opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

música das ruas": o exercício de uma "escuta nômade

Fátima Carneiro dos Santos[33]

Resumo: Este trabalho pretende aproximar a noção de "música flutuante", apresentada por Mireille Buydens, em seu livro "Sahara, l'esthétique de Gilles Deleuze", da idéia de uma " música das ruas". Entendida como uma música que não se revela por relações de desenvolvimento, nem apresenta pontos fixos de referências, ela se dá através de uma escuta que estaremos chamando de "escuta nômade", tomando para isso o conceito de nomadismo de Gilles Deleuze.

Com o advento da industrialização e, consequentemente, da urbanização, ocorridas ainda no século XIX, percebe-se uma transformação no que se refere ao ambiente acústico da maioria das comunidades ocidentais: ruídos das máquinas, apitos das fábricas, murmúrio dos motores, das serras elétricas, entre tantos outros. Contudo, essas mudanças tornam-se ainda mais intensas no século XX a partir da revolução eletrônica. O desenvolvimento de aparelhos eletrônicos não apenas promove a configuração de uma nova realidade, mais industrial e tecnológica, como também possibilita o surgimento de novas "paisagens sonoras"[34], permitindo uma constatação: tanto a música quanto os ambientes sonoros do cotidiano nunca mais seriam os mesmos.

Tanto as gravações, manipulações e transmissões sonoras, quanto a incorporação musical de outros sons (o ruído), até então não observados no cotidiano do homem, abrem caminho às diversas tendências renovadoras deste século. O ruído[35], conforme lembra José Miguel Wisnik, além de "ser um elemento de renovação da linguagem musical", colocando-a em xeque, "torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos", criando "paisagens sonoras" das quais torna-se o "elemento integrante incontornável, impregnando

[33] Professora Assistente do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Londrina. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Puc de São Paulo.

[34] Vale ressaltar que ao falar em paisagem sonora, estamos nos referindo ao termo "soundscape", criado pelo compositor canadense Schafer, como analogia a "landscape" e que diz respeito a qualquer ambiente sonoro. Neste estudo, o ambiente ambiente sonoro ao qual nos referimos, é o nosso cotidiano: os sons do dia-a-dia, os sons das ruas.

[35] Estamos chamando de ruído, tomando, neste momento, a definição dada por Wisnik, em seu livro *O som e o sentido*. O autor diz ser o ruído um som formado por feixes de defasagens "arrítmicas" e instáveis, e que, sob a ótica da teoria da infomação, é um som que, ao provocar uma "desordenação interferente", torna-se "um elemento virtualmente criativo, desorganizador de mensagens/códigos cristalizados, e provocador de novas linguagens". WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 29-30.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

as texturas musicais"[36]. Neste sentido lembramos, num primeiro momento, o futurista Luigi Russolo que dizia, em 1913, que desde a invenção da máquina, mais precisamente no século XIX, o ruído "triunfa e domina soberano sobre a sensibilidade dos homens". E que, a partir daí, "cada vez mais a arte musical tem buscado as mais dissonantes e ásperas combinações sonoras", preparando assim o ouvinte para o "som-ruído" ou "ruído musical".[37]

Com o advento da música concreta e eletrônica, no final da década de 40, os compositores, ao disporem de um campo sonoro aparentemente ilimitado em suas possibilidades, começam a buscar uma espécie de objetividade em que o som passa a ser primordial e ser tomado tal qual se apresenta, deixando de lado suas conotações cotidianas. Verifica-se, assim, uma busca pelo som enquanto um fenômeno musical "em si", deixando-se de lado todo e qualquer subjetivismo a ele atribuído. Uma reviravolta dos princípios estéticos e uma nova atitude face ao som começa a se delinear, ainda nas primeiras décadas do século XX, provocando uma significativa mudança na história da escuta do homem ocidental. Aqueles sons que, outrora, configuravam-se enquanto "pano de fundo" - os ruídos ambientais - tornam-se, agora, musicais, colocando músicos, sons e ouvintes em trânsito.

Na década de 70 o compositor canadense Murray Schafer, juntamente com músicos e pesquisadores de vários países, inicia estudos sobre o relacionamento entre o homem e os sons do ambiente, questionando sobre a possibilidade da paisagem sonora do mundo ser uma "composição macrocósmica", e nós, seus compositores e responsáveis por sua orquestração.[38] O fato de vivermos em um mundo "visivelmente" sonoro e sermos os responsáveis por essa "composição" leva-nos a inferir que a experiência auditiva de paisagens sonoras é fundamental, pois pode implicar em uma nova concepção de música e de escuta. Ao compreender o desenho da paisagem sonora como um desafio composicional, que envolve a todos e, ao aproximar ouvinte e ambiente sonoro pela interface da escuta, Schafer reforça uma postura estética, tão bem defendida pelo compositor norte americano John Cage, de pensarmos uma escuta que torna música aquilo que, por princípio, não é música: os sons do ambiente.

---

[36] Ibidem, p. 42.
[37] RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. London: Pendragon Press, 1983. p. 23.
[38] SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Unesp, 1991. p. 289.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

Ao começar a operar sua música utilizando o acaso como critério composicional e recusando qualquer predeterminação, Cage nos fala que música são "sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto"[39], instigando-nos, desta forma, a abrirmos a janela e escutar: Música! É a própria noção de música que se amplia, ou como ele mesmo diz:

> *Eu duvido que a gente possa encontrar um objetivo mais alto, ou seja, que a arte e nosso envolvimento nela nos introduzam de alguma forma na própria vida que estamos vivendo e que então sejamos capazes de, sem partituras, sem executantes, simplesmente ficar sentados, escutar os sons que nos cercam e ouvi-los como música.*[40]

Sob essa perspectiva uma outra constatação se faz presente: as barreiras entre música e não música e o papel da escuta como algo que constrói e se constrói na própria música, e vice-versa, começam a habitar uma certa zona sem fronteiras claramente definidas, permitindo-nos pensar em uma escuta que compõe.

Mas o que viria a ser esta escuta que compõe? O que ela compõe e a partir do que? Se pensarmos a música, aquela que ouvimos todos os dias, como sendo música, não é difícil pensarmos nos padrões de escuta que herdamos das tradições e hábitos. Mas, e se pensarmos em uma situação diferente? E se pensarmos nessa "música" que nos rodeia o tempo todo: uma "música das ruas"? O que aconteceria com nossos hábitos de escuta: escutas estratificadas, dominantes, maiores, condizentes às normas de convívio?

Retornemos a Cage… Ao voltar a atenção ao som, à paisagem e ao silêncio, a poética cageana propõe o não musical como musical, propiciando a formação de um bloco: som/música. Ou seja, a música na paisagem e a paisagem na música.. A música, agora, é retirada do jogo seguro e claro da linguagem musical tradicional, ao mesmo tempo em que retira o som do pensamento acústico. Ao propor um jogo entre som e música, no qual o som tira a música do território cálido da linguagem, ao mesmo tempo em que, ao se

[39] SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Edunesp, 1991. p. 120.
[40] CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 42.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

introduzir – territorializado – na linguagem, Cage faz transbordar a própria linguagem. E um exemplo disso é quando faz soar o silêncio em *4'33*".

Considerada por Daniel Charles como um "dispositivo" criado por Cage "para apreensão do mundo" - um "enquadramento temporal"[41] -, esta obra é um exemplo daquilo que recorre a uma "poiética de escuta"[42], onde o ato de escutar constitui-se também em um ato de compor. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em *4'33"* Cage dá o silêncio frente a um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta.. A música evocada por esse "dispositivo" consiste, justamente, em escutar as sonoridades e as qualidades particulares desses sons, produzidas ao acaso, através desse "enquadramento". Para Cage, do mesmo modo que as coisas que nos acontecem diariamente transformam nossa experiência - nosso "ver", nosso "ouvir" -, ao prestarmos atenção em uma música distante da tradição, nossa atenção para as coisas que nos rodeiam - "coisas para ouvir, coisas para ver"[43]- será mudada. Alimentando esta música de sons cotidianos, de ilhas de silêncio, dar-se-á, então, uma espécie de "enquadramento do cotidiano".

Se esta obra levou Cage a mudar sua mente no sentido de começar a apreciar todos aqueles sons que ele não compõe, possibilitando-lhe descobrir que "essa peça é a que está acontecendo a todo momento"[44], também nos possibilita refletir sobre uma outra noção de música que começa a se delinear, confundindo-se com a de "paisagem sonora". Esse jogo envolve alguns padrões dominantes de escuta, um hábito de escuta musical e um hábito de escuta de paisagens que, quando contrapostos, transformam um em dominante frente ao outro, que passa a ser o jogo de uma minoria. Ouvir música como se fosse paisagem implica tanto em tirar a música de seu território seguro, quanto correr o risco de submetê-la aos padrões da paisagem, o mesmo podendo ser dito da situação inversa.. Ouvir uma paisagem como música pode tanto desmontar os hábitos da escuta cotidiana, quanto correr

[41] CHARLES, Daniel apud SHONO, Susumo. Une poïétique d'écoute. *Revue D'Esthétique*, Toulouse, n.13-14-15, p. 453, 1987, 1988.
[42] A idéia de "poiética de escuta" subentende, segundo o musicólogo Susumo Shono, um ato individual, que visa encontrar as qualidades únicas e insubstituíveis do som, as suas singularidades, não tendo nenhuma relação com o desejo de apreender o objeto pela análise. SHONO, Susumo. Une poïetique d'écoute. op. cit., p. 454.
[43] KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989. p. 212.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

o risco de submeter a paisagem às regras da escuta musical: a "forma sonata" da paisagem, ou a "forma sonata" dos sons dos carros que se cruzam em uma esquina qualquer.

Contudo, no jogo entre som e música, proposto pela poética cageana, onde se faz soar o "silêncio", aquilo que era ausência de som, totalmente conceitual, passa a ser um acontecimento sonoro: silêncio = sons do ambiente. Cage torna sempre potente o "sem nome", aquilo que é inabarcável e, ao introduzir apenas "caos", provoca uma desterritorialização da própria escuta que de receptora passa a ser construtora.. A poética cageana, ao se abster de determinar, "a priori", a relação entre os sons, recusando-se a expressar o que quer que seja por meio do recorte da ligação entre os sons, não visa nem exprimir alguma coisa, nem realizar uma estrutura formal. O que Cage faz, enquanto compositor, é inventar uma situação estética na qual os materiais são apresentados de maneira crua, ou seja, os sons não são trabalhados pela forma; são livres. Desse modo, ele oferece um campo onde se efetua uma escuta que não mais opera como receptora de uma música dada "a priori", mas age como uma escuta que compõe o que se ouve[45]: uma escuta que não se basta a interpretar signos mas, sim, produzi-los.

E, para se pensar tal escuta, voltemos nossa atenção para uma música que opera sobre a força, "instalando-se sobre linhas de fuga que atravessam os corpos", e não sobre o objeto, sobre o corpo. Uma música que, por não apresentar mais pontos de referências a orientar ouvinte, pois o elo que permitia ligar um som ao outro está quebrado, não trata mais de sobrepor planos distintos tais como frases ou figuras, nem de comunicar qualquer tipo de sentido mas, simplesmente, de ajustar fluxos sonoros, deixando "os sons serem eles mesmos", de modo a possibilitar aquilo que Cage chama de uma "interpenetração sem obstrução". Esta música, "música flutuante"[46], não se encontra mais pautada nas relações dos eixos harmônico e melódico, nem na memória e na cultura e, ao invés de chamar o ouvinte a perguntar sobre seu funcionamento estrutural, promove-se pela ação direta sobre

---

[44] LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões:* panorama da arte e cultura norte-americanas hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 101.

[45] Essa idéia aparece na obra de Cage em suas diversas facetas, ao imaginar um outro espaço tanto para o compositor, quanto para o intérprete e para o ouvinte.

[46] A idéia de "música flutuante", em contraposição a uma "música de funções", é apresentada por Mireille Buydens, em seu livro *Sahara:* l'ésthétique de Gilles Deleuze. Vale dizer que a posição da autora está apoiada em idéias do compositor francês Daniel Charles, que não apenas forja diversos conceitos deleuzeanos, em *La*

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

o sistema nervoso deste ouvinte, dentro daquilo que Buydens chama de "escuta imediata": ou o "imediatismo assombroso da sensação". [47]

Ao operar nessa imaterialidade flexível do som, a música e a escuta são bastante fluidas e livres, nunca retidas pela espessura do material ou os limites do suporte e, por apresentar apenas velocidades ou diferenças de dinâmica, essa música desenvolve-se por conexões rizomáticas e, como um rizoma, leva-nos a percorrê-la, conectando livremente um ponto ao outro, sem trajetórias fixas. Suas entradas são múltiplas e abertas e as relações entre seus elementos se dão por conexões livres, não hierárquicas.[48] Uma música que "flutua" em um espaço que a deixa escorregar: um "espaço liso".[49]

Esta música, "flutuante", que se faz no contexto de tal tempo-espaço (liso), não mais revelando relações por desenvolvimento e por hereditariedade, mas apenas aquelas dadas por contágio, na qual os fluxos sonoros, suas densidades, velocidades e as intensidades afloram em uma rede de conexões, nos remete às características do espaço nômade deleuzeano, ele também não mensurável, intensivo e povoado de acontecimentos que determinam sua "densidade". Um espaço onde todas as conexões podem ser realizadas e o olho (ou o ouvido) não tem pontos fixos de referência. Ele deve simplesmente presumir as distâncias e as velocidades. Não há medida. Este espaço é sempre direcional e não dimensional ou métrico e encontra-se muito mais ocupado por acontecimentos, do que por coisas formadas e percebidas. Enquanto no "espaço estriado" objetos e motivos se encadeiam funcionalmente, no "liso" os objetos e os motivos assinalam forças, servem de sintomas, isto é, traçam cortes expressivos. É um espaço intensivo e não extensivo; de distâncias e não de medidas. Por isso, como aponta Deleuze, "o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no

---

musique et l'oubli, como também cruza tais conceitos com idéias composicionais de John Cage. Paris: J. Vrin, 1990. p. 146.

[47] Ibidem, p. 160.

[48] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: ed. 34, 1997, v. 4, p. 15-16.

[49] Ao falar de tempo ou espaço liso e estriado, vale ressaltar que Deleuze está tomando para si os conceitos criados no campo musical pelo compositor Pierre Boulez, que distinguira dois espaços musicais: o estriado e o liso, que transpostos para o domínio do tempo resultavam respectivamente, na idéia de um tempo pulsado, implicando em estriagem métrica, e o tempo não pulsado, liso, caracterizado pela ausência de pulsação. Vale-se dessa idéia, acoplando liso e estriado em um bloco de devir e retirando-a do domínio da música. Ver DELEUZE, G.; GUATARRI, F. *Mil platôs*, v. 5, p. 184.

deserto, na estepe ou no gelo".[50]

Uma escuta que se faça a partir de tal música é também nômade, não por determinação, por imposição ou por limites, mas por contágio. Passeando por entre os pontos de referências móveis desta música em forma de rizoma, a escuta transitaria nas linhas que levam de um ponto a outro incessantemente. Tal escuta não consiste no conhecimento da significação da obra musical, nem na percepção única do objeto-sonoro. Não se trata da correspondência entre a composição e o que é escutado, nem sequer de ver o objeto composto do ponto de vista do compositor mas, simplesmente, de buscar os diversos jogos do som sem a preocupação em saber o que eles significam.

Ao se falar em nomadismo é importante entender que ser nômade não significa não ter território. Deleuze chama atenção para este fato, lembrando que o território do nômade são seus trajetos: ao ir de um ponto a outro, ele segue trajetos costumeiros e não ignora esses pontos, sejam eles pontos de água, de habitação, de assembléia ou outro qualquer. Mas é importante compreender que um ponto no trajeto do nômade só existe para ser abandonado; ele é uma alternância e só existe como alternância. Ou seja, "ainda que os pontos determinem trajetos, eles estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam".[51] Por isso Deleuze fala da importância de se "diferenciar o que é princípio do que é somente consequência na vida nômade"[52]. Se "a vida do nômade é intemezzo", nos diz Deleuze, um trajeto "está sempre entre dois pontos, mas o entre-dois tomou toda a consistência e goza de uma autonomia bem como de uma direção próprias".[53] Todos os elementos do habitat do nômade estão concebidos em função do trajeto que não pára de mobilizá-los. Por isso Anny Milovanoff[54] afirma que "no pensamento do nômade, o habitat não está vinculado a um território, mas antes a um itinerário". O trajeto o mobiliza.

Assim, cada ser – e por que não escutas? – ao invés de constituir espaços fechados, como partes de comunicação regulada, encontra-se, pelo contrário, distribuído "num espaço

[50] Ibidem, p. 185.
[51] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs* - capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 1997. v.5, p. 50.
[52] Ibidem, p. 50.
[53] DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. op. cit., v. 5, p. 50-51.
[54] MILOVANOFF, Anny apud DELEUZE, p. 51.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

aberto, indefinido, não comunicante".[55]

Neste momento propomos um exercício: a escuta da "música das ruas". E, ao falar de uma "música das ruas", estamos aproximando-a da idéia de "música flutuante". "Música das ruas": uma textura sonora que a cidade secreta. Ruas. Rico tecido de sons que se movem e nos arrastam. Diferentes velocidades. Diferentes dinâmicas. Música das ruas. Nervosa. Palpitante. Explosiva. Mapa aberto. Pontos que se conectam como um rizoma. Música que flutua.

Mas escutar essa "música" seria escutar as paisagens sonoras das ruas na música, ou seja, como música? Ou estaríamos atravessando um campo pelo outro: nem hábito, nem música no sentido tradicional, mas uma " música das ruas"? Como chamar a atenção para uma escuta nômade: uma escuta que compõe?

Assim como o artista acústico Max Neuhaus, em sua série de trabalhos, desenvolvidos na década de 70, a partir da palavra Listen![56], propomos aqui um corte na linha do hábito: uma intervenção. Não com a proposição "Organize!" mas, de modo semelhante a Neuhaus, com a proposição "Escuta!". Escuta as ruas: a "música das ruas". Um "enquadramento do cotidiano" ("temporal") próximo ao proposto por Cage, em *4'33"*. Escutar, neste sentido, possibilita a criação de um bloco, em que uma escuta não orientada simplesmente sofre as forças de desterritorialização do som, isto é, ao mesmo tempo em que age sobre os próprios sons do cotidiano, tirando-os de seu território, retira o ato de escuta de seu hábito.

No caso da "música das ruas", para quem está inserido na rua, o cidadão, o pedestre, o maior é a rua. Para o músico, o maior é a teoria musical. Ao se interromper o jogo do hábito, introduzindo-se algum elemento caótico da música que ainda haveria no espaço da rua e vice-versa, formam-se dois blocos: a do ouvinte-pedestre / sons-da-rua; o do ouvinte-músico / sons-da-rua. Outras escutas aí se estabelecem, não apenas uma escuta habitual,

[55] Ibidem, p. 51.

[56] O trabalho "Listen" foi um dos primeiros desenvolvidos por esse músico percussionista, a partir de sua preocupação estética em relação aos sons da rua. Propõe uma atitude inversa: ao invés de trazer esses sons para dentro das salas de concertos, leva a platéia para fora das salas, para apreciá-los "in loco", criando uma verdadeira interação com a vida diária. NEUHAUS, Max. Listen. In: LANDER, Dan; LEXIER, Micah (Eds). *Sound by artists*. Toronto: Art Metropole, 1990. p. 63-67.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

quer seja aquela que descodifica índices através dos sons cotidianamente presentes nas ruas, quer seja aquela que o músico tende a tecer frente a esse entorno sonoro, buscando uma organização musical. Nos dois casos, criar blocos de escuta é permitir a sua "alucinação". Estamos falando em uma "escuta nômade".

Somos nômades, pois nos deixamos desterritorializar a todo momento pelo caos, pelas linhas de força que nos puxam, nos empurram, nos deslocam a todo momento; tiram-nos os pontos fixos, deixando apenas as linhas... como um viajante que atravessa o Sahara. E, até mesmo na cidade, pressuposta como um espaço estriado por excelência, cheia de referências, de pontos fixos, vislumbra-se um espaço liso, como o deserto, que, sendo liso, deixa-se estriar. Na cidade / paisagem sonora, a escuta "perderá todo ponto de referência e todo conhecimento absoluto de intervalos, comparável ao olho que deve presumir as distâncias em uma superfície idealmente polida"[57]. Na "música das ruas" a escuta que a compõe cria um jogo que não se restringe ao liso como que fugindo ao estriado, mas que simplesmente flui, passando de um modo a outro, em suas operações de estriagem e de alisamento. Escuta! O trajeto a mobiliza.

Referências Bibliograficas:

BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais:* a música contemporânea depois de 1945. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

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

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

____. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1976.

CAMPOS, Augusto. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva,1998.

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

_____. Poétique de la simultanéité. *Revue d'esthétique*, Toulouse, n.13-14-15, 1987-88.

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

[57] BUYDENS, Mireille. *Sahara*. op. cit., p. 149.

opus 7
setembro 2000
issn – 1517 – 7017

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

FERRAZ, Silvio. Escuta e diferença: por uma música nômade. *Revista Libertárias,* São Paulo, n. 4, 1999.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. New York: Omnibus Press, 1989.

____. *John Cage:* an anthology. New York: Da Capo, 1991.

LANDER, Dan (Ed). *Sound by artists*. Toronto, Canadá: Art Metrópole, 1990.

LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e visões*: panorama da arte e cultura norte-americanas hoje. São Paulo: Iluminuras, 1996.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução a música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

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

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991.

SHONO, Susumo. Une poïétique d'écoute. *Reveu d'esthétique*, Toulouse, n. 13,14,15, p. 449-455, 1987-88.

TERRA, V. *Indeterminação:* o acaso e o aleatório na música do século xx. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). PUC/SP.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido:* uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Fátima Carneiro dos Santos - Graduada em Educação Artística com habilitações em Artes Plásticas (Universidade Estadual de Londrina) e Música (Faculdade Santa Marcelina), especializou-se em Arte Educação, em 1989, pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo e defendeu, em 2000, a dissertação de mestrado Escutando Paisagens Sonoras: uma escuta nômade, pelo Programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz.
Desde 1990 é docente nos cursos de Música e Educação Artística do Departamento de Arte da Universidade Estadual de Londrina, tendo realizado pesquisa na área de Educação Musical e participado, como professora supervisora, de diversos projetos de extensão e ensino. Dentre esses projetos destaca-se o Núcleo de Música Contemporânea, dentro do qual vem atuando como coordenadora do CIP (Ciclos Interdisciplinares de Palestras) e do Grupo de Estudo em Música e Filosofia: Leituras em Gilles Deleuze. Ainda no âmbito do NMC , em parceria com o Centro de Linguagem Musical da PUC/SP está iniciando o projeto de pesquisa Repensando a idéia de música e escuta através de um jogo de transformação dos sons da rua.