Maverick Concert Hall, em Nova York. Nela um pianista, no caso David Tudor, se senta ao piano e não o toca durante em três movimentos, ou seja, sem produzir som algum no tempo pré-definido para a obra (KAHN, 1999, p. 165). O silêncio é estabelecido, pois nenhum som é tocado pelo pianista – frustrando as intenções do público de ouvir música naquela sala de concerto. O que acontece é que, semelhante à experiência de Cage na câmara anecoica, novos sons são revelados. A miríade de sons que ocorrem durante uma performance musical é posta em evidência, ou seja, o ruído de fora da sala de concerto, tosses e espirros, sussurros, pessoas se mexendo em suas cadeiras, o som do vento, da chuva caindo no exterior, entre outros, passam a ocupar o espaço e o tempo antes destinado à música. Todos os sons descritos são familiares para o público do local, mas eles não eram ouvidos dessa maneira, ascendendo à condição musical. De imediato, é possível afirmar que, por meio desta experiência, Cage amplia os limites da música. Todos os sons e ruídos do cotidiano adentram na esfera musical.

*4'33''* é uma ‘música de silêncios’, mas o silêncio considerado é outro. Não mais definido pela ausência de sons,

Silêncio é tudo do som que não intencionamos [*intend*]. Não existe algo como um silêncio absoluto. Portanto silêncio pode muito bem incluir sons altos, algo cada vez mais comum no século XX. O som de aviões a jato, sirenes, etc.(ZWERIN apud KAHN, 1999, p. 163 tradução nossa)

Essa definição de silêncio, então, nos leva à indeterminação, um dos aspectos mais importantes da teoria de Cage. Ele queria ouvir sons pelos sons e, conseqüentemente, música pelos sons. O acaso permite um distanciamento maior da imposição de significados nos sons, trazendo o foco para o exercício da escuta. Como descrito, *4'33''* determina somente o silêncio do pianista, mas, além disso, não consegue articular ou prever sons. Em uma conversa imaginária com Erik Satie, Cage diz que “um tempo que é apenas tempo deixará os sons serem apenas sons, e se forem canções folclóricas, acordes de nona sem resolução ou facas e garfos, deixará que sejam apenas canções folclóricas, acordes de nona sem resolução ou facas e garfos” (CAGE, 2020, p. 81). Revela-se como o tempo atua em *4'33''*, pois, quando um tempo se torna algo mais que tempo, os sons passam a ser mais que sons, ou seja, adquirem alguma significação externa a eles. No caso da obra, a audiência só ouve o silêncio, sons indeterminados, por esperar um tempo que organize sons de uma maneira significativa, algo que não acontece, tornando a atenção dos presentes para os sons que já estavam ali, conhecidos do cotidiano.

Há também outra interpretação da obra, baseada na premissa de que *4'33''* não é música, mas, como argumenta Stephen Davies (1997), uma peça de arte conceitual. Davies parte do pressuposto de que música se define como ‘sons organizados’ [*organised sound*] (DAVIES,



1997, p. 456–457), o que não seria o caso da obra de Cage, já que Davies não considera a audiência como *performers*, esta seria composta somente pelos músicos presentes no palco. E como fora relatado, David Tudor não produz sons durante a performance, somente a plateia e elementos externos. Desse modo, Davies constata que *4'33''* é uma moldura vazia (DAVIES, 1997, p. 459), uma obra de arte sobre música. Ou seja, a obra em si quer dizer algo sobre o estado da música ao introduzir uma situação contraditória: instruir os músicos a não tocar seus instrumentos. Essa interpretação recusa os desenvolvimentos de Cage acerca de uma abertura das fronteiras entre música e realidade, pondo em xeque a sua nova noção de silêncio, já que não compreende os sons ambientes como parte da música, somente um discurso sobre uma ausência de música. Portanto, como queremos seguir explorando o silêncio de Cage, junto com todas as suas implicações, manteremos a interpretação de que *4'33''* é música, pois ela compreende a incorporação de elementos externos, indeterminados, como parte da composição.

Explicitada a noção de silêncio de Cage, há de ser feito um importante desvio de narrativa. Douglas Kahn afirma que há uma outra noção de silêncio, distinta das outras duas apresentadas até agora, de especial relevância para o assunto aqui tratado. Este silêncio também estaria atrelado a uma obra, no caso a *Silent Prayer*, idealizada quatro anos antes de *4'33''* (1952), uma precursora, pode ser dito. Há uma questão, no entanto, já que a obra não chegou a ser materializada. *Silent Prayer* foi descrita na conferência *A Composer's Confession*<sup>36</sup> (1948) desta maneira:

Eu tenho, no caso, diversos novos desejos (dois destes parecem ser absurdos, mas estou falando sério deles): primeiro, compor uma peça de silêncio ininterrupto e vendê-la para a Muzak Co. Ela vai ter entre 3 ou 4 e 1/2 minutos de duração – estes sendo os tamanhos padrão das músicas “enlatadas” – e será intitulada como *Silent Prayer*. Ela vai se iniciar com uma ideia única, a qual tentarei fazer sedutora como a cor, o formato e a fragrância de uma flor. O final vai se aproximar da imperceptibilidade [...] (Tradução nossa)<sup>37</sup>

Embora não realizada, *Silent Prayer* é uma obra relevante por alguns motivos. Ela é, primeiramente, um ensaio para o que se tornaria a obra *4'33''*, desde a proposta de duração à ideia de fazer uma música de silêncio ininterrupto<sup>38</sup>, mas as duas obras são diferentes entre si. Enquanto *4'33''* veio a ser tocada em salas de concerto, *Silent Prayer* viria a ser apresentada na mídia da Muzak, ou seja, no rádio. Quando a programação das rádios Muzak fosse interrompida pela ausência de som, os ouvintes poderiam pensar e reatentar seus ouvidos para a música que eles estavam ouvindo, uma música que se faz quase inaudível para servir como um estimulante

36 John Cage só foi publicar a conferência quando estava se aproximando de seus oitenta anos de vida, ou seja, próximo de sua morte. Douglas Kahn pensa que a recusa de Cage em publicar a conferência pode ter sido originada em uma preocupação do compositor em não complicar a sua já estabelecida noção de silêncio (KAHN, 1999, p. 169).

37 A conferência pode ser encontrada no link <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html>

38 Szabo evidencia que talvez *Silent Prayer* não fosse uma peça silenciosa, ausente de sons, mas que de qualquer maneira a intenção da obra era de interromper o fluxo constante da Muzak (SZABO, 2015, p. 147–148)

atrelado a uma função específica. *Silent Prayer* mostra uma clara intenção de silenciar a Muzak. Interpreta-se que, pelo seu movimento de ‘passar despercebida’, a Muzak atua nos ouvintes sem que eles a dessem atenção. Sendo assim, um ato de silêncio com a duração de cerca de 4 minutos seria capaz de revelar o estado traiçoeiro deste tipo de música. Essa não é a única, ou última vez, que Cage dialoga com a Muzak, mas é especialmente interessante como ela se assemelha em termos de estrutura à *4'33"*, mas propõe uma relação com o silêncio totalmente diferente.

No entanto, Douglas Kahn dialoga com as duas obras para chegar em um outro ponto, em que os dois silêncios pensados por Cage, embora se relacionem com uma abertura aos sons, estão enraizados em práticas de silenciamento. “*4'33"* silenciou a música para ouvir o que não é intencional [*unintended*], os sons circundantes [*surrounding*], e, por fim, o ambiente como um todo. *Silent Prayer* silenciou o som de uma música planejada como ambiental” (KAHN, 1999, p. 183 tradução nossa). Kahn afirma que os silêncios tratados nas duas obras são, de fato, diferentes, levando em consideração o fato de que *Silent Prayer* fora idealizada antes da experiência de Cage na câmara anecoica. Kahn apresenta uma contradição nas obras de Cage baseada no ato de silenciamento, afirmando que “Quando ele celebra o ruído, ele também promulga a redução do ruído [*noise abatement*]. Quando ele fala de silêncio, ele também fala de silenciamento” (KAHN, 1997, p. 557 tradução nossa). O argumento de Kahn se refere a uma problematização da questão social nas obras de Cage: mesmo com obras que trabalham para a inclusão de todos os sons na música, Cage precisa silenciar alguns para evidenciar outros e, também, mostra uma intenção de silenciar a Muzak e o que ela representa.

A teoria e as proposições de Cage por vezes parecem limitantes, no sentido de excluir parte da produção musical e artística. No entanto, é importante compreender que sua produção estava intimamente ligada ao seu percurso pessoal, profundamente influenciado pelo zen-budismo de Suzuki. Cage estava interessado no limite entre arte e vida. Embora seu posicionamento contra a autoexpressão na música fosse evidente, argumenta-se que a sua teoria possa também abranger elementos com significação. Um ponto a ser retirado é de que a escuta de Cage possa ser entendida como contemplação desinteressada, em termos kantianos. Embora tenha vasta produção artística envolvendo a indeterminação e produção de sons por eles mesmos, Cage diz que se tornou um “ouvinte e a música se tornou algo para se ouvir” (CAGE, 2020, p. 7). Assim, assume na música a primazia da recepção, tal como fez Marcel Duchamp nas artes visuais<sup>39</sup>. Entende-se, portanto, que a escuta é um elemento fundamental no caso da Música Ambiente, os sons musicais em si são incompletos sem a escuta dos espectadores, que ocorre no espaço, junto com os sons ambientes. *Music for Airports* é esse fenômeno experiencial total: a escuta dos sons musicais e dos sons ambientes no espaço.

---

39 Na conferência *The Creative Act* (1957), Duchamp descreve que o ato criativo não é realizado somente pelo artista e as intenções postas por ele em sua obra, mas também pelo espectador, que percebe e interpreta a obra da sua maneira, completando assim o ato criativo (DUCHAMP, 1975).

## 2.5 Brian Eno e John Cage

A aproximação de John Cage à obra de Brian Eno não é simples e direta, afinal os dois são artistas com intenções e perspectivas diferentes, embora concordem em alguns aspectos fundamentais. Enquanto Cage habita os extremos da música e do experimentalismo, Eno se interessa mais pela esfera popular da música. No entanto, é possível entender a proposta de *Music for Airports* como inspirada na teoria de John em algumas bases. Primeiramente o silêncio, as faixas do álbum se abrem para o silêncio, ou seja, os sons indeterminados que acontecem nos arredores do ouvinte. Este é um aspecto importante da proposta de Eno, o de que a música se incorpore ao ambiente. A temporalidade é também relevante neste caso, não necessariamente em termos de duração longa, mas de percepção do tempo. As músicas são relativamente longas sim, mas o que importa é a repetição em demasia dos elementos musicais, induzindo a noção de que o ‘tempo sendo tempo deixa o som ser som’, possibilitando a incorporação da música aos sons ambientes e vice-versa. Além disso, a indeterminação de Cage dentro de seus processos compositivos influencia Eno, que nos métodos de concepção dos álbuns de Música Ambiente, incorpora o acaso e o indeterminado, dentro e fora da composição.

Houve um encontro entre os dois que resultou em uma entrevista<sup>40</sup> realizada em setembro de 1985, por Rob Tannenbaum. Curiosamente, Cage menciona a Eno que só conhece uma de suas obras, justamente *Music for Airports*. Cage conta em sua primeira escuta: “Eu fiquei impressionado, claro, como qualquer um ouvindo [*Music for Airports*] pela primeira vez ficaria, pela estrutura, que é som... e silêncio” (Tradução nossa). A música de Eno seria então uma combinação de sons pré-determinados com sons indeterminados. Eno, em resposta a Cage, revela uma importante influência para *Music for Airports*, a peça *It's Gonna Rain* (1965) de Steve Reich<sup>41</sup>. Nela o músico minimalista usa dois *loops* de fita, *tape loops*, iguais, repetindo a frase ‘*it's gonna rain*’, mas tocadas em tempos diferentes, dessincronizadas. A estratégia composicional da peça de Steve Reich impressiona Eno por alcançar um resultado tão diverso e complexo baseado na sobreposição de dois elementos ‘iguais’.

Embora a estrutura composicional de *Music for Airports* seja construída em cima de experimentos da música minimalista, como é o caso de *It's Gonna Rain* de Reich, a intenção por trás da estrutura pode ser traçada diretamente à Cage. Como fora constatado no primeiro capítulo, Eno é um autoproclamado ‘não-músico’. A recusa em aprender a tocar instrumentos ou ler partituras tem uma relação com o interesse de Cage pelo som em si mesmo, mais do que isso, no fato de ele desafiar convenções musicais. Libertando-se de estruturas convencionais musicais, Cage dá espaço ao acaso, o indeterminado. Assim também faz Eno na estrutura composicional de *Music for Airports*, um processo manual de manejar e recortar, sobrepor e espaçar fitas magnéticas, admitindo dentro da composição combinações imprevisíveis, mas também com todos os sons ambientes que passam a fazer parte da música. Isso leva Joseph

40 A entrevista pode ser lida no link [http://www.moredarkthanshark.org/eno\\_int\\_musician-sep85.html](http://www.moredarkthanshark.org/eno_int_musician-sep85.html)

41 A peça pode ser ouvida no link <https://youtu.be/Jsd50gJo5q4>

Lanza, apologista da Muzak, a caracterizar o processo de Eno como frio e metálico, tendo um resultado inquietante (LANZA, 1995, p. 196–197). Há, nesse sentido, uma diferença significativa entre os processos compositivos da Música Ambiente e da Muzak. O aspecto ‘não-músico’ de Eno deve muito a John Cage, resultando em uma música pouco musical e sempre incompleta.

## 2.6 Um Paralelo nas Artes Visuais: Música Ambiente e Arte Sonora

As transformações na música trabalhadas aqui não fazem parte de um movimento exclusivamente musical. Pelo contrário, há um contexto de mudança e reinvenção das artes em geral. Um dos marcos na arte do século XX é a desvalorização do papel da estética como definidora do que é ou não arte. Um dos expoentes desta tendência, o filósofo e crítico de arte Arthur Danto, elabora uma filosofia da arte baseada em um ‘fim da arte’. Dentre outros sentidos, o fim da arte concebido por Danto está embasado na estética hegeliana, dentro da qual a arte havia sido superada, sendo limitada e incapaz de suprir as necessidades dos homens, e tendo seu posto tomado pela filosofia, algo mais elevado. A arte, historicamente entendida por termos estéticos, agora pretende passar uma mensagem determinada. As intenções da filosofia da arte de Danto tendem a um conceito de arte mais universalmente aplicável, como reflete por sua fala “já não era mais necessário perguntar se isto ou aquilo poderia ser uma obra de arte, pois a resposta sempre seria sim” (DANTO, 2013, p. 13). Na filosofia de arte de Danto, com suas ambições ontológicas, tudo pode ser arte, inclusive obras clássicas que foram produzidas em períodos nos quais a arte se definia pela estética<sup>42</sup>.

Há um exemplo paradigmático sobre o qual Danto sustenta a sua teoria. A obra *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol vira uma chave importante para o filósofo. Nela Warhol expõe uma caixa da marca Brillo, normalmente vendida nos mercados contendo palhas de aço, sem oferecer explicação. Danto entende que existem duas versões da caixa, a *Brillo Box*, vendida nos supermercados, e a *Brillo Box*, a obra de arte. No entanto, como Danto mesmo constata, as caixas são esteticamente idênticas, gêmeas (DANTO, 2013, p. 8). Sendo assim, há uma diferença entre as duas caixas, já que uma é um objeto ordinário e outro é arte. Danto desenvolve a ideia da seguinte forma: para ver a *Brillo Box* como arte é necessário um certo conhecimento da história da arte (DANTO, 2013, p. 11) e, além disso, a obra precisa ter um significado incorporado. Nas palavras de Danto: “como um crítico, parece-me, precisamos perguntar qual é o significado da obra; como a obra incorpora este significado; e se, nos termos de Hegel, o significado e a sua incorporação são ‘adequados ou inadequados um ao outro’” (DANTO, 2013, p. 9–10). Ou seja, para ser arte, a obra precisa ter algo a dizer sobre a realidade.

Há um contraste entre as propostas de Cage para a música e de Danto para as artes visuais. Enquanto Cage tenta se livrar de significados e conceitos em prol do exercício perceptivo,

---

42 Esse é o caso da crítica de Danto sobre a obra *O casamento de Peleu e Tétis* (1610) do maneirista holandês Joachim Wtewael (DANTO, 2015, p. 163–166).

Danto prioriza o caráter intencional da obra de arte. Nesse sentido, pensando que a música tem uma dificuldade maior de se dissociar da estética do que as artes tratadas por Danto, percebe-se que a sua teoria não se direciona para a música e poucas vezes ele se refere diretamente a alguma aplicação musical de seus escritos. No entanto, seus argumentos reverberam para a filosofia da música. Theodore Gracyk (2013) apresenta uma revisão da filosofia de arte de Danto, com embasamento musical que o aproxima da discussão feita neste texto. Gracyk explica que uma das condições para o enquadramento de uma obra como arte, para Danto, está em um conhecimento histórico-artístico prévio por parte do observador. Ou seja, no caso da Brillo Box, a transfiguração do objeto comum, para objeto artístico, só ocorre se o espectador estiver ciente do contexto histórico e artístico circundando a obra, senão, para ele, a Brillo Box não passa de uma caixa de palha de aço. O discurso incorporado da Brillo Box depende disso e Gracyk não argumenta contra, já que este é de fato um pré-requisito da obra. No entanto, ele conclui que essa condição é muito exclusiva (GRACYK, 2013, p. 76), especialmente se considerarmos a tendência universalista da teoria de Danto<sup>43</sup>. Independentemente da problematização construída por Gracyk, o contexto artístico é importante para que as ambições da Música Ambiente sejam validadas.

No livro *Após o Fim da Arte*, Danto faz uma menção importante à música: “a distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo” (DANTO, 2006, p. 40). A transfiguração do objeto ordinário que ocorre nas Brillo Boxes também ocorre na música, o ruído como som ordinário que pode ser transfigurado para a condição de arte. Há uma outra citação de Danto sobre música que é, a princípio, conflitiosa<sup>44</sup> com sua outra fala: “de fato, também nem toda música é [arte], pois somente quando questões paralelas às que eu venho levantando surgem para a música que estamos no nível da arte [...]” (DANTO, 1986, p. 78 Tradução nossa)<sup>45</sup>. Podemos, então, formular o argumento de Danto da seguinte forma: o ruído (objeto ordinário) pode ser música, mas a música não necessariamente é arte (visual).

A teoria de Danto se refere às artes visuais que, apesar de explicitar o caráter visual em

---

43 Por meio de exemplos na música, Gracyk denuncia a exclusividade trazida pela pré-condição de Danto, de modo a dizer que experienciar uma obra de arte não necessariamente depende do conhecimento do conceito moderno de arte por parte do espectador. E especialmente considerando que, em muitas ocasiões, o contexto já oferece os requisitos históricos e teóricos para que o público entenda a transfiguração que ocorre nas obras com às quais se depara (GRACYK, 2013, p. 79). No entanto, uma possível defesa para o Danto neste caso está no fato de que Gracyk não leva em conta o crítico de arte como um elemento importante da transfiguração. No artigo *Crítica de Arte Após o Fim da Arte*, Danto ressalta a importância do crítico para transmitir aos espectadores não a mensagem da obra, mas o contexto histórico-artístico dela para que, enfim, o espectador possa compreender a obra (DANTO, 2013, p. 15–16).

44 A possível confusão que pode ser causada entre as duas falas acontece quando Danto inicialmente indica uma transfiguração do ruído para música. Na segunda citação, de outro livro, ele fala que nem toda música é arte. O problema é que a transfiguração, como descrita por Danto, ocorre na arte e não na música, sendo que ele não detalha uma possível transfiguração para uma música que não seja arte. Uma interpretação possível é de que o ruído transfigurado seja música e arte.

45 Argumento corroborado por Gracyk (GRACYK, 2013, p. 61)

seu nome, não necessariamente excluem obras que trabalham com elementos sonoros, táteis ou olfativos. Lílian Campesato, por exemplo, explica que foi desenvolvido um movimento, a partir de meados da década de 1970, que visava agrupar obras sonoras que se aproximavam mais de um contexto expandido de arquitetura, escultura, instalação e criação plástica do que de fato uma produção musical, a *arte sonora* (CAMPESATO, 2007, p. 4). A arte sonora pode ser aproximada do entendimento de arte visual de Danto. Nesse sentido, Campesato afirma que “na arte sonora, uma concepção concreta do som, aliada a uma abordagem fragmentada do tempo e ao uso do espaço esteticamente ativo, corroboram numa sintaxe na qual estruturas abstratas musicais estão longe de aparecer” (CAMPESATO, 2007, p. 106). *Music for Airports* é considerada uma obra importante nesse contexto das artes sonoras, entendê-la nestes termos, dissociada do entendimento de música e apropriada ao de arte sonora, nos será útil.

Rosalind Krauss, em seu influente ensaio *A Escultura no Campo Ampliado* (1979), relata que a escultura modernista sofreu um esvaziamento conceitual, uma vez que não se sabia mais definir o que exatamente era uma escultura. A escultura então passou a ser determinada por sua negatividade: elemento na paisagem que não é paisagem (não-paisagem) e elemento na arquitetura que não é arquitetura (não-arquitetura), uma combinação de exclusões (KRAUSS, 1979, p. 36). Já em uma leitura pragmática pós-modernista, mantém-se a negativa dupla da escultura, mas amplia-se o seu campo, artistas começam a experimentar entre categorias positivas e negativas, como a combinação de paisagem com arquitetura, ou a combinação de paisagem com não-paisagem, como é possível ver no diagrama da figura 3. O campo ampliado não é exclusivo à escultura, ele passa a abranger também a arquitetura e a paisagem, fomentando maiores possibilidades de criação dentro de um sistema categórico, que distingue arquitetura de paisagem e de escultura, mas ao mesmo tempo expande os seus limites. Desse modo, a partir do ensaio de Krauss, o crítico e historiador de arquitetura Anthony Vidler propõe um campo ampliado da arquitetura:

Em termos que ecoam o campo escultural de Krauss, assim, podemos encontrar combinações entre arquitetura e paisagem, arquitetura e biologia, e arquitetura e programa, produzindo novas versões da ‘não-paisagem’ e da ‘não-escultura’, estes que são, não obstante, não-exatamente-arquitetura (VIDLER, 2004, Tradução nossa)

Nesse sentido, seria possível pensar a arte sonora como parte do campo ampliado da arquitetura. Desse modo, a não-música - elementos sonoros que não são entendidos como música – combinada com a arquitetura resultaria na arte sonora, uma arte que produz uma combinação de elementos sonoros com espaciais. Sendo assim, podemos dizer que os artistas e obras enquadrados na arte sonora fazem parte de um campo ampliado da arquitetura. Cabe aqui expor outras obras importantes da arte sonora. Começamos com o compositor e artista estadunidense Alvin Lucier, mais especificamente sobre a sua obra *I Am Sitting in a Room*

Figura 3: Campo ampliado de Rosalind Krauss (KRAUSS, 1979, p.38)

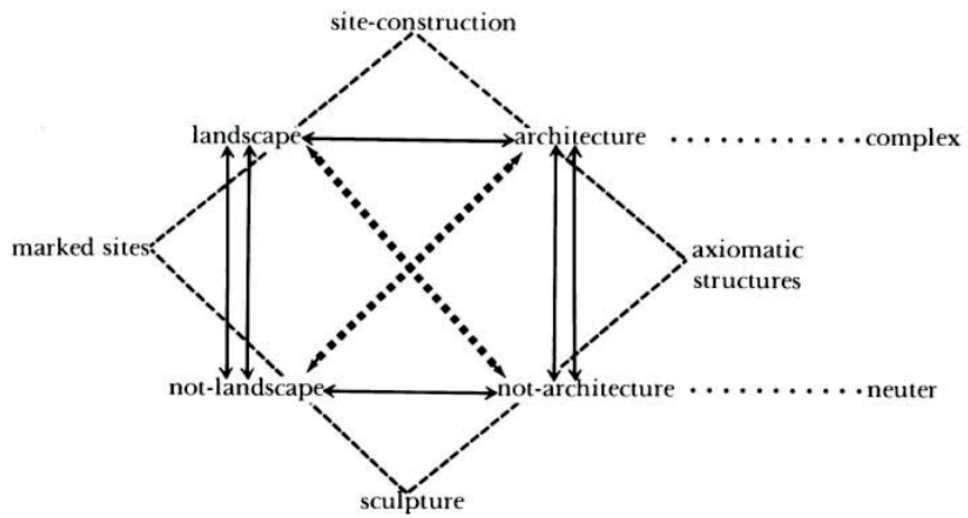


Figura 4: Spiral Jetty (1970), de Robert Smithson - Corinne, Estados Unidos  
 Foto por Netherzone, via Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spiral\\_Jetty\\_Smithson\\_Laramiee.jpg#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Spiral_Jetty_Smithson_Laramiee.jpg#filelinks)



Spiral Jetty pode ser considerada como local demarcado, ou seja, uma relação entre paisagem e não-paisagem.

(1969)<sup>46</sup>, uma peça de obra sonora gravada<sup>47</sup>. Nela Lucier, situado em uma sala específica, começa a recitar um pequeno texto:

Estou sentado em uma sala, diferente da que você se encontra no momento. Estou gravando o som de minha voz falante e vou reproduzi-la de volta na sala repetidamente, até que as frequências ressonantes da sala se reforcem para que qualquer semelhança da minha fala, com talvez a exceção do ritmo, seja destruída. O que você irá ouvir, então, são as frequências naturais ressonantes da sala articulada pela fala. Eu considero esta atividade não exatamente como a demonstração de um fato físico, mas como uma maneira de suavizar quaisquer irregularidades que a minha voz possa ter. (LUCIER, 1969, Tradução nossa)<sup>48</sup>

O próprio texto utilizado na performance explica o seu funcionamento. Por meio de uma repetida gravação de uma gravação, singularidades se revelam, até que tomam conta da gravação e geram sons parecidos com os de uma composição minimalista. Estas singularidades, as ressonâncias, seriam causadas pelas características próprias da sala na qual a gravação está sendo reproduzida. A seminal obra de Lucier, dentre outras questões, revela um caráter da arquitetura que é imperceptível no cotidiano, mas que ainda assim influencia a nossa percepção do espaço.

Max Neuhaus foi outro importante artista enquadrado nas artes sonoras. Uma de suas obras de maior expressão se chama *Times Square* (1977)<sup>49</sup>, uma instalação permanente no conhecido largo *Times Square*, em Nova York. Desativada por um certo período, a obra foi reinstalada em 2002 e segue mantida em funcionamento no local. Localizada debaixo de uma das grades de metrô, a instalação produz sons específicos ininterruptos, beirando o imperceptível. O som é caracterizado como um zunido [*hum*] e, dada a característica extremamente movimentada do local em que está instalada, o som não é percebido a não ser que seja acidentalmente descoberto, ou que seja procurado por alguém com conhecimento da obra. Trata-se de uma obra constantemente presente que, quando percebida, altera a percepção da paisagem urbana dos transeuntes, além de influenciar a apreensão inconsciente do espaço. Deste modo, como exposto de maneira breve, experimentos de artistas como Alvin Lucier, Max Neuhaus e, claro, Brian Eno, foram importantes para uma expansão da relação entre som e arquitetura.

Retomando o entendimento de música nos termos de John Cage, ela se resume na escuta de sons determinados e indeterminados. A escuta passa a figurar como um fim. Já nos termos

---

46 Informações sobre a peça, incluindo instruções para a sua realização, podem ser encontradas no link <https://www.ubu.com/sound/lucier.html>

47 A obra pode ser ouvida em <https://youtu.be/fAxHILK3Oyk>

48 Texto original: “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.”

49 A obra pode ser ouvida neste vídeo: <https://youtu.be/kA-fihBFWBI>



de Danto, a escuta teria de ser um meio, o elemento que falta na música e nos sons, para que sejam arte, é o significado incorporado. Essa afirmação ecoa uma questão trazida por Erik Satie, quando ele posiciona a sua música de mobília como não pertencente às ‘Artes’. No caso, refere-se às artes belas, às proposições utilitárias da música de mobília empregadas por Satie que direcionam a sua produção para a área da decoração. Satie e Cage trazem a música para a percepção sensível do cotidiano, sendo que Danto pretende ver, nos objetos cotidianos, algo a mais do que eles mesmos, um aspecto discursivo. Os dois casos parecem trazer questões e objetivos distintos, mas eles acabam se encontrando na arte sonora. A noção de sons-pelos-sons trazida por Cage é algo essencial para se desvencilhar da música tradicional, o som separado de sua musicalidade torna-se um foco. Mas, além disso, na arte sonora mantém-se uma noção de significação diferente da música, como explica Campesato:

Enquanto o discurso sonoro na música tradicional tende a ser mais narrativo e teleológico, na arte sonora a narratividade não se dá por meio da estruturação temporal dos sons, mas sim pelas referências provocadas por esses sons. Com isso, não há necessidade de um encadeamento temporal elaborado dos elementos sonoros, como ocorre na música. Ao contrário, muitas vezes a ocorrência sonora aponta mais para elementos visuais e espaciais. (CAMPESATO, 2007, p. 112)

A arte sonora, então, guarda uma relação fundamental com o espaço. Desvencilhado da temporalidade musical, o som pode ser explorado em seu potencial espacial nas relações que ele afirma dentro do lugar em que foi situado. Campesato coloca que a noção de espaço na arte sonora “aponta diretamente para o ambiente real onde se instala a obra” (CAMPESATO, 2007, p. 112). Se *Music for Airports* for pensada como arte sonora, a obra em si é considerada não só a produção de Eno, mas também as relações estabelecidas dentro do ambiente em que os sons determinados de Eno vão atuar. Por meio desse enfoque, permite-se uma maior aproximação de *Music for Airports* com o exercício da arquitetura. Mas, para isso, deve desvencilhar-se daquele exercício de Cage da escuta como fim; na arte sonora ela é o meio pelo qual apreende-se as relações da obra com o espaço.

O simples fato de Eno lançar os LPs dos álbuns acompanhados de *liner notes* em destaque já indica um caráter extramusical de suas intenções, em especial nos casos de *Discreet Music*, *Music for Airports*, e *On Land*. Imagina-se que, antes de ouvir a música, o espectador se depara com o texto, interferindo na experiência de escuta das músicas. O curto manifesto da Música Ambiente presente em *Music for Airports* questiona o estado da música. Primeiramente, é feita uma oposição à Muzak como obstáculo no desenvolvimento e evolução das músicas atmosféricas. É estabelecido que a Música Ambiente não pode ser como a Muzak. Eno, assim como outros artistas, reitera a negatividade comumente associada às ‘músicas enlatadas’, acusando a Muzak de abafar [*blanket*] os outros sons do meio em que se encontra (ENO, 1978), resultando em um ambiente controlado. A Música Ambiente deve se comportar de outra maneira, alinhada com processos compositivos de Cage, para isso ela precisa acontecer assim

Figura 5: Diagrama da obra Times Square (1977), de Max Neuhaus © The Estate of Max Neuhaus

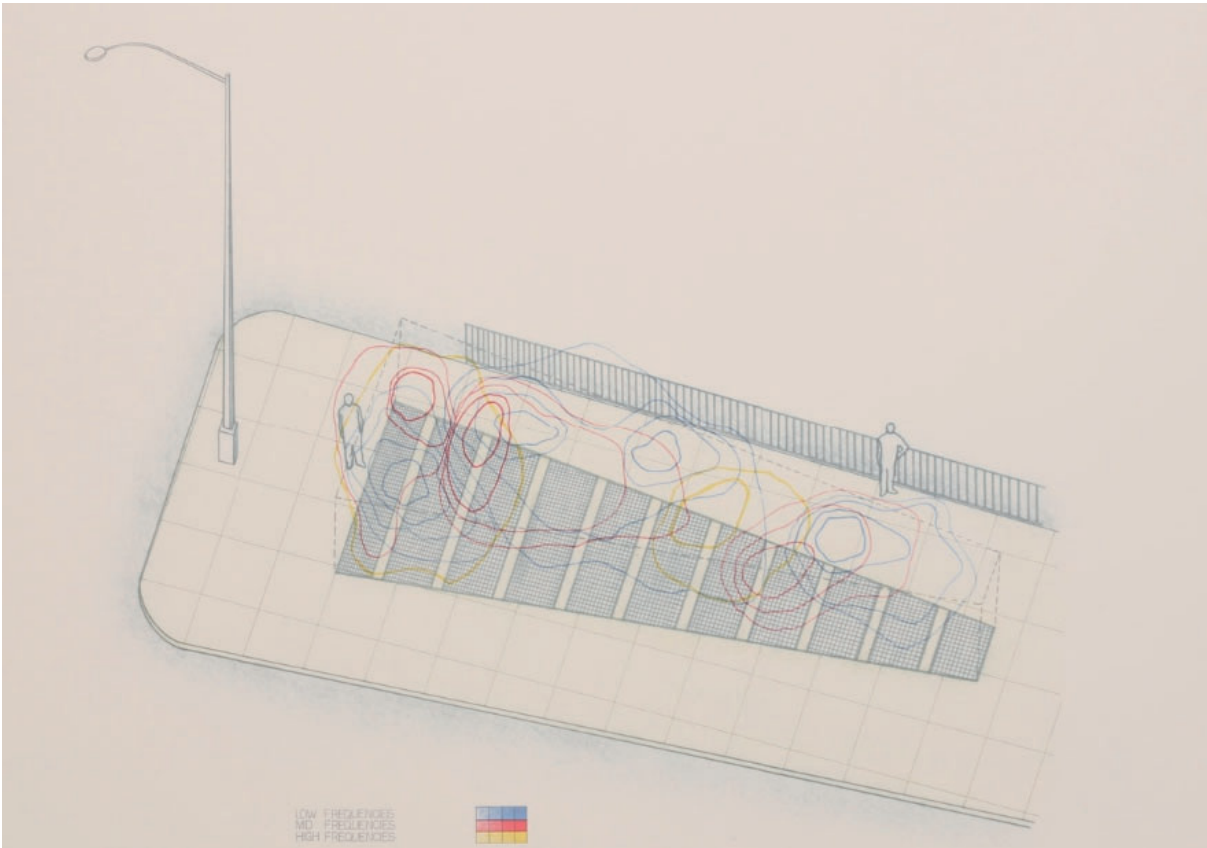


Figura 6: Grade de metrô onde fica a obra Times Square

Foto por Found5dollar, via Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 International license  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Times\\_Square\\_by\\_Max\\_Neuhaus\\_3.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Times_Square_by_Max_Neuhaus_3.jpg)



como os sons acontecem no cotidiano, ‘imitando a natureza em sua maneira de operação’<sup>50</sup>. Eno evidencia isso nos *liner notes* de *Discreet Music* afirmando um interesse de criar música com mínima, ou sem qualquer intervenção sua, implicando na autorrealização de seu papel como planejador e depois ouvinte dos resultados (ENO, 1975). No fim das contas, a música se manifesta como parte do espaço, sem se sobrepor a outros sons ou tentar regular, reduzir o espaço a uma sensação específica. Afinal, se a música é estruturada em referência à maneira que a natureza produz sons, ela pode ser incorporada ao espaço como parte da atmosfera, se manifestando em conjunto com os variados sons e elementos que compõem uma ambiência, sendo ela mesma também uma ambiência.

Este é um aspecto que vai além da obra e, assim, pode ser interpretado como um posicionamento ideológico acerca do estado da paisagem sonora de seu tempo. Se Schafer promove um retorno a tempos mais silenciosos, baseados na escuta e no posterior silenciamento de elementos que não convém, Eno faz uma música para sua época. A menção a aeroportos no título de *Music for Airports* não é ingênua ou casual se pensamos o aeroporto como um dos elementos principais das cidades inseridas em um contexto capitalista. Acima de tudo, o aeroporto é caótico e barulhento, seja para a cidade, que passa a lidar com a ocupação de seu espaço aéreo, mas também internamente, já que o espaço do aeroporto sofre com um excesso de estímulos sonoros. Não é como se Eno estivesse louvando a característica barulhenta da paisagem sonora urbana, mas ele propõe uma maneira de lidar com ela, induzindo uma suposta ‘calma’ em um espaço conturbado. A ‘calma’ a que Eno se refere seria uma sensação que permitiria o espectador a ‘pensar’, refletir, em um espaço como um aeroporto. Aqui ele revela uma motivação implícita por trás da Música Ambiente, ou ao menos de *Music for Airports*, de que certos espaços não permitem que as pessoas se sintam à vontade para ‘pensar’, ou seja, o excesso de informação leva as pessoas a transitarem o espaço ‘no automático’, sem se atentar para seus arredores. A música ignorável de Eno, então, transformaria a percepção do espaço como transitório para habitável. É um estar no espaço, que por si já foi modificado pela presença da música ambiente, tal como a arquitetura quando requalifica espaços.

No modelo de Schafer, a escuta é diretamente afetada pelo estado da paisagem sonora em sua época, tanto que ele diagnostica que o ‘mundo desaprendeu a ouvir atentamente’. Este é um problema significativo para o pensamento de Schafer, que se baseia na priorização da escuta atenta como modo superior de percepção da realidade. Quando Eno afirma que a “Música Ambiente deve ser capaz de acomodar diversos níveis de atenção da escuta sem reforçar um em particular” (ENO, 1978 tradução nossa), ele se opõe a teóricos como Schafer. Se no diagnóstico de Schafer a distração é um problema, para Eno ela é uma parte essencial de sua música. A inclusão da escuta desatenta, ou ao menos dos variados níveis entre atenção e desatenção, representa possibilidades produtivas de ouvir os sons cotidianos, adequadas à realidade de

---

50 Hervé Vanel conta que esse foi um processo de pensar a música que Cage aprendeu com Ananda Coomeraswamy (VANEL, 2013, p. 93).

Eno, uma com múltiplos sons, sejam estes agradáveis ou incômodos. Essa acaba sendo uma considerável contribuição para a prática arquitetônica. Todos os modelos musicais descritos neste capítulo, especificamente a música de mobília, Muzak e Música Ambiente, tratam de alguma proposta de adequação da música dentro do espaço, de modo que ela não seja escutada atentamente e, ademais, se torne parte da percepção geral do espaço arquitetônico.

Dito isso, é possível afirmar que há um significado incorporado na obra *Music for Airports*, um que questiona o estado da música, seja das músicas enlatadas ou como um todo, e um aspecto da realidade. Eno oferece uma música ignorável que, em sua materialização, se desnuda da carga de música e se torna sons percorrendo o espaço. Ao mesmo tempo que é uma crítica direta ao modelo corrente das músicas de fundo, que uniformizam os ambientes com uma intenção subjacente de controle emocional. Por meio de seu projeto de Música Ambiente, atingindo seu ápice em *Music for Airports*, Brian Eno quer passar uma mensagem sobre o estado de uma esfera pouco explorada artisticamente do cotidiano: as ambiências. Ao examinar *Music for Airports* por seu significado incorporado revela-se um ato político sobre os espaços sonoros.

Esses aspectos estão presentes sonoramente nas faixas do álbum, embora elas não carreguem referências ou significações. Ouvi-lo após a leitura do manifesto, naturalmente, revela como foram materializadas as intenções de Eno. Os intervalos silenciosos indicam aberturas para a entrada de sons externos à música, que em nenhum momento demonstra uma pretensão de se impor ao ambiente. A estruturação da música, repetitiva, monótona e aberta, possibilita que o espectador a escute de maneira desatenta, mesclando as temporalidades da música e da realidade, reduzindo a música ao fundo e, com isso, transformando as possibilidades combinatórias dos sons musicais, determinados, com os sons ambientes, indeterminados. Se é feita uma comparação com a sonoridade das músicas enlatadas, percebe-se uma maior complexidade sonora e afetiva na Música Ambiente, em oposição aos modelos nostálgicos e unidimensionais das muzaks. Ademais, a Música Ambiente admite um caráter aberto e indeterminado do espaço em que se situa, enquanto a Muzak trabalha em termos de um ambiente controlado e isolado. Tomando conhecimento da importância da relação entre o texto, indicando as intenções de Eno, e a música, percebe-se uma contradição. Fica subentendido nas notas de Eno que a sua música deve ser ouvida de certas maneiras, mas que esse é um estado induzido pela maneira que a música se dispõe no espaço e não de um conhecimento prévio do ouvinte. Resta a inquietação de que, no caso de os ouvintes não terem acesso ou conhecimento de Brian Eno e suas intenções, será que o limite que distingue a Música Ambiente das muzaks é assim tão perceptível?

## 2.7 Considerações Finais

A Música Ambiente de Brian Eno é construída em cima de diversos pressupostos, experimentos e conceitos. Sua proposta está longe de ser inédita, afinal a música de mobília e a Muzak trabalharam noções semelhantes de músicas atmosféricas, funcionais, bem antes de Eno. Curiosamente, a descrição dada por Satie acerca de sua música de mobília poderia

muito bem ser uma descrição da Música Ambiente de Eno. Mas existem alguns fatores que podem ter possibilitado uma maior validação geral para a Música Ambiente em comparação com seus antecessores. Uma delas começa no fato de que Eno, quando se interessa pelo assunto, já conhecido mundialmente pela sua participação na banda Roxy Music, diferentemente de Satie, um personagem excêntrico e desvalorizado em sua época, e a Muzak, produto que resulta de uma necessidade capitalista de eficiência máxima. Mesmo assim, embora Eno já tivesse se consolidado e fosse reconhecido no campo musical, não se pode desviar do fato de que o movimento que ele faz em direção a uma música experimental é bastante valioso. Uma mudança mais radical de estilos fica evidente em seu álbum *Discreet Music*, o seu primeiro trabalho de fato do que virá a ser a sua Música Ambiente.

A Música Ambiente é a prova do interesse de Brian Eno pelas relações cotidianas. Um outro exemplo clássico é de quando Eno foi comissionado pela Microsoft para compor o som de inicialização do Windows 95, que deveria ter menos de seis segundos de duração<sup>51</sup>. O ato de se pensar sons que se integrem organicamente à percepção da realidade é um fator comum entre as obras de Eno. E, nestes termos, destaca-se a obra de vida de John Cage, cujo interesse radical pelos *sons como sons* influencia artistas como Brian Eno a se voltarem à escuta do cotidiano, dos elementos comuns que passam despercebidos.

Embora Eno não partilhe das convicções de Cage, é evidente como muitos aspectos de sua obra estão embasados nos conceitos e experimentos cageanos. Mesmo assim, argumentou-se neste capítulo que há uma significação presente em *Music for Airports*, que se revela quando ela é experienciada no espaço. A escuta dos sons pelos sons, como Cage aprecia, é superada na Música Ambiente. Ao mesmo tempo, foi discutida a filosofia da arte de Arthur Danto, filósofo das artes visuais. A teoria de Danto é pautada em termos visuais, na qual há uma recusa à estética como papel definidor da obra de arte, em prol do que ele chama de ‘significados incorporados’. No entanto, não é assim tão simples a desvinculação da estética na escuta como é na visão e, para isso, pensamos *Music for Airports* como arte sonora. A arte sonora tem algo a dizer sobre a realidade, mas a apreensão desse discurso é mediada pela escuta de maneira sensível. Campesato afirma que a arte sonora faz uso de “todo o potencial referencial e representacional do som que adquire significados que estão fora da própria obra” (CAMPESATO, 2007, p. 111). Nesse sentido, é na experiência sensível da relação entre *Music for Airports* e o espaço em que se situa, que se apreende um discurso ou reflexão sobre a realidade.

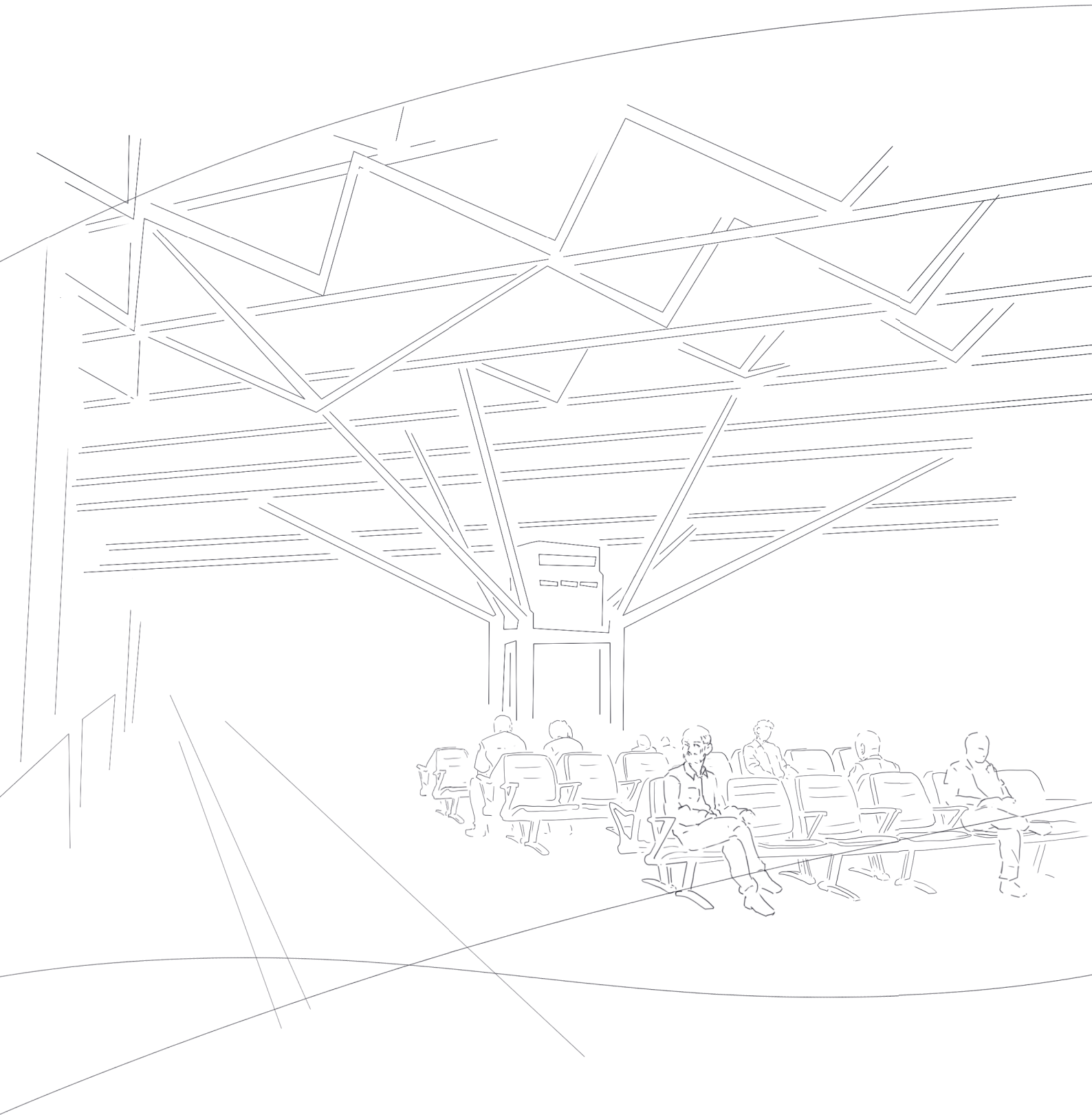
Nesse sentido, Eno escolhe conscientemente travar uma disputa com a Muzak, seja a empresa ou as vertentes com ideais semelhantes. E de fato, a Música Ambiente e a Muzak são completamente diferentes entre si. A música esparsa e etérea de Eno contrasta com a música propositalmente neutra e desinteressante da Muzak. Enquanto a Muzak pretende elevar os

---

51 Curiosamente, ao se reduzir consideravelmente a velocidade deste projeto, revela-se uma composição semelhante às suas de Música Ambiente. Fonte: <https://thefmusicnetwork.com/the-odd-story-of-how-brian-eno-composed-the-windows-95-startup-sound/>

espíritos de seus ouvintes, tendo como consequência o aumento de produtividade destes, a Música Ambiente induz seus ouvintes a um estado reflexivo, retrabalhando a percepção do espaço por parte do ouvinte. No entanto, resta questionar a eficácia da materialização das intenções de Eno na prática. No caso da Muzak isso é mais fácil de ser quantificado, afinal, é um modelo baseado cientificamente, algo que também justifica uma tentativa de mudança de olhares para a Muzak que, embora seja problemática, está inscrita no contexto socioeconômico de sua época e realiza com sucesso o que se propõe a fazer. No caso da Música Ambiente são feitas afirmações incisivas em favor de uma nova escuta. Aqui convém exaltar a influência de Eno na música e na arquitetura. Mas não é possível afirmar com tanta certeza se as suas intenções iniciais, presentes em peso em *Music for Airports*, foram preservadas mais adiante. Para isso, no entanto, requer-se um desenvolvimento de como a obra de Eno, em conjunto com outros elementos, podem construir um senso de ambiência e a partir disso criar um novo senso de espaço. Esta relação é de fundamental importância para uma filosofia da arquitetura, sendo que a aproximação entre música e arquitetura, feita por Eno no uso de uma ideia de ambiência, indica um conceito amplo de espaço.





Brian Eno em um aeroporto  
Ilustração por Gabriel Fecury



# 3

## Relações Atmosféricas em *Music for Airports*

O termo Música Ambiente, cunhado por Brian Eno, enquadra uma produção musical que transcende, ao menos em teoria, a ideia de um gênero. Embora tenha sido formado um gênero musical com base nos preceitos de Eno, o discurso advindo do manifesto de *Music for Airports* admite a interpretação de estar sendo descrito um modo de escuta, que pode abranger diferentes tipos de música ou aspectos específicos da música. Levando em consideração as influências musicais decorrentes das obras ambientes de Brian Eno, argumenta-se que a escuta de *Music for Airports* se baseia em uma revalorização do espaço percebido e das relações que nele acontecem. Esta característica é valorizada na série de álbuns *Ambient* de Eno, em especial no *Ambient 1: Music for Airports*.

Iniciando a discussão advinda da definição de Brian Eno acerca da Música Ambiente, a frase marcante de que ela deve ser tão ‘ignorável quanto é interessante’ (ENO, 1978) chega a ser contestada após o lançamento do álbum. A noção de uma música de fundo parece muito natural quando se pensa no contexto do século XXI, em especial as novas maneiras de escuta possibilitadas pelos adventos tecnológicos de gravação e reprodução de sons. O contexto em que o *Music for Airports* se estabelece é o da efervescência desse novo modo de ouvir. Há um ponto de ebulição nas artes sônicas em geral em prol de novas maneiras de ouvir e produzir sons e, no caso da Música Ambiente, a linha do tempo é compartilhada com a teorização de Schafer acerca das paisagens sonoras. Os objetivos dos dois se encontram em alguns momentos, já que os sons produzidos no cotidiano são elementares para ambos. Mas, como visto no capítulo 1, a própria definição de paisagem sonora problematiza a de Música Ambiente. Ambas as noções, teorizadas e publicadas na década de 1970, mesclam a música e o som cotidiano, com base no ato da escuta.

No entanto, urge a importância de adentrar na noção que aparece no nome da proposta musical de Eno, a ambiência. O conceito de ambiência se difere do de paisagem tanto em conteúdo quanto em método. A ambiência de um lugar não é propriamente quantificável, não é um objeto ou uma propriedade material. Juhani Pallasmaa diz que “ambiência é como uma fragrância ou cheiro invisível que funde e eleva a experiência sensorial” (PALLASMAA, 2014,

p. 24). A ambiência é sentida, percebida, mas não necessariamente de uma maneira consciente, ela é um fenômeno constante. Este é um campo que trabalha diretamente com o *mood*<sup>52</sup>, uma espécie de qualificante para ambiências – por exemplo: ‘essa música é triste’ ou ‘essa sala é aconchegante’. Sendo assim, a Música Ambiente revela a existência de uma conexão com a arquitetura que deve ser explorada e destrinchada. Essa relação será trabalhada neste capítulo por meio da conceituação dos termos ambiência e atmosfera. A partir do desenvolvimento da ambiência, revela-se a importância da sua distinção da paisagem, mais especificamente a sonora, para as ambições espaciais de Brian Eno. Após isso, na progressão do capítulo, pode-se tomar uma conclusão acerca dos potenciais e possíveis problemas de uma música como atmosfera.

### 3.1 Ambiência e Atmosfera

Brian Eno enquadra a sua produção como *Ambient Music*, ao menos no que diz respeito à sequência dos quatro álbuns da série *Ambient*, dos quais o primeiro é o objeto tratado nesta dissertação, *Music for Airports*. A música apresentada nestas produções é interessante por si só, mas especialmente quando pareadas com os textos presentes nas *liner notes* do *Music for Airports*, do seu precursor estilístico *Discreet Music* ou do último álbum da série, *On Land*, é que se entende de fato as ambiciosas pretensões desta proposição musical. Longe de ser inovadora, como foi elaborado nos capítulos anteriores, tal mudança de rumo na música não foi repentina e muito menos encabeçada somente por Eno, como se fosse o idealizador único de uma música que opta pelo fundo. A trajetória da Música Ambiente como gênero é bastante interessante: ela surge como uma recusa à banalidade atribuída à Muzak/muzak e se estabelece como uma música aliada aos elementos sonoros externos a ela. Há uma motivação importante por trás do uso da noção de ambiência para caracterizar essa produção específica, que requer uma revisão do modelo de percepção da música e dos sons cotidianos. Nesse ponto, ressalta-se a relevância da discussão adentrar a área de estudos das ambiências, mais especificamente, da estética das atmosferas.

O estudo das ambiências envolve uma prática multidisciplinar, com uma conexão relevante com a arquitetura e com o urbanismo. Em um contexto de relevância com a discussão que é feita nesta pesquisa, destacam-se dois teóricos responsáveis por um desenvolvimento estético das ambiências: o francês Jean-François Augoyard e o alemão Gernot Böhme. Versado em filosofia, estética e musicologia, Augoyard tem um interesse especial pelos estudos sonoros, sendo que fundou o grupo de estudos de espaços sonoros CRESSON, mas o autor francês é considerado um dos pioneiros dos estudos das ambiências urbanas e arquitetônicas (THIBAUD, 2020, p. 1). Já Böhme é um importante filósofo, que acompanhou muitos dos movimentos vanguardistas do século XX, com embasamento também em física e matemática. Ele foi responsável pelo desenvolvimento de uma estética de atmosferas (BÖHME et al., 2014).

---

52

A tradução mais próxima do termo *mood* talvez seja ‘humor’ ou ‘ânimo’, no entanto acredito que a tradução vem com certos custos linguísticos. Por isso opto por manter a palavra em inglês.

A teoria de Böhme faz parte da ‘estética do cotidiano’<sup>53</sup>, junto de autores como John Dewey e Yuriko Saito. Augoyard e Böhme, embora falem de termos distintos, abordam questões bastante semelhantes. Para o nosso caso, no entanto, será pertinente um aprofundamento na teoria do alemão, cujos interesses, por vezes, coincidem com os de Eno.

Nesse sentido, cabe uma primeira conceituação do termo ambiência. Jean Thibaud, importante pesquisador das ambiências e colega de Augoyard, as define como “a atmosfera moral e material que circunda um lugar ou uma pessoa” (THIBAUD, 2012, p. 10). Esta é uma definição relativamente simples e geral para a complexa questão das ambiências. Contudo, é importante constatar que existem retrabalhos mais desenvolvidos deste conceito, à medida que a área das ambiências se complexifica. Dito isso, a definição geral dada por Thibaud nos apresenta um nó que conecta os dois conceitos – ambiência e atmosfera – como interdependentes, mas evidentemente semelhantes. Brian Eno faz uma constatação semelhante da ambiência: “ambiência é definida como uma atmosfera, ou uma influência circundante: um tom” (ENO, 1978). Mesmo assim, cabe uma descrição mais detalhada, que compreenda uma diferença entre os dois termos.

Andrade (2007) argumenta que “Ambiente é, assim, *um espaço animado*, um meio, um conjunto ou grupo de elementos: social, histórico, geográfico, climático, etc.”, complementando que “Ambiente é o que rodeia ou envolve por todos os lados” (ANDRADE, 2007, p. 88, Grifo nosso). É um termo propositalmente amplo, mas podemos reduzi-lo a algo mais palpável. Primeiramente, interpreta-se que, sendo um espaço animado, o ambiente não pode ser estático e, mais que isso, deve ser um espaço populado, ocupado. Já na segunda afirmação de Andrade é evidenciado que o ambiente circunda, envolve algo. Em uma perspectiva de percepção individual, esse algo é o sujeito, o ambiente é tudo que o rodeia. Nota-se que a noção de Ambiente fala sobre presença e não percepção, os dinâmicos elementos de um Ambiente existem independentes da percepção do sujeito. Se em Paisagem falamos em um recorte, um enquadramento da realidade, apreciada de maneira atenta pelo sujeito, em Ambiente falamos sobre o espaço em que o sujeito se encontra, que agrupa elementos fixos e transitórios. Sua percepção atenta não define o espaço. Nestes termos pode-se dizer que ambiência é uma qualidade do ambiente, uma qualificação sentimental, por parte do sujeito, sobre o espaço que o revolve. Se ambiente é o espaço que circunda, ambiência é a sensação sobre esse espaço e atmosfera é o elemento perceptivo do ambiente.

Dito isso, requer-se um desenvolvimento da noção de atmosfera. Böhme descreve que o termo atmosfera era designado originalmente para situações meteorológicas (BÖHME, 2017, p. 2). Já para uma atualização do debate, “a atmosfera de hoje em dia pode ser definida brevemente como um ‘espaço afinado’ [*tuned space*], por exemplo, um espaço com um certo

---

53 *Everyday Aesthetics* é um movimento teórico dentro da estética que expande o escopo da estética para além da obra de arte, abarcando as experiências do dia a dia. Para uma explicação detalhada da estética do cotidiano, ver <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>

*mood*” (BÖHME, 2017, p. 2). Mesmo quando usado para situações meteorológicas, a noção de atmosfera aponta para uma questão perceptiva. Nesse sentido,

Os elementos do meio [*environment*] não são somente fatores casuais que afetam seres humanos como organismos, mas eles produzem uma impressão em seus sentimentos (*Befindlichkeit*). E o que media fatores objetivos do meio com os sentimentos estéticos de um ser humano é o que chamamos de *atmosfera*. (BÖHME, 2017, p. 1)

É natural pensar que, por se tratar de uma percepção estética da realidade, as atmosferas sejam um fenômeno subjetivo. Mas Böhme indica um caminho diferente, que tem implicações na própria compreensão de estética: para ele a atmosfera se situa entre o sujeito e o objeto (BÖHME, 2017, p. 25). Na verdade, Böhme insere as atmosferas como um elemento essencial para uma nova estética. Ele indica que a estética tradicional limita as suas intenções em alguns aspectos e por isso se aproxima da estética pela perspectiva ecológica. Isso significa que “a nova estética resultante se preocupa com a relação entre qualidades ambientais e estados humanos” (BÖHME, 2017, p. 12). Mesmo assim, a estética de Böhme é construída em cima de preceitos da estética kantiana.

A estética kantiana se baseia em uma dicotomia sujeito-objeto, na qual o sujeito exercita o juízo de gosto sobre um objeto. Por trás desse juízo deve haver um desinteresse, ou complacência por parte do sujeito, ou seja “não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (KANT, 2012, p. 50). A contemplação desvinculada de interesse possibilita o julgamento de um objeto sem um conceito previamente definido, tendo como resultado o prazer desinteressado do belo, que é diferente do bom e do agradável. Böhme explica que “O juízo do gosto [...] não diz, de maneira precisa, que x tem a característica de ser belo. O que está envolvido não é propriamente uma predicação. Essa predicação imprópria é a conhecida figura do ‘como se’ [*as if*]” (BÖHME, 2017, p. 37). A relação de julgamento é propriamente subjetiva, ou seja, em teoria o ‘predicado’ de um objeto seria sempre relativo. No entanto, Kant introduz uma noção de universalidade subjetiva por trás do belo, “ele [o sujeito] falará pois, do belo *como se* a beleza fosse uma qualidade do objeto e o juízo fosse lógico” (KANT, 2012, p. 56 grifo nosso). Deste modo, o sujeito julgará o objeto *como se* a beleza resultante fosse uma propriedade própria ao objeto, mesmo não sendo de fato. A finalidade de tal universalidade está na formação de um juízo de gosto. A explicação resumida da faculdade do julgar kantiana desenvolvida aqui possui algumas lacunas importantes para um aprofundamento na teoria do filósofo. No entanto, serve para a compreensão da base da estética moderna, que é relevante para uma estética das atmosferas.

Assim sendo, com o tempo, a estética de Kant passa a ser cada vez mais restrita à esfera artística, que abraça a estética, em especial a noção do belo, como caráter definidor do que é ou não arte. Já no século XX, essa noção de arte perde força e os aspectos estéticos caem para um segundo plano. Quando Böhme se refere a uma nova estética, ele procura resgatar

a noção de estética como percepção pelos sentidos, em oposição a uma teoria baseada na criação de um juízo de gosto. É um retorno à noção de *aisthesis* de Baumgarten, como teoria geral de percepção (BÖHME, 2017, p. 184). Além disso, há uma aproximação da estética do cotidiano, em que a estética se liberta do seu caráter de definição de arte para tomar parte nas abrangentes experiências estéticas do cotidiano, estas que tem como base a produção de atmosferas (BÖHME, 2017, p. 12–14). Ao tomar interesse pelas relações mundanas que não necessariamente envolvem o prazer ou o belo, a experiência estética passa a compreender uma miríade de sensações. Ressaltando, a estética das atmosferas se baseia em uma percepção um pouco diferente da posta por Kant e, por isso, é repensada a relação sujeito-objeto.

Enquanto na estética kantiana um objeto é julgado, positiva ou negativamente, aqui a atmosfera do objeto é qualificada. Não é propriamente o objeto, mas também não depende somente do sujeito. Böhme explica que:

Pela perspectiva do objeto, portanto, a atmosfera é a esfera de sua presença perceptível. Somente pela perspectiva do sujeito a atmosfera é percebida como a resposta emocional para a presença de algo ou alguém. A estética então se torna o estudo da relação entre qualidades ambientais e estados da mente, e seu objeto particular consiste em espaços e espacialidade. (BÖHME, 2017, p. 26, Tradução nossa).

A fala de Böhme estabelece uma porta de entrada para o funcionamento das atmosferas. Percebe-se que a atmosfera é compreendida de maneiras distintas para o sujeito e para o objeto. É natural pensarmos que a atmosfera é uma apreensão individual de uma realidade, de modo que cada um perceba a atmosfera de um espaço de uma maneira única. No entanto, as atmosferas possuem um caráter intersubjetivo, como se fossem um mesmo objeto para a apreensão de todas as pessoas presentes. Ocorre que a atmosfera, se não é um produto da subjetividade de cada um, não é um objeto materializado no espaço. Böhme se refere às atmosferas como *quasi-objetivas*, cuja existência pode ser comunicada com outros (BÖHME, 2017, p. 25). Há um motivo importante para a revisão da relação sujeito-objeto, pois Kant elaborou sua estética baseada na experiência do sujeito com o objeto - uma estética de recepção. Mas Böhme, em sua estética, elabora também uma estética de produção, a experiência do produtor de atmosferas. Sua teoria então se divide em uma estética de recepção e uma estética de produção.

A estética de recepção está centrada na percepção sensível do espaço, por parte do sujeito. É interessante como ela acontece, pois se baseia em uma noção emocional instintiva. A existência de uma atmosfera depende da sua percepção por um sujeito e, por isso mesmo, cabe pensar sobre como que um elemento, que se baseia na subjetividade, pode se apresentar e ser percebido da mesma maneira para um conjunto de pessoas. Böhme afirma que a intersubjetividade, ao contrário do que se pensa, não precisa ser baseada em uma objetividade (BÖHME, 2017, p. 30). A atmosfera não é uma 'coisa' objetiva, ela é a sensação que uma coisa exala. Desse modo, é um sentimento 'objetivo' (BÖHME, 2017, p. 168). Por parte da recepção, o que impede a atmosfera de ser um fenômeno subjetivo é o fato de ela, como produto de uma percepção subjetiva sobre

algo, se manifestar da mesma maneira para os outros sujeitos no espaço, *como se fosse um objeto*, embora não o seja.

Gernot Böhme nos dá um exemplo interessante de como o caráter quasi-objetivo das atmosferas se manifesta: quando um sujeito, se sentido alegre, adentra uma comunidade em luto (BÖHME, 2017, p. 30). Nesse contexto, mesmo sem compartilhar da motivação de luto da comunidade, o humor do sujeito, antes alegre, é alterado instintivamente pela atmosfera de luto, que passa a se sentir de maneira semelhante aos outros sujeitos. O argumento do filósofo prevê um caráter cultural da percepção, ou seja, de que pessoas de diferentes culturas possuem percepções diferentes do mesmo fenômeno. Por isso, para que a atmosfera seja percebida de maneira homogênea, requer-se uma certa homogeneidade também dos sujeitos. As atmosferas então, por seu caráter intersubjetivo, estão ancoradas em questões de contexto social/cultural.

Já a estética de produção se refere à geração de atmosferas por parte do objeto. A atmosfera de um objeto não é uma propriedade que ele possui, é uma propriedade emanada pelo objeto no espaço, esta que é chamada de ‘êxtases’<sup>54</sup> [*ecstasies*] (BÖHME, 2017, p. 168). Assim, o sujeito se depara com os êxtases de um objeto e não com as propriedades materiais dele. A diferença entre propriedade e êxtase está na ideia de que as propriedades de um objeto são próprias a ele, enquanto o êxtase se refere a como esse objeto se manifesta para as pessoas no espaço, ou seja, não é sobre a coisa em si mesma (BÖHME, 2017, p. 32). Os êxtases se apresentam como se fossem propriedades de um objeto, mas são só um produto da percepção espacial do indivíduo. Essa é uma estética de produção, pois possibilita um manejo das ambiências por meio dos objetos. Um ambiente pode ser pensado pelo arquiteto não somente por suas características formais, pois é capaz de materializar sensações específicas por meio do projeto arquitetônico do espaço.

Portanto, atmosfera é um elemento que acontece entre o sujeito e o objeto mediando os dois lados (BÖHME, 2017, p. 1–2). Sendo assim, elas têm um papel de suma importância no cotidiano. Na geração de sentimentos, as atmosferas são afetivas, o que de alguma forma determina o comportamento das pessoas no espaço. Retomando a Muzak, estas apresentavam um esforço no qual as atmosferas eram produzidas por meio da música de fundo. O aspecto de ‘função’ das músicas funcionais, como Victor Szabo argumenta, está no ato de serem “som psicológico projetado para ajudar pessoas a fazerem coisas” (SZABO, 2015, p. 37, Tradução nossa). Em termos atmosféricos, a música gera uma atmosfera no espaço que determina um sentimento coletivo, ou *mood*, que, por sua vez, motiva as pessoas a serem mais produtivas. A influência da Muzak, enquanto um ótimo parâmetro para uma eficiente produção de atmosferas, elenca também uma problematização sobre formas de controle no ambiente.

---

54 *Ecstasies* é uma palavra grega e “*Ecstatics* é o modo que as coisas causam uma certa impressão em nós, e assim modificando o nosso *mood*, o modo que nós nos sentimos” (BÖHME, 2017, p. 5, Tradução nossa).

### 3.2 Arquitetura e Atmosferas

A estética de produção possui um caráter bastante relevante das atmosferas, pois mostra como um ser humano, em toda a sua subjetividade e liberdade de pensamento, é condicionado emocionalmente de maneira premeditada. Pensa-se, de início, a atmosfera como noção natural e casual, mas a verdade é que as relações emocionais nos espaços, por mais naturais que pareçam, podem ser pré-determinadas. Existe um importante debate acerca da potencialidade do controle emocional como elemento mercadológico e de poder, como suscitado pela exposição da Muzak no capítulo anterior, mas antes disso é preciso recuar um pouco no raciocínio. Quando se pensa em controle espacial é natural que seja feita a referência ao arquiteto como a figura que determina a materialização de um espaço específico. No entanto, Böhme descreve a cenografia como um paradigma de construção de atmosferas e, de fato, os mutáveis elementos cenográficos de uma peça de teatro são responsáveis por uma constante construção de atmosferas, que conferem à plateia uma miríade de emoções.

Para compreender essa noção, o filósofo alemão faz um recuo à Platão, em especial às duas técnicas de arte performática: a *eikastike techné* e a *phantastike techné*. A primeira se refere a uma imitação estrita de um modelo, enquanto a segunda se baseia na percepção da plateia, para que o modelo a ser reproduzido seja percebido da maneira certa pelos espectadores (BÖHME, 2017, p. 31). Böhme acredita que este é um movimento inicial para a produção de uma arte moldada à percepção da plateia. A percepção espacial do público se torna uma questão, a peça de teatro não se resume a contar uma história, ela passa a envolver a plateia sentimentalmente, criando cenas pautadas em um envolvimento atmosférico dos espectadores. As atmosferas são mediadas especialmente pelo enquadramento, materialidade e manipulação de artificios luminosos e sonoros. O teatro fica conhecido como um importante produtor de atmosferas e sensibilidades.

A cenografia e a arquitetura possuem uma relação próxima, tanto que a cenografia pode ser entendida como uma ramificação da profissão da arquitetura. Como foi relatado, uma das maiores expertises do cenógrafo está, historicamente, na produção das atmosferas. No entanto, este não chega a ser o caso da arquitetura como um todo. A produção de atmosferas é uma parte essencial do exercício arquitetônico, mas o arquiteto projeta atmosferas de maneira pouco consciente, ao menos em comparação com o exercício do cenógrafo. O célebre arquiteto e teórico finlandês Juhani Pallasmaa (2014) afirma que os arquitetos

tendem a pensar mais em termos das qualidades ‘puras’ do espaço, forma e geometria. Entre arquitetos, a atmosfera é julgada como algo romântico e raso. A tradição séria Ocidental é baseada inteiramente em ver a arquitetura como um objeto material e geométrico por meio da visão focada, enquanto a ambiência é uma espécie de ‘halo’ imaterial que a realidade material parece extrudar (PALLASMAA, 2014, p. 23–24, Tradução livre).

Quando o arquiteto projeta um espaço nos termos descritos por Pallasmaa, materiais e

geométricos, ele indiretamente projeta a sua ambiência, mas semelhante à estética preconizada por Böhme, Pallasmaa indica um crescente interesse da arquitetura pelas atmosferas. É compreensível a resistência de se trabalhar com atmosferas, especialmente por serem elementos intangíveis, em comparação com os componentes materiais utilizados tradicionalmente. Produzir atmosferas significa pensar em elementos fora desta aura tradicional, em especial por conta da visão, tanto que o primeiro passo em direção a uma incorporação de métodos atmosféricos na arquitetura está na desvinculação da visão como único meio de percepção, mudança que encontra alguma resistência, considerando a dependência visual da área. Há, no entanto, uma diferença significativa entre cenografia e arquitetura, em questões atmosféricas. A cenografia tem a expertise de controle de atmosferas, e um dos motivos reside na efemeridade do processo. Os ambientes criados para uma peça de teatro fazem parte de um sistema controlado, no qual imprevistos são improváveis. As atmosferas teatrais existem por um certo período, aliadas a narrativas específicas e apresentadas a um público-alvo particular. Agora, no caso de um projeto arquitetônico, surgem um número maior de variáveis, o objeto arquitetônico se insere em um contexto existente e mutável, especialmente em termos atmosféricos. Em suma, pensar o arquiteto como cenógrafo, nesse papel de construtor de atmosferas, é útil até um certo ponto, mas depois disso aparecem questões que devem ser pensadas por dentro da própria área. Entretanto, ao mesmo tempo é possível que se pense sobre o poder de controle do arquiteto. Isso porque, o arquiteto se habilita a pensar o espaço construído com uma relativa longevidade, no entanto, no momento que o projeto é materializado, ele está fadado a mudar, pois entra em contato com elementos variáveis que se apropriam dele e o modificam. Como pode então um arquiteto trabalhar com a imprevisibilidade das atmosferas?

Destaca-se, dentre outros arquitetos contemporâneos, Peter Zumthor. O arquiteto suíço está por trás de projetos como as Termas de Vals (1996) (Figura 8) e a Capela Bruder Klaus (2007) (Figura 7), exemplos icônicos de espaços sensoriais únicos. Mas o que nos importa não está somente em sua produção arquitetônica: Zumthor trabalha, consciente e admitidamente, com atmosferas, como fica claro em uma palestra ministrada por ele em 2003, que teve como resultado o livro *Atmospheres: Architectural Environments – Surrounding Objects* (2006). Neste livro, Zumthor descreve suas motivações como arquiteto, se direcionando para uma noção de arquitetura como experiências sensoriais, reflexivas e afetivas, paralela à compreensão atmosférica de Böhme.

Zumthor não entra em detalhes muito específicos sobre uma definição de atmosfera, o livro é menos uma tentativa de teorizar o fenômeno e mais o de tornar o foco o processo arquitetônico de construir atmosferas. Ele afirma no início do livro que “arquitetura de qualidade para mim é quando uma construção consegue me mover” (ZUMTHOR, 2006, p. 11, Tradução livre). A atmosfera arquitetônica, para Zumthor, está relacionada com a qualidade de



Figura 7: Vista interna da Capela Bruder Klaus

Foto por seier+seier via Creative Commons Attribution 2.0 Generic license.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oculus\\_-\\_peter\\_zumthor\\_-\\_Flickr\\_-\\_seier-seier.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oculus_-_peter_zumthor_-_Flickr_-_seier-seier.jpg)



Figura 8: Vista interna das Termas de Vals

Foto por kazunori fujimoto via Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported license.  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Therme\\_Vals\\_\(Peter\\_Zumthor\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Therme_Vals_(Peter_Zumthor).jpg)



um edifício<sup>55</sup>. Esse argumento é relevante, pois evidencia uma questão já abordada: uma boa arquitetura é qualificada por seus aspectos formais e funcionais, mas também, como Zumthor aponta, qualifica-se a arquitetura por termos atmosféricos, sensíveis. Ele trabalha com um potencial emocional da arquitetura e, conseqüentemente, admite um caráter multissensorial de sua arquitetura (ZUMTHOR, 2006, p. 17), ou seja, um reconhecimento da importância dos elementos não visuais em seus projetos.

A partir disso, Zumthor divide a sua palestra em doze breves relações atmosféricas da arquitetura, envolvendo questões sonoras, de temperatura, de limites, tensões sensíveis etc. Todas são relevantes e induzem importantes reflexões sobre o que significa uma arquitetura atmosférica, no entanto, para este caso destaca-se um subtema, que o autor chama de ‘Arquitetura como Arredores’. Zumthor se refere a um entendimento de arquitetura como conjunto, uma “tentativa de conceber a arquitetura como um meio [*environment*] humano” (ZUMTHOR, 2006, p. 65, Tradução nossa). Ou seja, a arquitetura, de algum modo, está também nos prédios vizinhos, no bairro e, especialmente, nas movimentações inclusas em todos estes. As pessoas são entes definidores de espacialidades, como explicita Böhme: “atmosferas preenchem espaços, elas emanam de coisas, constelações de coisas, e pessoas” (BÖHME, 2017, p. 25, Tradução nossa). Nesse sentido, a arquitetura deve abraçar o seu caráter variável, as atmosferas que, em algum ponto, saem do controle do arquiteto e tomam vida própria, ou ao menos no que não diz respeito ao projeto arquitetônico. A abertura da arquitetura é importante para a diversidade atmosférica, pois no caso de um ambiente controlado, fechado para o meio externo, a variedade atmosférica é restrita e o espaço fica passivo a um controle sentimentalmente opressivo.

### 3.3 Atmosferas Produzidas

Antes de entrarmos na discussão sobre música, é relevante discorrer sobre a maneira que obras de arte não-espaciais manifestam atmosferas, uma sensação espacial. O escritor francês Georges Perec publicou em 1975 um texto na revista *Cause Commune* – que posteriormente foi transformado em livro – intitulado *Tentativa de Esgotamento de um Local Parisiense*. Este texto é fruto da experiência do escritor na *Place Saint-Sulpice*, em Paris, durante três dias seguidos – 18, 19 e 20 de outubro de 1974 (PEREC, 2016, p. 8). Como o título pressupõe, Perec tenta esgotar a *Place Saint-Sulpice*, descrevendo seus mínimos detalhes e variações, até que não reste nada a ser descrito ou experienciado.

Antecipando o fim do livro, como previsto pelo emprego da incerta palavra ‘tentativa’, o esgotamento da praça em questão não foi possível. O texto de Perec se baseia em repetições, elementos que aparecem várias vezes pelo livro, mas a sensação trazida por eles raramente é a mesma. O livro é dividido em três partes, referentes a cada dia que Perec esteve na praça, em seus diferentes estabelecimentos e equipamentos públicos. Contradizendo em parte o que

---

55 Durante o seu texto Zumthor relaciona também atmosfera a uma ideia de beleza, o que pode ser um pouco questionável ao possibilitar a redução do escopo das atmosferas arquitetônicas a fenômenos positivos, sendo que atmosferas negativas são presentes e relevantes para uma teorização das atmosferas no cotidiano.

foi dito no último parágrafo e no próprio título do livro, o escritor não descreve de fato cada detalhe, cada canto da praça, mas se propõe a analisar movimentos. Ele detalha um espaço outro do concreto, do estabelecido e imóvel. Ao invés de descrever o espaço de um café, a disposição de uma praça, ele opta por relatar quem ou o que está passando por estes locais, além retratar detalhes soltos de placas, conversas e ocasiões. A exemplo:

São duas e cinco.

Passa um 87.

Pessoas, aos montes, passando sempre

Um padre chegando de viagem (há uma etiqueta de companhia aérea pendente de sua maleta).

Um menino empurra uma miniatura de carrinho contra o vidro do café (pequeno ruído)

Um homem se detém por um instante para fazer festa ao enorme cachorro do café, preguiçosamente estendido diante da porta

Passa um 86

Passa um 63 (PEREC, 2016, p. 26)

Perec relata o que ele apreende da praça, ou seja, as ocorrências corriqueiras que são filtradas pelos transeuntes. O escritor faz um movimento de parar e observar os elementos tão presentes no cotidiano, mas que passam despercebidos por serem supostamente repetitivos ou desinteressantes, evidenciando também o excesso de informações presentes no dia a dia. O ponto principal do livro, ao menos nessa interpretação, se inicia com o desfazimento da ideia de que a descrição, na escrita, deve conter somente observações, que no caso parecem aleatórias e por vezes arbitrarias, dos acontecimentos que perpassaram a presença do autor nos três dias em que esteve no local. O texto não é uma descrição fidedigna e exata do cotidiano da praça. Pode-se argumentar que, por conta do meio em que a história é contada – o texto escrito – Perec exerce seu papel como produtor de atmosferas. É por meio de elementos textuais<sup>56</sup> e estratégias narrativas que o caráter espontâneo do texto se transforma em um espaço imaginativo. O leitor mentaliza, a todo o tempo, esse espaço descrito, que não é a *Place Saint-Sulpice* de outubro de 1974, mas um espaço literário construído por Perec, e é com este espaço que o leitor estabelece relações emocionais, atmosféricas.

Para as atmosferas, a ideia tradicional de espaço, delimitado por elementos arquitetônicos, se esvai. O espaço em que o sujeito experiencia atmosferas não é definido somente por paredes. A atmosfera de uma sala, de uma praça ou até de uma pessoa, é definida pelos elementos arquitetônicos, mas também pelos movimentos, pelas pessoas, pelos cheiros e estações, coisas que necessariamente mudam de hora para hora, dia para dia, mês para mês, ano para ano. Perec

---

56 Um dos elementos importantes recorrentes são os pombos e os ônibus, em especial os últimos. Perec chega a revelar um dos motivos pela constante presença dos ônibus pelo texto: “por que contar os ônibus? Sem dúvida por serem reconhecíveis e regulares: dividem o tempo, ritmam o ruído de fundo, são, afinal de contas, previsíveis [...]” (PEREC, 2016, p. 35).

procura esgotar um espaço parisiense específico, mas parece que este espaço fixo não existe. A narrativa de Perec muda de hora em hora, espaços ficam mais cheios ou se esvaziam. O escritor muda o seu estilo narrativo de um dia para o outro, de acordo com a maneira que estava se sentindo - em um momento ele se cansa dos ônibus e para de descrevê-los, por exemplo. A descrição dos três dias feita por Perec é monótona, porém nunca desinteressante. Ela mostra como, em sua mesmice, o espaço é dinâmico, o seu *mood* muda. O espaço virtual criado por Perec induz no leitor uma diversidade de sensações e emoções falando do cotidiano, da mesmice rotineira.

Foram expostos no capítulo anterior certos desdobramentos da música do século XX e, entre algumas movimentações experimentais, passa-se a pensar o caráter tipicamente temporal da música. Böhme acredita que, em um sentido temporal, “a essência da música está na sequencia vinculada [*bound*] à união” (BÖHME, 2017, p. 169, Tradução nossa). Ou seja, a música é tradicionalmente estruturada em uma progressão, o que implica um início, meio e fim. Por mais que elementos se repitam, a música não deixa de ser pautada por essa temporalidade. Então como seria uma música que não obedece a essa estrutura? Já que, naturalmente, quando uma música começa, eventualmente ela tem de acabar. A partir deste questionamento foram realizados alguns experimentos que buscam testar os limites das temporalidades musicais, como a obra *Vexations* de Erik Satie. O curioso é que, mesmo com a longa duração da peça de Satie, ela ainda obedece a alguma estrutura temporal, ela eventualmente acaba.

Essa é uma questão importante para a Música Ambiente: a ampla utilização dos *tape loops* é um resultado deste movimento, sendo que o próprio *Music for Airports* foi composto usando esta técnica. Ela funciona ao pegar pequenos trechos, gravados em fitas, que são manipulados, repetidos, sobrepostos e interrompidos, formando cada música. A consequência do uso desta técnica está, geralmente, em um produto repetitivo e monótono. Isso faz parte da proposta da Música Ambiente, pois a repetição demasiada desafia de alguma maneira a estrutura musical tradicional, a temporalidade passa a ser um aspecto secundário à relação espacial criada pelos elementos em repetição da música. É importante notar que a repetição não é necessária para que se renuncie a estrutura temporal da música. Existem vertentes musicais que buscam construir espacialidades sonoras, como é o caso dos compositores de paisagem sonora. Dentro das músicas são criadas detalhadas espacialidades por meio do uso de texturas sonoras, gravações, tonalidades, sem que haja uma ideia pronunciada de progressão temporal. O foco desses movimentos está na criação de espaços virtuais, dentro dos quais o ouvinte encontra-se imerso.

Este não é o caso da Música Ambiente, ao menos de início. O caráter disperso das músicas de Eno significa que as sonoridades situadas dentro da música sejam mescladas com as sonoridades e espacialidades externas à música. A música tocada no espaço deixa de ser percebida como música e passa a fazer parte do ambiente. Integrando-se ao espaço, a Música Ambiente lhe atribui novas atmosferas, afetando quem se encontra no espaço. Nesse sentido,

a Música Ambiente, em suas intenções originais, não impõe uma espacialidade própria; se há uma imersão do ouvinte, ela ocorre no ambiente em que se encontra, não na música em si.

Um exemplo relevante de Música Ambiente está na série de quatro álbuns *The Disintegration Loops* (2002/2003), do estadunidense William Basinsky, nome de relevância na cena da música Ambiente. *Disintegration Loops* é feita por meio de *tape loops*, mas com uma técnica fundamentalmente diferente à usada por Brian Eno em *Music for Airports*. Basinsky, nos anos 80, grava pedaços de músicas de uma estação de rádio *easy listening*. Em 2001 ele decide digitalizar esse material, gravado em fitas, mas ao realizar o processo, ele percebe que a máquina utilizada para a digitalização começa a danificar as fitas permanentemente. Então, quando digitalizadas em *loop*, as fitas começavam a se desintegrar de maneira não-uniforme, processo que fica evidente no áudio digitalizado. Basinsky se impressiona com o resultado e digitaliza as outras fitas, dando origem aos *Disintegration Loops*<sup>57</sup>. O produto final apresenta músicas com durações variadas – a primeira música, a ‘d1p 1.1’ tem a duração de cerca de 1 hora e 3 minutos, já a música ‘d1p 1.3’ dura 12 minutos. A duração de cada música é determinada pelo tempo de deterioração de cada fita.

*Disintegration Loops*, de Basinsky, é um caso interessante, pois mostra uma maneira de fazer Música Ambiente um pouco diferente da de Brian Eno, mas também revela uma complexidade atmosférica. Há um contraste constante entre os trechos originais da gravação, músicas relaxantes, alegres e esperançosas, com a melancolia do gradual processo de decomposição e decadência<sup>58</sup>. A repetição em demasia permite que o ouvinte alterne estados atentos entre a música e elementos externos, ao mesmo tempo em que há uma progressão durante a música, o que não a impede de realizar o objetivo de não ser percebida como música.

É importante para as ambições da Música Ambiente que a música seja entendida a partir de questões espaciais. Essa não é uma crítica da música ou uma limitação das atmosferas, músicas que não são *ambient* também se expressam por meios atmosféricos. Porém, infere-se do manifesto de *Music for Airports* que a música é pensada como ambiência e o aspecto que mais importa é da música ser percebida desta maneira. Quando Eno fala que a música deve ser ‘tão ignorável como é interessante’, ou que ‘deve acomodar diversos níveis de atenção de escuta sem impor um em particular’, entende-se que o objetivo de Eno é que sua música não seja mais nem menos que os outros sons que acontecem no espaço, vindo de todos os lados. Se escutada como música, os sons que a ela pertencem são dissociados, em termos de atenção, dos sons ambientes. Essa é uma conquista da Música Ambiente de Eno, elaborar um método

57 Fonte: <https://pitchfork.com/reviews/albums/17064-the-disintegration-loops/?verso=true>.

58 A noção do perecível e da destruição também está presente nas capas dos álbuns, que contribuem para essa mesma sensação. As capas dos quatro álbuns foram *stills* retirados de uma filmagem que Basinsky realizou no dia 11 de setembro de 2001, logo após os ataques às torres gêmeas. Basinsky sobe no terraço, posiciona sua câmera e põe os *Disintegration Loops* para tocar ao fundo, enquanto a fumaça da destruição sobe durante o dia. A junção dos artifícios visuais e sonoros resultam em um produto sensível e comovente. A gravação, acompanhada da Música Ambiente, pode ser conferida neste link: [https://www.ubu.com/film/basinski\\_loops.html](https://www.ubu.com/film/basinski_loops.html)

composicional e uma estrutura que permita reduzir música a atmosfera, uma sensação resultante da experiência espacial. Historicamente, no entanto, seus esforços são em parte superados pelo desenvolvimento de uma escuta comum, que passa a ouvir qualquer música como ambiência, para usar os termos de Eno.

### 3.4 Por uma Escuta Ubíqua

A Música Ambiente de Brian Eno é um dentre outros experimentos artísticos com atmosferas e *moods*, mas a sua resistência em ser algo mais do que isso revela que o que importa não é necessariamente a música. Como visto anteriormente, há um posicionamento ideológico por parte de Eno acerca do estado sonoro corrente. Os métodos utilizados em *Music for Airports* para incorporar a música ao espaço são bastante significativos, mas, ao menos em princípio, a música em si não é suficiente para atingir as intenções de Eno. É natural que surjam questões sobre a relevância de se trabalhar com ambiências, especialmente em paralelo a um crescente movimento da politização e discursividade nas artes. Seth Kim-Cohen critica em seu ensaio *Against Ambience* (2013) os pressupostos de uma arte Ambiente, é uma resposta a uma série de exposições em galerias que lidam com noções estéticas de ambiência (SZABO, 2017, p. 481). Kim-Cohen problematiza o caráter ‘apolítico’ dessas artes Ambientais, se referindo, entre outras obras, ao álbum *Discreet Music* de Brian Eno. Ele afirma que

ambiência é um modo artístico de passividade. Sua política, ou seja, o tipo de relação que ela promove com o mundo no qual existe, está contente em deixar que outros eventos e entidades passem sobre ela, imperturbável. Ambiência não mostra resistência. (KIM-COHEN, 2013, p. 32)<sup>59</sup>

A principal intenção de Kim-Cohen, em seu ensaio, é criticar um estado mais atual da arte sonora, que levou adiante muito dos pressupostos de Eno acerca de uma arte ambiente. A ‘ambiência não mostra resistência’ no sentido de não se posicionar social e politicamente, ao menos nos termos do autor. As obras *ambient* seriam desconectadas de uma realidade coletiva, favorecendo a subjetividade sensível e a individualidade. Embora questionável, a problematização de Kim-Cohen evidencia possíveis lacunas na Música Ambiente. Mesmo assim, por meio das pressuposições de *Music for Airports* e de uma outra noção de escuta, será desenvolvido um argumento final sobre um potencial político e social da proposta de Eno, por mais que o desenvolvimento da música Ambiente pós-*Music for Airports*, por artistas além de Eno, não indique necessariamente essa posição.

Gostaria de problematizar a afirmação de Seth Kim-Cohen de um modo que não necessariamente desestruture o seu argumento total, que se mostra mais complexo do que o apresentado no trecho acima, mas que ainda assim permanece relevante. Kim-Cohen acusa a ambiência de ser um modo artístico de passividade e, por meio da análise feita da Música

---

59 Tradução livre do trecho: “Ambience is an artistic mode of passivity. Its politics, that is, the kind of relation it fosters with the world in which it exists, is content to let other events and entities wash over it, unperturbed. Ambience offers no resistance”.

Ambiente presente em *Music for Airports*, podemos discordar. Nesse sentido, a ideia da ambiência, ou de sua percepção, estar enraizada na passividade é enganosa. Como já discutido neste texto algumas vezes, por muito tempo a escuta atenta fora entendida como ideal e a escuta passiva como inferior, problemática, relação presente no argumento de Murray Schafer. Mas não foi apenas o teórico canadense que procurou manter essa divisão. Em seu importante texto ‘Introdução à Sociologia da Música’, Theodor Adorno problematiza músicas e escutas, trazendo a figura do ouvinte para quem a música é entretenimento e nada mais, o *entertainment listener* (ADORNO, 1976, p. 14). Este ouvinte seria um produto da indústria cultural, um consumista com baixo discernimento da escuta. Ele deixa o rádio ligado o tempo todo para não se sentir sozinho, configurando uma situação de vício (ADORNO, 1976, p. 15), já que o sujeito não consegue mais funcionar propriamente na ausência de sons.

Adorno associa esse tipo de escuta à passividade, desatenção, em oposição ao ouvinte *expert* [*expert listener*]. Este outro modo de escuta seria próprio de um sujeito que percebe atentamente, um ouvinte totalmente consciente (ADORNO, 1976, p. 4). Adorno reconhece que não seria possível que todos se tornassem ouvintes especialistas, mas admite também outros diversos tipos de ouvintes, como o bom ouvinte [*good listener*], o consumidor cultural [*cultural consumer*], o ouvinte emocional [*emocional listener*] ou o ouvinte do ressentimento [*resentment listener*]. Não nos cabe adentrar na sociologia da música de Adorno, mas é relevante a maneira que ele caracteriza o ouvinte do entretenimento, dizendo que “os representantes do tipo do entretenimento são resolutamente passivos e fortemente contrários ao esforço que uma obra de arte demanda” (ADORNO, 1976, p. 16, Tradução nossa). Evidentemente a escuta de entretenimento é a mais baixa para Adorno, sendo que a escuta do *expert* ocupa o escalão mais alto. Anahid Kassabian afirma que o modelo de escuta de Adorno está relacionado à um entendimento mais representacional-narrativo da música (KASSABIAN, 2013, p. xxii). Para isso, a “identidade do ouvinte *expert*, para Adorno, é predicada na sua habilidade de reconhecer e seguir a narrativa musical” (KASSABIAN, 2013, p. xxii, Tradução nossa). Desta maneira, o ouvinte do entretenimento seria incapaz de fazer isso, dada a sua incapacidade de atenção, se tornando problemático no entendimento musical de Adorno. Mas é esse tipo de escuta que se torna a base para as músicas de fundo como a Muzak e a Música Ambiente, por isso é preciso repensar a estrutura de escuta teorizada por Adorno.

Nestes termos, Anahid Kassabian propõe uma escuta ubíqua [*ubiquitous listening*]. Primeiramente desfaz-se de uma divisão tradicional da percepção auditiva entre ouvir e escutar, em que ouvir é um ato passivo, inconsciente, e a escuta é um estado de atenção ativado conscientemente pelo ser humano. Adorno faz um papel interessante em diversificar as possibilidades auditivas da música, mas ainda se limita ao posicionamento da escuta atenta como relação ideal, sendo que o ouvir indica uma passividade, um estado de submissão a um sistema de controle. Romper com esse binarismo significa rever a postulação da atenção como modo perceptivo ideal, enxergando valor na distração e na falta de concentração. Kassabian

afirma que

nós que vivemos em cenários industrializados (ao menos) havemos desenvolvido, a partir da onipresença da música em nosso dia a dia, um modo de escuta dissociado das específicas características genéricas da música. Neste modo, nós escutamos ‘ao lado de’ [*alongside*], ou simultaneamente a, outras atividades. (KASSABIAN, 2013, p. 9, Tradução nossa)

Kassabian chama essa escuta de ‘ubíqua’ por dois motivos: primeiramente, por seu caráter onipresente, uma vez que estamos sempre escutando música, seja intencionalmente ou por acaso, mas também pela dissociação da música de sua origem (KASSABIAN, 2013, p. 9–10), um caráter esquizofônico, como diria Schafer. Kassabian, assim como Schafer, atribui à tecnologia o papel de separação, apagamento da origem do som, o que firma a escuta ubíqua de fato como um produto da integração tecnológica no cotidiano. O termo ‘escuta ubíqua’ é uma referência de Kassabian ao termo ‘computação ubíqua’, de Mark Weiser, abrangendo a “integração limpa [*seamless*] da computação de informação e entretenimento em ambientes cotidianos” (KASSABIAN, 2013, p. 2, Tradução nossa). É um paralelo compreensível, especialmente ao se pensar a escuta ubíqua como produto de uma realidade cada vez mais mediada pela tecnologia. E essa nova realidade não é mais pautada em esporádicos e discerníveis elementos na paisagem, mas por um excesso de informação, de modo que agora a escuta ‘passiva’ é predominante em detrimento da ‘atenta’. Por isso Kassabian propõe, ao invés de reverter o quadro, desenvolver o aspecto passivo da escuta, encontrando potencialidades sensíveis.

A música a que Kassabian se refere, no entanto, não é exatamente o tipo de música de fundo discutida aqui, mas praticamente toda música. A autora afirma que a partir de meados dos anos 1980 a música de fundo se tornou música de ‘frente’ [*foreground music*] (KASSABIAN, 2013, p. 5). O que ela quer dizer é que músicas de fundo, como a Muzak, passaram a abranger músicas ‘comuns’ como parte de seu repertório. Agora músicas originais, populares, que não foram compostas para aquela finalidade, passam a ser tocadas como fundo em ambientes de trabalho, supermercados e shoppings. Parece uma mudança drástica, ir de uma música programada para ser ignorável para qualquer música que soe agradável, mas essa mudança foi pouco percebida. Kassabian argumenta que essa transição se deu dessa maneira, pois o elemento em discussão não é a música, mas um modo de escuta (KASSABIAN, 2013, p. 6). Por meio da escuta ubíqua, que é um produto do seu tempo, qualquer música pode ser ouvida como Música Ambiente<sup>60</sup>. A situação representa uma crise no entendimento tradicional de música, cada vez mais as músicas são pensadas para não serem ouvidas atentamente, privilegiando aspectos sensíveis, como os *moods*. Isso nos é apresentado muitas vezes como algo negativo, mas, a partir da escuta ubíqua, revelam outros modos de organização, de distribuição de subjetividades, que não são pautados

---

60 Kassabian aproveita deste argumento para problematizar o caráter ‘único’ da Música Ambiente, já que a demanda por uma escuta com níveis de atenção diversos passou a ser aplicável em toda música tocada no cotidiano (KASSABIAN, 2013, p. 5). Desse modo, a Música Ambiente perde em relevância para o seu argumento geral.



em termos de atenção, mas em termos afetivos.

### 3.5 Música Ambiente Pós-*Music for Airports*

Como já foi apontado no decorrer do texto, *Music for Airports* foi relevante não somente por sua proposta, mas também foi de certa forma responsável pelo início de um ‘novo’ gênero musical, a música Ambiente. O musicólogo Victor Szabo (2015), em sua tese de doutorado *Ambient Music as Popular Genre*, analisa a formação da música Ambiente como gênero musical popular. Até o momento foi feito um esforço nesta pesquisa de trabalhar a Música Ambiente, especificamente de *Music for Airports*, como algo que extrapola a música e se manifesta como experiência espacial. Entender a música Ambiente como música e, subsequentemente como gênero popular, indica uma preocupação comercial. Szabo explica que “gêneros consolidam mercado e música ao instruir ouvintes sobre como interagir com a mídia que eles mobilizam” (SZABO, 2015, p. 7, Tradução nossa). Se falamos sobre estéticas de produção e recepção, aqui elas são pensadas por um subtexto comercial, o que gera contrastes significativos com a noção de Música Ambiente tratada neste texto. Szabo argumenta que a música Ambiente “promove ambientes [*environments*] associiais, espaços acústicos ‘virtuais’ que permitem aos ouvintes a oportunidade de desfiliação dos outros” (SZABO, 2015, p. 27, Tradução nossa). No que diz respeito a música Ambiente, ele diagnostica um público-alvo intelectualizado - homens brancos, de classe média, que encontram na música um meio de desprendimento social (SZABO, 2015, p. 26).

Quando pensada como gênero, a música Ambiente é limitada, em termos de se estabelecerem características específicas que a diferencia de outras produções, de outros gêneros. A música Ambiente agrupa produções musicais eletrônicas lentas, calmas, constantes, fluidas, reflexivas etc. Estas características são diretamente aplicáveis à obra *Music for Airports*, afinal, por meio desta construção musical ela consegue ter uma resposta específica no espaço. David Toop, no entanto, problematiza o caráter ignorável e retraído da Música Ambiente, o que se tornaria um limitante para uma maior variedade de emoções e um engajamento sonoro (TOOP, 2019, p. 4–5). Acredito que Toop esteja se referindo não à Música Ambiente de *Music for Airports*, mas ao gênero musical subsequente. Szabo expõe as tendências associiais e reclusas do gênero, confirmando a problematização de Toop. *Music for Airports* ocupa uma posição importante na história da música, pois a obra como um todo dialoga com um contexto específico e, utilizando uma estratégia composicional, ela coloca o ouvinte em contato com o seu entorno. No entanto, quando se estrutura um gênero a partir somente das características musicais presentes na produção *ambient* inicial de Brian Eno, perde-se o que tornou *Music for Airports* uma produção de importância, restando somente uma música calma e não-intrusiva que é usada como uma função específica, não muito diferente de uma muzak.

Para esta pesquisa, reforça-se a importância de entender a influência musical da Música Ambiente por um viés menos limitante que o do gênero formado em seguida. Mas como pensar uma Música Ambiente mais aberta? David Toop, em seu livro *Ocean of Sound*,

mostra uma alternativa. Como músico e participante ativo de certos movimentos da segunda metade do Século XX, Toop fez parte de muitos dos desdobramentos importantes da música Ambiente. Em *Ocean of Sound* ele traz relatos vividos, além de históricos, que mostram a produção *ambient* de maneira não tão linear e mais diversa. Sem se preocupar em recortar um tipo específico de produção musical, Toop transita entre movimentos dos mais distintos, desde o Jazz interplanetário de Sun Ra, à música minimalista de La Monte Young e Terry Riley e à música *new age* japonesa. Dentre vários movimentos aparentemente desconexos, pode-se retirar um fio conector: ampliar o que se entende por música Ambiente.

Um desdobramento relevante relatado por Toop é materializado no começo dos anos 90. Szabo explica o surgimento de um elemento dentro das raves e clubes britânicos, a *chillout room*, uma sala aberta para seletos frequentadores dos clubes na qual era possível descansar, deitar, conversar com amigos ou esperar passar o efeito dos entorpecentes comumente usados na época (SZABO, 2015, p. 292). No entanto, dentro dessas salas DJs tocavam e misturavam uma série de estilos com premissas da música Ambiente de Brian Eno e afins. Isso passou a ser chamado de *ambient house*. As *chillout rooms* funcionaram como uma espécie de incubadora para artistas influentes do novo gênero, como os grupos The Orb ou The KLF, que passaram a cada vez mais expandir os limites da música Ambiente e da música eletrônica como um todo. Este não é o único movimento que integra as premissas de Eno a outros estilos musicais, mas ele foi apoiado por uma cena artística que nos ajuda a entender como que a relação da Música Ambiente com o espaço pode ter uma significância política.

Em *Ocean of Sound*, David Toop relata uma experiência tida em uma festa do coletivo *Telepathic Fish*. O grupo formado por Mario Tracey-Ageura, Kevin Foakes, David Vallade e Chantal Passamonte começou a organizar festas consonantes com a noção de ‘chillout room’. Em contraste com o que se entende por uma festa de música eletrônica, as festas do *Telepathic Fish* se apresentavam como uma espécie de ‘chá da tarde’ [*ambient tea party*], nas quais os frequentadores podiam deitar em colchões, conversar, descansar, tomar chá e fazer uso de drogas (TOOP, 2001, p. 58). Nestas festas tocavam DJs importantes e emergentes da cena do *ambient house* ou *ambient techno*, como Mixmaster Morris e Richard D. James, conhecido por seu influente pseudônimo Aphex Twin. Nesse sentido, Toop reforça a importância do DJ, este que “podia montar [*montage*] qualquer forma de música para criar um *mood*, um ambiente” (TOOP, 2001, p. 62–63, Tradução nossa). Isso representa uma mudança muito clara no papel do músico ambiente que, na época de Eno, era pensado como um programador cirúrgico, de certa forma distante do seu ouvinte. Já no caso do *ambient house*, o DJ era capaz de fazer tudo na hora, mesclando, recortando e alterando sons e músicas de outros artistas, há uma aproximação do artista com a plateia, que passa a fazer parte do processo criativo da música. As festas do *Telepathic Fish* se sustentam em contradições, primeiramente ao trazer a música Ambiente, tipicamente calma e reflexiva, para um espaço de festa, dança e uso de substâncias. Por outro lado, há uma ironia presente no movimento de usar elementos de festas eletrônicas ou raves

para realizar uma festa de ‘chá’ onde os seus participantes possam dormir ou conversar, caso queiram. Acima de tudo há uma relação intrínseca da música com o espaço em que é tocada.

Por mais que o *ambient house* e outras EDMs<sup>61</sup> tenham inspiração declarada na Música Ambiente de Brian Eno, elas são bastante distintas entre si. Toop, em oposição à ideia da música Ambiente como gênero, afirma que o elo comum que conecta os mais diversos estilos de música, enquadrados por ele como *ambient*, é um modo específico de escuta. A escuta ambiente seria uma escuta que “projeta bem além do território de uma entidade delimitada e individualista, o ser egoísta que se situa como o centro do universo” (TOOP, 2019, p. 7, Tradução nossa). Ou seja, ela vai além de uma percepção individualizada da realidade, trazendo uma necessidade de relação com o coletivo. Para as ambições desta pesquisa não é necessário desenvolver uma distinção entre escuta ubíqua de escuta ambiente, mas sim extrair das duas a ideia de uma escuta baseada nas experiências cotidianas que, dado o contexto histórico, não se baseia mais na escuta atenta como premissa básica. A escuta ambiente, ou ubíqua, seria uma maneira de se relacionar com o espaço que está repleto de informações e estímulos. Há, nessa escuta, uma sociabilidade inata, um desejo de se relacionar com o mundo ao redor. Esta relação não precisa ser pautada em termos de atenção absoluta, a escuta se mostra uma ferramenta política, capaz de estruturar movimentos e reorganizar espaços.

### 3.6 Música para Aeroportos

*Music for Airports* não é uma obra feita para aeroportos. Como um álbum que estabelece uma referência espacial específica em seu título, esta é abandonada pelo resto da obra, não há uma referência a aeroportos no manifesto, nem nos títulos das músicas e muito menos nas músicas em si. Brian Eno define ambiência, por meio das notas do álbum, como uma atmosfera, uma influência ao redor (ENO, 1978). A Música Ambiente de *Music for Airports* aparece com um objetivo claro, de atuar na percepção espacial do ouvinte, induzindo nele sensações específicas. O álbum *Music for Airports* se prova não *site-specific*, ou seja, ele não precisa ser tocado somente em aeroportos, para cumprir sua função, mas a experiência de ouvir o álbum ao andar por um aeroporto é reveladora.

Por mais que *Music for Airports* não requisite ser ouvida em um aeroporto, a ideia por trás do álbum foi concebida em um aeroporto, como visto no primeiro capítulo. Eno vê um potencial nas atmosferas dos aeroportos. Em uma tentativa subjetiva de definir as atmosferas de um aeroporto, por meio de adjetivos, temos: inquieta; fria; inóspita; genérica; apressada; ordenada; tensa; dentre outros. Percebe-se que é uma ambiência desinteressante, talvez até

---

61 Acrônimo de *Electronic Dance Music*, termo guarda-chuva que abriga diversos movimentos dentro da música eletrônica.

negativa, que está em profunda conexão com a funcionalidade espacial do aeroporto<sup>62</sup> e baseada em uma movimentação e não-permanência. Qual seria o objetivo da Música Ambiente nesse caso? A simples resposta, dada por Eno nas notas do álbum, seria introduzir uma sensação de calma, criando um espaço para pensar, o que é realizado ao realçar as idiossincrasias das atmosferas existentes. Ou seja, ao invés de se sobrepor à ambiência existente, criando uma ambiência independente, ela pretende expandir e ressignificar a já presente atmosfera, no caso, do aeroporto. Elaborando em cima do que já foi dito, a função principal do aeroporto é de deslocar, mais especificamente de movimentar pessoas. A partir disso, uma ambiência é construída para refletir tal funcionalidade, a sensação ao se chegar em um aeroporto é uma de impermanência, afinal, a maioria dos ocupantes do espaço – excluindo boa parte dos funcionários – partilham um mesmo objetivo: chegar ou ir embora daquele lugar, mas não de permanecer lá.

Sendo assim, a Música Ambiente poderia, ao menos em teoria, modificar a percepção atmosférica do aeroporto. Mas, pensando que há uma justificativa funcional para a criação de tais ambiências, qual é o ponto de alterá-las? A arquitetura do aeroporto é projetada em termos visuais, sonoros, táteis e olfativos com uma eficácia funcional em mente. As cadeiras não podem ser muito confortáveis, o espaço não pode ser muito silencioso, a temperatura não pode ser muito agradável, os cheiros não devem ser muito distintos e pronunciados pois, caso o sujeito fique acomodado no espaço, ele pode perder o seu foco principal, que é viajar. Quando Eno argumenta que sua música deve induzir “ calma e um espaço para pensar” (ENO, 1978), ele entra em conflito com a atmosfera do aeroporto, o que traz um questionamento: a quem interessa ouvir tal música em tal espaço? David Toop oferece uma resposta contundente: “Nem tudo é o que aparenta ser. *Music for Airports* de Brian Eno, por exemplo, não é realmente feito para aeroportos; é para pessoas que não querem estar em um aeroporto” (TOOP, 2019, p. 5, Tradução nossa).

A citação de Toop abre um ponto para esta discussão. Eno constata um problema na ambiência dos aeroportos e deseja que ela fosse diferente. A atmosfera genérica de um aeroporto é boa para os negócios, sem ela a eficiência funcional do aeroporto é comprometida. O movimento de rejeitar a atmosfera do aeroporto revela uma questão sobre estado geral do controle espacial – que pode se refletir na profissão da arquitetura. Os aeroportos e as suas ambiências são projetados a favor de uma lógica que prioriza a produtividade de um empreendimento às custas do bem-estar de seus usuários. Por meio dessa interpretação entende-se um movimento de Eno em favor de uma reapropriação das atmosferas negativas. É perfeitamente lógico o desejo de não estar em um espaço que não acolhe, mas cujo serviço é essencial na vida moderna. A

---

62 Como entrar de fato em uma análise das evoluções espaciais e funcionais dos aeroportos foge dos objetivos desta pesquisa, toma-se uma visão generalizada do aeroporto. No entanto, é importante ressaltar que há uma movimentação contemporânea de ocupar os espaços dos aeroportos com funções que se projetam além da necessidade de viajar. Aeroportos se tornam shoppings e novas ambiências são criadas, mas ainda assim mantém-se a sensação de impermanência em determinados espaços cuja principal função ainda é a de deslocamento.

descrição da atmosfera dos aeroportos se assemelha à discussão sobre a Muzak, no sentido de estarmos falando sobre ambientes controlados. O aeroporto usa de sua ambiência em termos de eficiência, para que os transeuntes não se deem conta das possibilidades dentro do espaço do aeroporto. A Música Ambiente não cria um espaço, ela situa o transeunte no espaço existente, de modo que ele agora sinta-se à vontade para se relacionar com o espaço sem sentir a pressão de estar em um aeroporto.

A verdade é que a música, assim como a própria arquitetura, são instrumentos de poder (BÖHME, 2017, p. 181). Sendo assim, o desenvolvimento da Música Ambiente, em conjunto com o da Muzak, suscita uma importante discussão acerca dos alcances e influências das ambiências pois, como visto nos casos dos aeroportos, ambientes estéreis são pensados, projetados e mantidos por meio de atmosferas autoritárias. A Música Ambiente idealizada como um instrumento de ruptura e revalorização destes ambientes controlados revela um posicionamento político de Brian Eno. A descrição do aeroporto revela como o espaço material é importante para a Música Ambiente. *Music for Airports*, tocada em um aeroporto, revela contrastes e elementos que passam despercebidos quando se experiencia o aeroporto por meio de uma ambiência controlada. A escuta induzida pela Música Ambiente revela um potencial político de reorganização do espaço.

Retornando ao manifesto da Música Ambiente, o aeroporto nos ajuda a entender três afirmações importantes para o nosso caso: a Música Ambiente deve manter, ou realçar, as peculiaridades acústicas e atmosféricas do espaço; ela deve manter um senso de dúvida e incerteza; e por fim induzir calma e um espaço para pensar. Em uma entrevista em 1999, Eno desenvolve melhor esses pontos:

Eu estava pensando sobre voar naquele momento, pois pensei que tudo que estava conectado com o voar era uma espécie de mentira. Quando você entrava em um aeroporto, ou um avião, eles sempre tocavam essa música bem alegre que de alguma maneira dizia, 'Você não vai morrer! Não vai acontecer nenhum acidente! Não se preocupe!' E eu pensei que este era o caminho contrário a ser tomado. Eu pensei que seria muito melhor ter uma música que falasse, 'Bem, se você morrer, isso não importa.' Sabe? E então eu quis criar um sentimento diferente em que você estivesse como que suspenso no universo, e sua vida ou morte não fosse tão importante. Então, ao invés de banalizar a coisa, eu quis tomá-la a sério: a possibilidade que você fosse, agora, *sentar-se no espaço*. O que é algo que você faz quando viaja de avião. (ENO apud SZABO, 2015, p. 273, Tradução nossa, grifo nosso)

O espaço, objetivamente, continua o mesmo, mas a Música Ambiente cria um senso de lugar por meio das atmosferas. Os sons, junto aos outros elementos atmosféricos do aeroporto, passam a ser percebidos de outra maneira, uma vez que o espaço muda para o ouvinte. A interferência na atmosfera possibilita uma mudança de comportamento do ouvinte, imerso em um mar de informações. Embora esteja no espaço do aeroporto, ele não se sente à vontade, o espaço se apresenta como enervante e caótico, o sujeito precisa lidar com estímulos conflitantes

e dispersos, mas a Música Ambiente traz a possibilidade de sentar-se no espaço, inclusive em espaços transitórios como o do aeroporto. É por meio de uma música ignorável que o ouvinte pode se reatentar para os seus arredores e ressignificar o que antes lhe incomodava. Esse é o caráter político da Música Ambiente, a maneira que Brian Eno encontra para lidar com a paisagem sonora *lo-fi*, possibilitando que os ouvintes se encontrem dentro do espaço disperso.

A crítica política, trazida por Kim-Cohen, segue em questão, principalmente quando pensamos a música Ambiente como gênero, destinada ao consumo e escuta individual, isolada. Esse é um ponto que se torna mais relevante à medida que os aparelhos de escuta individual se tornam mais populares, mas a Música Ambiente tem algo a ganhar se pensada em termos coletivos. A atmosfera teorizada por Böhme se baseia em uma intersubjetividade. Se a música é tocada publicamente, para o ouvido de todos, como foi o caso do seu primeiro uso como instalação sonora no aeroporto LaGuardia em 1980, é estabelecida uma relação de socialidade entre os ouvintes presentes. Ver a Música Ambiente à luz da estética das atmosferas de Böhme revela o seu caráter coletivo. Um dos aspectos essenciais da escuta ubíqua é a falta de escolha, considerando que não se controla todas as músicas ou os sons que são ouvidos durante o dia. Por isso a música de Eno, quando tocada em um aeroporto ou outro espaço público, se torna tão interessante, ela se une à atmosfera do espaço, estabelecendo relações entre as pessoas e o espaço em que se encontram. Esse parece ser um modo um pouco simplista de se pensar política, mas afirmar que a Música Ambiente é apolítica, que não carrega um discurso por se relegar ao fundo das relações, também não me parece certo. Pode-se dizer que ela atua na dimensão sensível da política. A Música Ambiente de Eno pode não questionar a realidade, mas tenta criar um espaço para que o ouvinte o faça, primeiramente, ao situá-lo no lugar em que se encontra.

*Music for Airports* e a proposta de uma Música Ambiente são movimentos ambiciosos de Brian Eno. Por trás de uma música discreta, com poucos elementos que compõem um todo, revelam-se diversas influências e possibilidades. Acima de tudo expõe-se um ato que questiona o estado da música e do contexto sonoro em que o álbum se situa, mas também se estabelece *Music for Airports* como uma obra relevante para desenvolvimentos na música e na arquitetura. O fato de a Música Ambiente se apoiar em um conceito de atmosfera, ou ambiência, implica, como Böhme fez, em admitir uma questão coletiva e afetiva, mas que não deixa de depender da percepção subjetiva ou de questões socioculturais. Eno quer produzir uma atmosfera que transmita calma, mas não há uma garantia de que isso vá de fato se materializar em todos, ou na maioria, dos ouvintes. Se observamos a sequência de obras pós-*Music for Airports* de Eno, fica evidente que ele não prosseguiu com a ideia de fazer um catálogo de músicas com *moods* variados, produzidas para situações específicas, o que reforça a probabilidade de *Music for Airports* não ser de fato destinada para aeroportos. Mesmo assim, *Music for Airports* se mostra um ponto de virada para Eno, que continua a trabalhar com atmosferas e instalações sonoras pelo resto de sua carreira como artista.

A partir do manifesto de Brian Eno pude apresentar a estética de atmosferas, embasada na teoria de Gernot Böhme, cuja definição dialoga muito bem com a Música Ambiente. Se partimos da premissa de que a música será tocada em público, o que é algo plausível no caso de *Music for Airports*, por referenciar em seu título um espaço compartilhado e caracteristicamente movimentado, podemos ver o lado mais potente da Música Ambiente. Como explica Böhme, a atmosfera não é um fenômeno subjetivo, é um sentimento compartilhado e afetivo. Desse modo, pensar a Música Ambiente como associal e privada é um desperdício do seu potencial político. Além disso, eu recuso a noção de que a Música Ambiente cria espaços acústicos virtuais que distanciam o sujeito do social, explicitada por Szabo. Um dos elementos mais importantes presentes no manifesto de *Music for Airports* está na habilidade da música de se incorporar ao espaço, flutuando por diferentes níveis de atenção. Por isso argumento que a finalidade da Música Ambiente é de situar o ouvinte no espaço, não de isolá-lo. O ato de se situar no espaço significa poder apreender o ambiente, composto de sons ao redor, cheiros, texturas, luzes e pessoas, coisas que antes podiam passar despercebidas.

## Conclusão Geral

No primeiro capítulo abordamos a paisagem sonora de Raymond Murray Schafer. Ele mostra a importância de se pensar e perceber a miríade de sons com os quais nos relacionamos todos os dias. Por mais que o texto use os argumentos de Schafer como contrapontos, é admirável o esforço do compositor canadense para introduzir os sons em uma área de estudo na qual historicamente se predomina o visual. O diagnóstico feito por Schafer, sobre o estado presente da paisagem sonora, é aproveitado pelo resto do texto e a discordância aparece nas soluções apresentadas pelo compositor. Mesmo assim seus pontos de vista, materializados em sua ecologia acústica, são bastante úteis para o decorrer do texto. Vimos com Anne Cauquelin que a paisagem é um recorte da realidade mediado pela arte, sendo assim, se a paisagem visual nasceu da pintura, a paisagem sonora nasceu da música. Schafer mostra as possibilidades e as limitações de se ter uma escuta musicalizada da realidade. Assim, a Música Ambiente acaba representando um movimento contrário, de espacialização do som, retirando dele suas pretensões musicais.

*Music for Airports*, como é apresentada no início do capítulo, foi concebida como ideia quando Brian Eno estava em um aeroporto e pensou sobre a possibilidade de compor uma música interrompível, que acomodasse anúncios, conversas e os ruídos que um aeroporto produz. Eno se inspira em uma paisagem *lo-fi* para a concepção de sua obra e cria, a partir do caos do aeroporto, um espaço de calma e reflexão. Enquanto Schafer apresenta uma solução destrutiva, de reduzir ruídos e paisagens *lo-fi*, Eno integra os sons e ruídos *lo-fi* à sua música, resultando em uma experiência totalizante. Sendo assim, a Música Ambiente de Brian Eno pode servir para desestabilizar a teoria por trás das paisagens sonoras de Raymond Murray Schafer, mostrando outros caminhos a serem tomados.

Contudo, embora dentro da pesquisa tenha-se dado um enfoque para uma noção de ambiência e atmosfera, esta não invalida a base das paisagens sonoras. Pelo contrário, podemos pensar, a partir das atmosferas e de uma validação da escuta dispersa, a possibilidade de uma expansão da noção de paisagem sonora, não mais pautada nos termos moralistas de Schafer, que considere elementos naturais e artificiais, tecnológicos. Ainda mais, se uma paisagem sonora for mediada pelas artes sonoras, não somente musicais, revelam-se outras maneiras de apreender o cotidiano, como é o caso da Música Ambiente.

Já no segundo capítulo evidencia-se uma pequena parte dos movimentos que possibilitaram a existência da Música Ambiente. Primeiramente, inicia-se com uma tentativa de desestabilizar o pensamento schafariano através do futurista italiano Luigi Russolo. Ele, de certa forma, faz o inverso de Schafer, exaltando os ruídos a partir de uma glorificação da guerra, e produz instrumentos capazes de sintetizar ruídos, criando uma espécie de orquestra de ruídos. A apresentação de Russolo visa mostrar que os ruídos podem fazer parte de manifestações artísticas válidas, o que foi feito por diversos artistas e músicos do Séc. XX.



Depois são desenvolvidos dois dos antecessores da Música Ambiente: a música de mobília e a Muzak. A breve exploração de Erik Satie mostra como, em sua música de mobília, ele havia pensado uma ‘Música Ambiente’ e previsto uma música funcional como a Muzak. A Música de Mobília de Satie se desassocia das artes finas, intelectuais, ela trouxe o músico para o lugar do decorador ao tentar criar uma música repetitiva que fosse escutada de maneira dispersa. Já a Muzak foi uma empresa que vendia suas músicas, ou o seu serviço, para ambientes de trabalho, shoppings, aeroportos, dentre outros. Ela foi constituída a partir de experimentos científicos de modo a tornar o ambiente de trabalho mais eficiente. As músicas são perfeitamente controladas para passarem despercebidas, mas ainda assim gerar um sentimento de calma no ouvinte. A Muzak é um elemento central do texto como um todo, pois constitui o grande contraponto à Música Ambiente, mas também compartilha diversas semelhanças com ela. Procurei desenvolver uma relativização do desdém atribuído à Muzak já que ela apresentou vários desenvolvimentos na ideia de música-como-ambiência, validando o argumento central do capítulo. Embora Eno tente se desvencilhar da Muzak, ela foi essencial para o sucesso da Música Ambiente. A Música de Mobília, Muzak e Música Ambiente foram experimentos de suma importância para o desenvolvimento de uma escuta ‘dispersa’.

No meio tempo foi possível discorrer um pouco sobre o grande artista John Cage, que teve influência imensurável nas artes e, claro, em Eno. A sua noção de silêncio é de especial importância para a Música Ambiente, afinal, para Cage o silêncio não é a mera ausência de sons, mas sons não que não intencionamos. Os silêncios de *Music for Airports* não são as lacunas de sons nas músicas, mas todos os sons externos que passam a ocupar esse espaço. Sob influência de Cage, Eno se desveste também do cargo de Músico. Ele opera em *Music for Airports* como um programador, criando uma estrutura que esteja aberta para sons externos, indeterminados, mas que cujas partes ‘determinadas’ não são fruto do exercício do músico, e sim de uma figura que cria possibilidades combinatórias entre ‘módulos’ sonoros.

A partir dos temas suscitados pelo segundo capítulo, explora-se a possibilidade de entender a Música Ambiente como não-música, uma arte espacial. Para isso a obra é enquadrada como parte das artes sonoras. Por meio de sua relação com o espaço, percebe-se a afinidade da Música Ambiente com o exercício da arquitetura. Em sua espacialização, a Música Ambiente se distingue da Música de Mobília e da Muzak, por ter algo a dizer sobre a realidade em que se insere. E esse algo não é dito pela música em si, mas pelas maneiras que os sons determinados da música se relacionam com os sons ambientes, indeterminados, totalizando uma experiência de escuta que, de fato, revela o discurso espacial da obra.

Por fim, após delimitar uma noção de ‘ambiente’, é descrita a estética das atmosferas de Gernot Böhme. As atmosferas permitem um contraponto às paisagens sonoras de Schafer, elas aceitam uma escuta que não é centralizada na atenção. Como fica evidente com a introdução de uma escuta ubíqua, o conturbado estado sonoro é acompanhado de uma noção de escuta que valoriza as atmosferas e ambiências como uma maneira válida de se relacionar com espaço.

As atmosferas são elementos *quasi*-objetivos, ou seja, que não são objetivos nem subjetivos, e que possibilitam uma apreensão individual do espaço que seja compartilhada com os outros presentes. Como as atmosferas se dividem em estéticas de produção e de recepção, é evidenciado o papel único do ‘produtor de atmosferas’, seja ele o músico, o cenografista ou o arquiteto. Nesse sentido, as atmosferas indicam para uma compreensão um pouco mais ampla de arquitetura, que não é restrita à figura do arquiteto. Se entendemos que as atmosferas em si são suficientes para a determinação de espaços arquitetônicos, eles podem ser facilmente transformados por qualquer um que, por exemplo, decidir tocar uma música específica no espaço.

Ao final do capítulo é posto em questionamento o caráter passivo da Música Ambiente, caracterizada por alguns autores como apolítica. Neste capítulo é evidenciado como o campo das atmosferas, e eventualmente da Música Ambiente, faz parte de uma relação política importante e delicada, mostrando como as atmosferas fazem parte de sistemas de poder e controle, mas que não precisam ser pautadas dessa forma. Revela-se aqui um caráter relevante do exercício arquitetônico. Portanto, como argumento final, é demonstrado como a Música Ambiente pode desenvolver esse papel de fazer o ouvinte se *sentar no espaço*, ou seja, situá-lo onde se encontra, para que ele possa estabelecer uma relação com o ambiente. E que essa relação, por mais que seja pautada em sensações, mobiliza o ouvinte para questionar a sua realidade próxima. A Música Ambiente de *Music for Airports* não procura regular o ambiente, deixando o espaço mais calmo, pelo contrário, ele cria uma condição reflexiva na qual o ouvinte irá se relacionar com o espaço, podendo até gerar sentimentos negativos, como o desconforto, dependendo do espaço em questão.

A pesquisa que aqui se encerra, além de destrinchar diversos elementos da Música Ambiente, paisagens sonoras e atmosferas, deixa em aberto temáticas promissoras e complexas, que podem ser retomadas à frente em outras pesquisas. Esse é o caso da políticas de escuta: a Música Ambiente traz à tona um tipo específico de escuta que, como apresentada aqui, representa somente a superfície da discussão. Estudar escutas significa repensar todas as relações sonoras que temos no cotidiano. Outra questão que pode ser suscitada a partir desta pesquisa é sobre uma estética dos ruídos, um debate acerca de um elemento instável e incerto que está presente na maioria dos debates desta dissertação e que integra uma discussão bastante relevante acerca do fenômeno da intolerância sonora, comum às grandes cidades.

*Music for Airports* prova ser uma obra bastante relevante para os dias atuais, nos quais uma ideia de controle do regime sensível é amplamente debatida. Brian Eno consegue desassociar a música de fundo de uma lógica de controle, pensando por meio dela uma possibilidade de integração. Brian Eno, por meio da música, nos faz pensar sobre as relações sensíveis que temos com o espaço e com tudo que nos circunda.

## Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. **Introduction to the sociology of music**. New York: Seabury Press, 1976.

ALBIEZ, S.; PATTIE, D. (EDS.). **Brian Eno: oblique music**. New York, NY London, UK: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc, 2016.

ANDRADE, M. G. DE. **O ambiente do belo e o pluralismo nas artes visuais: inspirações para uma atualização da “Crítica da Faculdade de Julgar Estética” de I. Kant**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

AXELSSON, Ö. Soundscape revisited. **Journal of Urban Design**, v. 25, n. 5, p. 551–555, 2 set. 2020.

BASTOS, J. C. **Ética sonora e suas implicações na sociedade de João Pessoa**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2019.

BÖHME, G. et al. **Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture**. Basel: Birkhäuser, 2014.

BÖHME, G. **The aesthetics of atmospheres**. London ; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2017.

CAGE, J. **Silêncio: Conferências e Escritos de John Cage**. Tradução: Beatriz Bastos; Tradução: Ismar Tirelli Neto; Tradução: Mariano Marovatto. Rio de Janeiro, Brasil: Cobogó, 2020.

CAMPESATO, L. **Arte sonora: uma metamorfose das musas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 19 dez. 2007.

CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DANTO, A. Crítica de Arte Após o Fim da Arte. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 14, 2013.

DANTO, A. C. **The philosophical disenfranchisement of art**. New York: Columbia University Press, 1986.

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DANTO, A. C. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. Tradução: Pedro Sússekind. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

DAVIES, S. John Cage's 4'33": is it music? **Australasian Journal of Philosophy**, p. 448–462, 1997.

DUCHAMP, M. **The essential writings of Marcel Duchamp**. London: Thames and Hudson, 1975.

ENO, B. **Discreet Music - Liner Notes**. , 1975. Disponível em: <[http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/discreet-txt.html](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/discreet-txt.html)>. Acesso em: 8 nov. 2021

ENO, B. **Ambient 1: Music for Airports - Liner Notes**. , 1978. Disponível em: <[http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/MFA-txt.html](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html)>. Acesso em: 8 nov. 2021

ENO, B. The Studio as Compositional Tool. Em: COX, C.; WARNER, D. (Eds.). **Audio culture: readings in modern music**. Revised edition ed. New York: Bloomsbury Academic, 2017a.

ENO, B. Ambient Music. Em: COX, C.; WARNER, D. (Eds.). **Audio culture: readings in modern music**. Revised edition ed. New York: Bloomsbury Academic, 2017b.

FELD, S. Acoustemology. Em: NOVAK, D.; SAKAKEENY, M. (Eds.). **Keywords in Sound**. Durham: Duke University Press, 2015. p. 12–21.

FORTUNA, C. Imagens da cidade: sonoridades e ambientes sociais urbanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 51, p. 21–41, 1998.

GRACYK, T. Music, Indiscernible Counterparts, and Danto on Transfiguration. **Evental Aesthetics**, v. 2, n. 3, p. 58–86, 2013.

KAHN, D. John Cage: Silence and Silencing. **The Musical Quarterly**, v. 81, n. 4, p. 556–598, 1997.

KAHN, D. **Noise, water, meat: a history of sound in the arts**. Cambridge, Mass: MIT Press, 1999.

KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução: Valerio Rohden; Tradução: António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KANT, I. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução: Fernando Costa Mattos. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2016.

KASSABIAN, A. **Ubiquitous listening: affect, attention, and distributed subjectivity**. Berkeley: University of California Press, 2013.

KIM-COHEN, S. **Against ambience**. New York, London: Bloomsbury Academic, 2013.

KOVACS, Z. et al. How do Aesthetics Affect our Ecology? **Journal of Ecological Anthropology**, v. 10, n. 1, p. 61–65, 1 jan. 2006.

KRAUSS, R. Sculpture in the Expanded Field. **October**, v. 8, p. 30–44, 1979.

LANZA, J. **Elevator music: a surreal history of Muzak, easy-listening, and other moodsongs**. New York: Picador USA, 1995.

LYSAKER, J. Turning Listening Inside Out: Brian Eno's Ambient 1: Music for Airports. **The Journal of Speculative Philosophy**, v. 31, n. 1, p. 155–176, 2017.

MARINETTI, F. T. The Founding and Manifesto of Futurism. Em: **Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos**. Tradução: Robert Brain et al. New York: Viking Press, 1973. p. 19–24.

OBICI, G. **Condição da escuta: mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PALLASMAA, J. Space, Place and Atmosphere: Peripheral Perception in Existential Experience. Em: BORCH, C. (Ed.). **Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture**. Basel: Birkhäuser, 2014. p. 18–41.

PANOFSKY, E. **Perspective as symbolic form**. 1st ed ed. New York : Cambridge, Mass: Zone Books ; Distributed by the MIT Press, 1991.

PEREC, G. **Tentativa de esgotamento de um local parisiense**. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2016.

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

SCHAFFER, R. M. **A afinação do mundo**. Tradução: Marisa Trench. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011a.

SCHAFFER, R. M. **O Ouvido Pensante**. Tradução: Marisa Trench; Magda Silva; Maria Lúcia Pascoal. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011b.

SIMMEL, G. A FILOSOFIA DA PAISAGEM. **REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - POLÍTICA & TRABALHO**, v. 12, n. 0, p. 15–24, 9 dez. 1996.

SUN, C. Resisting the airport: Bang on a can performs Brian Eno. **Musicology Australia**, v. 29, n. 1, p. 135–159, jan. 2007.

SUN, C. Brian Eno, non-musicianship and the experimental tradition. Em: ALBIEZ, S.; PATTIE, D. (Eds.). **Brian Eno: oblique music**. New York, NY London, UK: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Inc, 2016. p. 29–48.

SZABO, V. **Ambient Music as Popular Genre: Historiography, Interpretation, Critique**. Charlottesville: University of Virginia, 2015.

SZABO, V. Seth Kim-Cohen , *Against Ambience and Other Essays* (New York: Bloomsbury Academic, 2016), ISBN 978-1-50131-031-7 (hb), 978-1-50131-032-4 (pb). **Twentieth-Century Music**, v. 14, n. 3, p. 481–486, out. 2017.

TEMPLIER, P.-D. **Erik Satie**. Tradução: Elena L. French; Tradução: David S. French. Cambridge: MIT Press, 1969.

THIBAUD, J.-P. A cidade através dos sentidos. **Cadernos PROARQ**, v. 18, 2012.

THIBAUD, J.-P. Jean-François Augoyard, an explorer of the sensory world. **Ambiances**, 13 out. 2020.

THOMPSON, M. S. **Beyond unwanted sound: noise, affect and aesthetic moralism**. Newcastle: University of Newcastle, 1 jan. 2014.

TOOP, D. **Ocean of sound: aether talk, ambient sound and imaginary worlds**. London: Serpent's Tail, 2001.

TOOP, D. How much world do you want? Ambient listening and its questions. Em: ADKINS, M.; CUMMINGS, S. (Eds.). **Music beyond airports: appraising ambient music**. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2019. p. 1–19.

TRUAX, B. Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma. **Organised Sound**, v. 17, n. 3, p. 193–201, dez. 2012.

VANEL, H. **Triple entendre: furniture music, Muzak, Muzak-Plus**. Urbana: University of Illinois Press, 2013.

VIDLER, A. Architecture's Expanded Field. **ARTFORUM**, v. 42, n. 8, 2004.

WILKINS, N. The Writings of Erik Satie: Miscellaneous Fragments. **Music & Letters**, v. 56, n. 3/4, p. 228–307, 1975.

ZUMTHOR, P. **Atmospheres: architectural environments. surrounding objects**. 10. ed. Boston: Birkhäuser, 2006.

## Links

Dispostos por ordem de aparição

Music for Airports: <https://youtu.be/vNwYtllyt3Q>

Roy Ascott: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/alem-das-midias-interativas-das-ciberneticas-as-tecnoeticas-de-roy-ascott-2/>

Paul Schneider-Esleben: <http://paul.schneider-esleben.de/flughafen-koeln-bonn>

Bang on a Can toca Music for Airports: [https://youtu.be/6\\_2D5r4yXa8](https://youtu.be/6_2D5r4yXa8)

World Soundscape Project: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>

Soundscape Brasília: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=24&title=soundscape-brasilia-in-context](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=24&title=soundscape-brasilia-in-context)

Bio de R. M. Schafer: <https://www.nytimes.com/2021/08/23/arts/music/r-murray-schafer-dead.html>

Música das Esferas: [https://www.sensorystudies.org/picture-gallery/spheres\\_image/](https://www.sensorystudies.org/picture-gallery/spheres_image/)

Fonógrafo: <https://time.com/5084599/first-recorded-sound/>

Kit's Beach Soundwalk: <https://youtu.be/hg96nU6ltLk>

Darius Milhaud no Brasil: <https://musicabrasilis.org.br/temas/darius-milhaud-no-brasil>

Câmara Anecoica: <https://www.concepcaoacustica.com/post/o-que-sao-camaras-anecoicas>

John Cage Composer's Confessions: <https://www.nws.edu/johncage/acomposersconfession.html>

Entrevista Eno e Cage: [http://www.moredarkthanshark.org/eno\\_int\\_musician-sep85.html](http://www.moredarkthanshark.org/eno_int_musician-sep85.html)

Steve Reich It's Gonna Rain: <https://youtu.be/Jsd50gJo5q4>

Alvin Lucier: <https://www.ubu.com/sound/lucier.html>

I Am Sitting in a Room: <https://youtu.be/fAxHILK3Oyk>

Neuhaus Times Square: <https://youtu.be/kA-fihBFWBI>

Brian Eno Windows 95: <https://themusicnetwork.com/the-odd-story-of-how-brian-eno-composed-the-windows-95-startup-sound/>

Everyday Aesthetics: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>

Basinski Disintegration Loops: <https://pitchfork.com/reviews/albums/17064-the-disintegration-loops/?verso=true>

## Discografia

Essa é uma seleção de álbuns, em sua maioria, que tive contato no decorrer desta pesquisa, recortados entre 1970 e o começo dos anos 2000 - envolvendo produções de Música Ambiente, de uma noção mais ampla de música Ambiente e de estilos que se aproximam de temas discutidos neste texto, como muzak e *easy-listening*.

### 1970

Brian Eno, Robert Fripp. **No Pussyfooting**. Island Records. 1973.

Tangerine Dream. **Phaedra**. Virgin Records. 1974.

Kraftwerk . **Autobahn**. Vertigo Records. 1974.

Brian Eno. **Another Green World**. Island Records, Virgin Records. 1975.

Brian Eno. **Discreet Music**. Obscure Records, Virgin Records. 1975.

Tangerine Dream. **Rubycon**. Virgin Records. 1975.

Neu!. **Neu! 75**. Groenland Records. 1975.

Mort Garson. **Mother Earth's Plantasia**. Emanay Music, Sacred Bones Records. 1976.

Kraftwerk . **Trans-Europe Express**. Kling Klang Records. 1977.

Brian Eno. **Ambient 1: Music for Airports**. Polydor Records, Virgin Records. 1978.

Harold Budd. **The Pavilion of Dreams**. Obscure Records, Virgin Records. 1978.

Steve Reich. **Music for 18 Musicians**. ECM Records. 1978.

### 1980

Brian Eno, Harold Budd. **Ambient 2: The Plateaux of Mirror**. E.G. Records, Virgin Records. 1980.

Laraaji. **Ambient 3: Day of Radiance**. E.G. Records, Virgin Records. 1980.

Brian Eno. **Ambient 4: On Land**. E.G. Records, Virgin Records. 1982.

Hiroshi Yoshimura. **Music for Nine Post Cards**. Sound Process. 1982.

Brian Eno, Daniel Lanois, Roger Eno. **Apollo: Atmospheres and Soundtracks**. E.G. Records, Virgin Records. 1983.

Midori Takada. **Through the Looking Glass**. RCA Japan. 1983.

Brian Eno, Harold Budd. **The Pearl**. E.G. Records, Virgin Records. 1984.

Steve Roach. **Structures from Silence**. Projekt. 1984.



Hiroshi Yoshimura. **Green**. Sona Gaia. 1986.

Steve Reich. **Early Works** (compilação). Nonesuch Records. 1987.

La Monte Young. **The Well-Tuned Piano**. [https://www.ubu.com/film/young\\_well-tuned.html](https://www.ubu.com/film/young_well-tuned.html) 1987.

## 1990

The KLF. **Chill Out**. KLF Communications. 1990.

The Orb. **The Orb's Adventures Beyond the Ultraworld**. Big Life. 1991.

Aphex Twin. **Selected Ambient Works 85-92**. R&S Records. 1992.

Artistas Variados. **Artificial Intelligence** (compilação). Warp Records. 1992.

The Orb. **U.F.Orb**. Big Life. 1992.

Autechre. **Incunabula**. Warp Records. 1993.

Stereolab. **The Groop Played Space Age Batchelor Pad Music**. Too Pure. 1993.

Pete Namlook. **Air**. FAX +49-69/450464. 1993.

Mixmaster Morris, Pete Namlook. **Dreamfish**. FAX +49-69/450464. 1993.

Aphex Twin. **Selected Ambient Works Volume II**. Warp Records. 1994.

Autechre. **Amber**. Warp Records. 1994.

Klaus Schulze, Pete Namlook. **The Dark Side of the Moog**. FAX +49-69/450464. 1994.

Autechre. **Tri Repetae**. Warp Records. 1995.

Stereolab. **Dots and Loops**. Duophonic UHF Disks. 1997.

Biosphere. **Substrata**. Biophon Records. 1997.

Bang on a Can. **Music for Airports**. Point Music. 1998.

Boards of Canada. **Music Has the Right to Children**. Warp Records. 1998.

Stars of the Lid. **The Tired Sounds of Stars of the Lid**. Kranky. 2001.

Fennesz. **Endless Summer**. Editions Mego. 2001.

William Basinski. **The Disintegration Loops**. 2062 Records. 2002/2003.

William Basinski. **Melancholia**. 2062 Records. 2003.

Artistas Variados. **Kankyō Ongaku: Japanese Ambient, Environmental & New Age Music 1980-1990** (compilação). Light in The Attic Records . 2019.

## Anexo 1 - Encarte de *Music for Airports*

Todas as fotos do encarte foram tiradas por mim, declaro não deter direito sobre o material

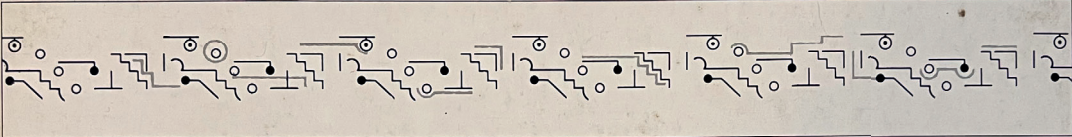


Capa

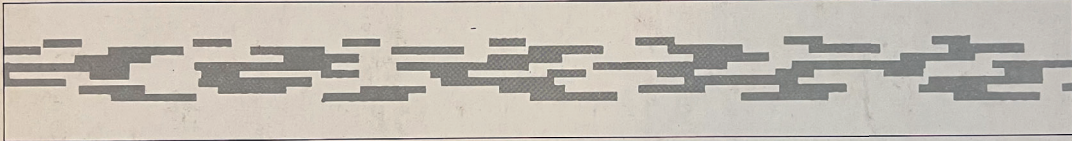
AMBIENT #1 MUSIC FOR AIRPORTS TAMBÉM EM FITAS  
7148005

\* ESPECIAL PARA  
PROMOÇÃO INVENDÁVEL  
AMOSTRA GRÁTIS TRIBUTADA

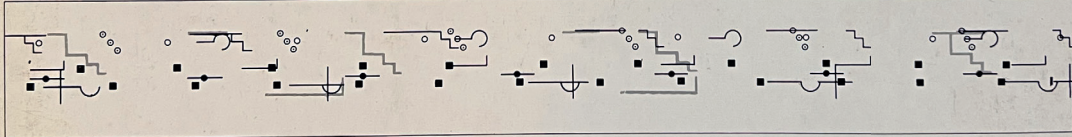
1/1 16.30



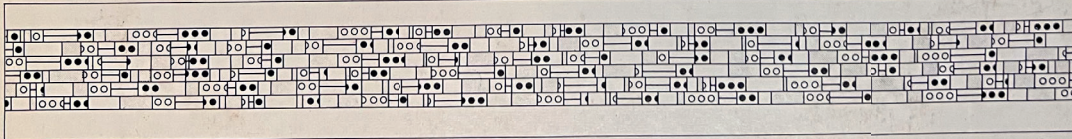
2/1 8.20



1/2 11.30



2/2 6.00



**RCA** **APOLLO** *Virgin*

All compositions by Brian Eno except 1/1 which was co-composed with Robert Wyatt (who also played acoustic piano on this track) and Rhett Davies. The voices on 2/1 and 1/2 are those of Christa Fast, Christine Gomez and Inge Zeininger. Engineering was by David Hutchins (2/1, 1/2), Conny Plank (2/2), Rhett Davies (1/1) and Brian Eno. Concept, Design and Production by Brian Eno. © 1978 E.G. Music Ltd. © 1978 E.G. Records Ltd. **PVC** **IFPI**

DISCO E CULTURA S.A. - FORN. E IMPORT. S. O. 2001. LTM 3078005/06. 7148005/06. 7148005/06

Parte de Trás da Capa

1408005

## AMBIENT MUSIC

The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces – familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention.

Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music.

An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres.

Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncracies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to 'brighten' the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think.

Ambient Music must be able to accommodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting.

BRIAN ENO  
September 1978