



**Universidade de
Aveiro
2019**

Departamento de Comunicação e Arte

**ELDER DOS SANTOS
OLIVEIRA JUNIOR**

**REGISTO, COMPOSIÇÃO E VINCULAÇÃO DE
INSTALAÇÃO SONORA PARA UM ESPAÇO
ESPECÍFICO ATRAVÉS DA REVISITAÇÃO**



**Universidade de
Aveiro
2019**

Departamento de Comunicação e
Arte

**ELDER DOS
SANTOS
OLIVEIRA
JUNIOR**

**REGISTO, COMPOSIÇÃO E VINCULAÇÃO
DE INSTALAÇÃO SONORA PARA UM
ESPAÇO ESPECÍFICO ATRAVÉS DA
REVISITAÇÃO**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e do Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes, professor na ESMAD-IPP, Porto.

Fui acolhido por um lugar repleto de pessoas, sons, memórias e identidades. Dedico esta tese a esse espaço e às pessoas que nele me acompanharam ao longo de minha carreira musical.

o júri

presidente

Prof. Doutor José Carlos Esteves Duarte Pedro
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Rui Luís Nogueira Penha
Professor Adjunto, Instituto Politécnico do Porto

Prof. Doutor José Eduardo Leite Fernandes da Silva
Professor Auxiliar Convidado, Universidade do Minho.

Prof^a. Doutora Ana Zeferina Ferreira Maio
Professora Associada III, Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Prof. Doutor Gilberto Bernardes de Almeida
Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

Prof^a. Doutora Sara Carvalho Aires Pereira
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro (Orientadora)

agradecimentos

Durante o processo de composição desta tese e de todos os processos que contribuíram para a elaboração deste trabalho pude contar com a colaboração de pessoas espetaculares, que prontamente se propuseram a colaborar tanto de forma prática quanto no refinamento das teorias aqui propostas. Primeiramente, dedico os meus maiores agradecimentos aos meus primeiros professores, Sr. Elder Oliveira e Sr^a. Maria Amélia Oliveira, meus pais. Em segundo, agradeço à Dr^a. Sara Carvalho e ao Dr. Filipe Lopes pelo incansável apoio de orientação e coorientação. Por fim, agradeço também à Dr. Ana Zeferina Ferreira Maio pelas oportunidades a mim oferecidas e a todo o suporte prestado ao longo deste processo.

palavras-chave

Composição Musical; Instalação sonora; *Soundwalk*;
Registo sonoro; Revisitação e Vinculação sonora.

resumo

O presente trabalho propõe-se discutir metodologias composicionais elaboradas no âmbito da criação artística contemporânea, abordando temas ligados à instalação sonora, composição musical, paisagem sonora, registo sonoro e performances à céu aberto. A instalação sonora “*Saving Shapes*” (2016-2018) é a referência deste trabalho, composta a partir de uma série de revisitações que interferiram na sua forma e na sua vinculação ao espaço específico. Dessa forma, este trabalho dialoga com os principais autores ligados aos estudos da música, da paisagem sonora, da performance musical, da antropologia, da arquitetura e das artes visuais, salientando como sucessivas performances artísticas podem compor uma narrativa que está em constante diálogo com um determinado espaço específico em transformação.

Keywords

Musical Composition; Sound Installation; Soundwalk;
Sound recording; Revisiting and Sound linking.

Abstract

The present work proposes to discuss compositional methodologies elaborated in the scope of contemporary artistic creation, addressing themes related to sound installation, musical composition, sound landscape, sound recording and open air performances. The sound installation "Saving Shapes" (2016-2018) is the reference of this work, composed from a series of revisitations that interfered in its form, connecting it to the specific space. Thus, this work dialogues with the main authors related to the studies of music, sound landscape, musical performance, anthropology, architecture and the visual arts, emphasizing how successive artistic performances can compose a narrative that is in constant dialogue with specific space in transformation.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	XI
-------------------------------	----

INTRODUÇÃO	15
PROBLEMÁTICA.....	21
DEFINIÇÕES.....	24
ESTRUTURA DO TEXTO.....	27

CAPÍTULO I	30
-------------------------	-----------

ESPAÇO, REGISTO SONORO E SOUNDWALK	30
1. ESPAÇO.....	31
1.1. <i>Percepção dos espaços.</i>	31
1.2. <i>Espaços abertos.</i>	38
1.2. <i>Espaços abertos e a composição musical.</i>	41
1.3. <i>Composição para espaços específicos.</i>	43
1.4. <i>O tempo no espaço instalativo.</i>	47
2. REGISTO SONORO.....	49
2.1. <i>World Soundscape Project.</i>	50
2.2. <i>Composição musical.</i>	53
3. SOUNDWALK.....	55
3.1. <i>Hildegard Westerkamp.</i>	57
3.2. <i>Barry Truax.</i>	60
3.3. <i>John Drever.</i>	62
3.4. <i>Francesco Careri.</i>	63

CAPÍTULO II	68
--------------------------	-----------

SAVING SHAPES (2016-2018)	68
1. INTRODUÇÃO.....	69
2. ESTRUTURAÇÃO DA INSTALAÇÃO SONORA.....	69
2.1. ESPAÇO ESPECÍFICO	71
2.1.1. <i>Breve enquadramento no espaço específico.</i>	74
2.1.2. <i>Soundwalking.</i>	80

2.1.3.	<i>Registo sonoro.</i>	82
2.1.4.	<i>Revisitação e Vinculação.</i>	87
3.	A REVISITAÇÃO	90
3.1.	PRIMEIRO ENCONTRO COM O ESPAÇO	92
3.1.1.	<i>Soundwalking: mapeamento do espaço.</i>	94
3.1.2.	<i>Encontro com o incerto.</i>	96
3.1.3.	<i>Caminhada e improvisação com objetos do espaço.</i>	98
3.1.4.	<i>Planeamento das revisitações e exploração dos elementos acústicos.</i>	100
3.2.	PRIMEIRA REVISITAÇÃO	103
3.2.1.	<i>Soundwalking: exploração de novos sons do espaço.</i>	103
3.2.2.	<i>Novos sons integrados à composição musical.</i>	105
3.2.3.	<i>Novas descobertas no espaço específico.</i>	108
3.2.4.	<i>Os primeiros vínculos na paisagem sonora.</i>	109
3.2.5.	<i>Performance I: performance da escuta.</i>	111
3.3.	SEGUNDA REVISITAÇÃO	114
3.3.1.	<i>Soundwalking: transformação e surgimento de novas localidades.</i>	114
3.3.2.	<i>Performance II: a formação de ícones.</i>	116
3.3.3.	<i>O registo subaquático</i>	119
3.3.4.	<i>Transformações na composição musical.</i>	122
3.4.	TERCEIRA REVISITAÇÃO	124
3.4.1.	<i>Soundwalking: escuta intensiva e registo num ponto fixo.</i>	124
3.4.2.	<i>Novas descobertas: a abordagem do espaço aquático. ...</i>	125
3.4.3.	<i>Performance III: efeito walkman, relocação de sonoridades e clima.</i>	127
3.5.	QUARTA REVISITAÇÃO	131
3.5.1.	<i>Soundwalking: escuta intensiva.</i>	131
3.5.2.	<i>Novas descobertas do espaço.</i>	132
3.5.3.	<i>Performance IV: paisagem em movimento.</i>	134

CAPÍTULO III..... 138

SOUNDWALKING, REVISITAÇÃO E VINCULAÇÃO DA OBRA 138

1.1.	REVISITAÇÃO: SOUNDWALKING COMO ATO ARTÍSTICO E METODOLÓGICO.	139
1.2.	IMPORTÂNCIA DA EXPERIÊNCIA DO REGRESSO.	142
1.3.	CONTINUIDADE DA INSTALAÇÃO SONORA.	143
1.4.	RELEVÂNCIA DA VINCULAÇÃO DOS ELEMENTOS ELETROACÚSTICOS AOS VISUAIS DA PAISAGEM PARA A FORMA DA OBRA.	145

CONCLUSÕES	148
1.1. RESUMO.	148
1.2. PRINCIPAIS CONTRIBUIÇÕES.....	149
1.2. TRABALHOS FUTUROS	150

LISTA DE FIGURAS

FIGURE 1: <i>ILHA DOS MARINHEIROS, RIO GRANDE - RIO GRANDE DO SUL, BRASIL. IMAGEM DE SATÉLITE RECOLHIDA DO GOOGLE MAPS EM 23 DE FEVEREIRO DE 2018.</i>	75
FIGURA 2: MAPA DE VEGETAÇÃO, ILHA DOS MARINHEIROS, RIO GRANDE - RIO GRANDE DO SUL, BRASIL. IMAGEM COLHIDA VIA DGPS.....	76
FIGURA 3: PRESENÇA DA ESPÉCIE <i>PINUS ELLIOTTII</i> NO ESPAÇO ESPECÍFICO ESCOLHIDO PARA PERFORMANCES. REGISTO VISUAL REALIZADO EM DEZEMBRO DE 2006. AUTOR: MSC. EDUARDO ALVES OLIVEIRA.	77
FIGURA 4: MORFOLOGIA DO ESPAÇO ESPECÍFICO ESCOLHIDO PARA PERFORMANCES NA PRESENÇA DA ESPÉCIE <i>PINUS ELLIOTTII</i> . REGISTO VISUAL REALIZADO EM DEZEMBRO DE 2006. AUTOR: MSC. EDUARDO ALVES OLIVEIRA.	78
FIGURA 5: EXTERMÍNIO DA ESPÉCIE <i>PINUS ELLIOTTII</i> NO ESPAÇO ESPECÍFICO ESCOLHIDO PARA PERFORMANCES. REGISTO VISUAL EM 23 DE JULHO DE 2017.....	79
FIGURA 6: DEAMBULAÇÃO E REGISTO SONORO NO ESPAÇO. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 12 DE MARÇO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.	93
FIGURA 7: ETAPA DE REGISTO SONORO SUBAQUÁTICO, REALIZADO NO DIA 09 DE JULHO DE 2017. REGISTO VISUAL REALIZADO NO DIA 09 DE JULHO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.	95
FIGURA 8: REGISTO SONORO SUBAQUÁTICO E DE SUPERFÍCIE, REALIZADO NO DIA 23 DE JULHO DE 2017. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 23 DE JULHO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.	97

<i>FIGURA 9: REGISTO SONORO EM MOMENTO DE IMPROVISACÃO COM AREIA DA DUNA. REGISTO SONORO E VISUAL REALIZADO NO DIA 4 DE MARÇO DE 2018, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>99</i>
<i>FIGURA 10: DEAMBULAÇÃO E REGISTO SONORO NO ESPAÇO. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 12 DE MARÇO DE 2017. REGISTO DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>106</i>
<i>FIGURA 11: DISPOSITIVOS UTILIZADOS PARA A DIFUSÃO SONORA DA PRIMEIRA PERFORMANCE. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 22 DE ABRIL DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>111</i>
<i>FIGURA 12: DEAMBULAÇÃO E SURGIMENTO DE NOVA LOCALIDADE. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 9 DE JULHO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>115</i>
<i>FIGURA 13: PERFORMANCE II: ALOCAÇÃO DE ALTO-FALANTE NA BASE DO OBJETO PERTENCENTE À PAISAGEM. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 10 DE AGOSTO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>118</i>
<i>FIGURA 14: REGISTO SONORO SUBAQUÁTICO. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 10 DE AGOSTO DE 2017, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>120</i>
<i>FIGURA 15: RELOCAÇÃO DE SONORIDADES COM SUPORTE DE AURICULARES. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 19 DE JANEIRO DE 2018, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>128</i>
<i>FIGURA 16: AUSÊNCIA DA ÁGUA NO ESPAÇO: ALTERAÇÃO DA DIVERSIDADE ACÚSTICA NA LOCALIDADE. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 30 DE MARÇO DE 2018, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>132</i>
<i>FIGURA 17: CAMINHO PERCORRIDO DURANTE A ESCUTA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 30 DE MARÇO DE 2018, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>135</i>
<i>FIGURA 18: CAMINHO PERCORRIDO DURANTE A ESCUTA DA COMPOSIÇÃO MUSICAL. REGISTO VISUAL REALIZADO EM 30 DE MARÇO DE 2018, DE PRÓPRIA AUTORIA.</i>	<i>136</i>

INTRODUÇÃO.

Inserida no âmbito das práticas contemporâneas da arte sonora e da composição musical, esta investigação pretende criar técnicas composicionais para espaços abertos – ao ar livre –, apresentando a composição musical como uma experiência feita de etapas performativas ao longo de meses. Especificamente, esta investigação quer criar alternativas à repetição *ipsis verbis* (i.e. uma faixa sonora que regressa ao início; loop) de uma instalação quando a mesma fica exposta por períodos largos de tempo. As etapas aludidas consistem em períodos de revisitações do compositor num mesmo espaço, onde são aplicadas técnicas, metodologias diversificadas (e.g. registo de sons, composição de novas sonoridades com base nas transformações naturais do espaço e/ou com base na mudança das minhas representações do espaço) e são realizadas performances em forma de diálogo com o meio o qual se insere a obra.

A razão desta pesquisa surge por questionar o papel da caminhada como vivência no espaço aberto, de forma a estruturar e oferecer continuamente materiais sonoros para as instalações sonoras. Campesato e Iazzetta (2006) apresentaram algumas técnicas instalativas em espaços fechados, como galerias e museus. Nesse aspeto, apresentaram o quanto o uso de *loop* é presente, comparando a prática instalativa à estética minimalista. Ainda que este trabalho não pretenda argumentar acerca de instalações em espaço fechados, também eu me vinha apercebendo que há recorrência da utilização do *loop* e a contínua exploração deste procedimento para manter a instalação sonora em curso num determinado lugar, seja por exigência do artista, seja por exigência do lugar que acolhe a instalação. Assim, deduz-se que a repetição (i.e. loop) é uma estratégia frequentemente empregue em instalações, seja porque é essa a intenção dos criadores ou, simplesmente porque as condições de exibição assim o ditam. Tomando como princípio que o *loop* ignora a integração de idiosincrasias do espaço sonoro e que essas, possivelmente, acrescentariam valor e interesse renovado à obra, pergunto-me de que forma pode uma instalação exposta por longos períodos de tempo sofrer metamorfoses sem perder a sua identidade original.

Começemos por refletir sobre o conceito de instalação sonora já que só assim poderemos posteriormente abordar e contextualizar o que se entende por caminhada e por revisitação. Bandt (2006) diz-nos que “Instalação sonora pode ser definida como um lugar articulado espacialmente com elementos sonoros para a proposta de escuta num longo período de tempo” (BANDT, 2006:353)¹. Logo, há inúmeras e diferentes formas de articular o lugar com elementos sonoros, a depender exclusivamente da criatividade do artista. Assim sendo, verificou-se que a definição de instalação sonora apresentada por Bandt (2006) possibilita que sejam exploradas possibilidades técnicas, metodológicas e tecnológicas para a composição de instalações sonoras, a fim de evitar repetições excessivas dos conteúdos sonoros da instalação. Ainda, parece-me também útil sublinhar as características acústicas e visuais de um espaço aberto, visto que espaços ao ar livre são, do ponto de vista sonoro, mais amplos, variados e propensos à alterações sonoras expressivas para a composição musical ao longo do tempo.

Assim, a fim de estender as possibilidades composicionais e performativas para espaços abertos em relação às standardizações da utilização do *loop* comumente observadas em espaços fechados, o caminhar tornou-se parte integrante do processo composicional que visa a “renovação” sonora, entendido como performance que se insere na instalação sonora em curso. A caminhada é então tanto ponto de partida para a concepção de uma instalação sonora a céu aberto, de diálogo entre compositor e espaço, como também estratégia de renovação que fomenta as demais ações do compositor num mesmo lugar. Verifiquei que o *soundwalk*²³, além de ser uma forma de transformar e renovar o

¹ “Sound installation can be defined as a place, which has been articulated spatially with sounding elements for the purpose of listening over a long-time span” (BANDT, 2006:353).

² “Soundwalk: ‘an exploration of the soundscape of a given area using a score as a guide. This might also contain ear training exercises’ and sound making tasks: ‘In order to expand the listening experience, soundmaking may also become an important part of a soundwalk. Its purpose is to explore sounds that are related to the environment, and, on the other hand, to become aware of one's own sounds (voice, footsteps, etc.) in the environmental context.’” (DREVER apud TRUAX, 2009:32).

³ Acto artístico descrito por Hildegard Westerkamp. ‘Soundwalking’, *Sound Heritage*, Vol. III No. 4 (1974). Reprinted and updated in Angus Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. (Paris, 2007), pp. 49-54.

som de uma instalação,⁴ permitia o contato necessário com os elementos acústicos do espaço, oferecendo a possibilidade de registrar as transformações de um lugar num determinado período de tempo e utilizá-las na composição musical em estúdio.

Quando escolhido um espaço aberto para instalação e/ou performances, atribuo importância às vivências neste espaço específico para conhecê-lo, entendê-lo em suas transformações e, dessa forma, criar uma referência para que seja possível a comparação da vivência noutras revisitações. Essas vivências compreendem o regresso ao espaço, cuja caminhada demarcou localidades que se distinguem por seus objetos e/ou por suas transformações ao longo do tempo. LaBelle (2006), por exemplo, aponta que "(...) as condições climáticas desempenharam um fator crucial na experiência e na mistura do som" (LaBelle, 2006:155). Ou seja, um espaço aberto condicionado por inúmeras alterações, tais como chuvas, ventos, tempestades ou até mesmo por interferências humanas pode relatar acusticamente suas modificações e compor um cenário acústico representativo. Dessa forma, regressar ao espaço específico pretende verificar os efeitos da transformação climática ao longo de um ano e suas interferências na morfologia do espaço específico, para que estas possam ser exploradas composicionalmente, evidenciando as imperceptíveis relações entre som e espaço que seriam esquecidas ao longo do tempo, criando novos vínculos com o espaço o qual a obra se instala.

Paralelamente a isso, a caminhada do compositor no espaço aberto oferece novas ideias referentes ao plano estrutural de obra, pois são abordados espaços que continuamente exigem a procura de novos vínculos com o material composto.

Acerca disso, Filipe Lopes (2015) aponta que

"Reconhecer que existem vários modos de articular composição musical e espaço, por sua vez, pressupõe a existência de obras que poderão ter um vínculo mais ou menos veemente com o espaço, ou seja, obras que utilizam maiores ou menores quantidades de articulações" (LOPES, 2015:03).

Ora, apesar de ter discutido a importância da caminhada no espaço como forma para conhecer e idealizar a instalação sonora, perguntar-se-á, por conseguinte, sobre formas de criar a composição musical e instalá-la no espaço. Neste caso,

⁴ Acto artístico descrito por Hildegard Westerkamp. 'Soundwalking', *Sound Heritage*, Vol. III No. 4 (1974). Reprinted and updated in Angus Carlyle (ed.), *Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice*. (Paris, 2007), pp. 49-54.

optei por um trabalho o qual estaria livre para dialogar com o espaço durante o tempo que julgasse necessário, explorando-o e estando permeável às demandas desse ambiente. Assim, a escolha de um lugar específico ao ar livre foi fator determinante para que pudesse estruturar este trabalho referente aos espaços abertos e seus vínculos com estruturas de instalações sonoras.

Para a composição do álbum *Transformations* (1996), Hildegard Westerkamp realizou o *soundwalking* para registrar sonoridades de paisagens específicas. Segundo Westerkamp (1974), "(...) ir num soundwalk participativo pode criar interessantes e inesperados diálogos entre nosso arredor e nós mesmos" (WESTERKAMP, 1974:05). Logo, a partir da revisitação e da realização sucessiva de *soundwalking* num mesmo espaço percebi que meu entendimento sobre a transformação dos elementos do espaço dependia essencialmente da identificação da diferença entre objetos sonoros anteriormente analisados, considerando pertinente as variações acústicas que o espaço específico apresentaria em cada revisitação. Hildegard Westerkamp recorrentemente utilizou o *soundwalking* para a composição musical. Truax (2012) verificou que esta prática possibilita o surgimento de novos diálogos entre composição e espaços. Entretanto, verifiquei que a realização sucessiva do *soundwalking* num mesmo espaço me permitiria estar atento às suas transformações. Diferentemente de um processo de habitação, a revisitação para exploração salienta os objetos, cores e sons que transformaram-se ao longo do período de estudos, não sendo isto perceptível com apenas um único momento de encontro com o mesmo espaço.

Ao abordar instalações a céu aberto que ficam expostas por longos períodos de tempo, percebi que somente a revisitação ao lugar poderia oferecer entendimento dos detalhes do espaço para que eu soubesse o que está em transformação e o que potencialmente transformaria a composição musical. A partir do detalhamento deste procedimento de revisitação em diferentes etapas, tornar-se-ia possível responder como o material sonoro e a estrutura da instalação poderão ser permeáveis às transformações do espaço, possibilitando intensificar o vínculo com o próprio espaço.

Dessa forma, além da caminhada, tornou-se necessário identificar as diferentes localidades do espaço para registar acusticamente o que segue em alteração na paisagem sonora escolhida. As técnicas de registo sonoro, neste caso específico, foram escolhidas para melhor atender ao registo das mudanças do espaço. Nesse aspecto foram observados os turnos para a realização do registo, o equipamento adequado à fonte sonora a ser registada. Um primeiro exemplo desta adaptação foi o registo subaquático, que providenciou arquivos de áudio que puderam ser utilizados composicionalmente, integrando a biofonia⁵ registada à estrutura da obra.

Baseada na performance do *soundwalk* e na elaboração eletroacústica sobre os seus registos sonoros, esta investigação pretende criar procedimentos que promovam a variação contínua do material sonoro de instalações sonoras a depender intrinsecamente às transformações do espaço. A variação proposta prevê, primeiramente, identificar o que é variável nessa paisagem, questionando sua expressividade composicional. A partir disto, por exemplo, transformar elementos acústicos (e.g.: som do vento, som de folhas de árvores, som de córregos, som da chuva, ações humanas, etc.) e visuais (e.g.: iluminação da paisagem, cores da paisagem, objetos do espaço, modificações efetuadas pelo homem, etc.) - elementos variáveis da paisagem - em elementos responsáveis pela estruturação e variação do material sonoro da instalação sonora em curso.

Ao tratar-se de um trabalho que experimenta processos longos de exposição e que nele estão refletidas as transformações do espaço durante o tempo, fazem-se contínuos atos de *soundwalk* para reconhecimento, aproximação e diálogo com a paisagem, vinculando seus registos sonoros e a composição à contínua transformação do lugar. Dessa forma, entendo que estabelecer a revisitação no espaço como procedimento oferece a possibilidade para uma contínua transformação do conteúdo sonoro das instalações. Ou seja, renovação das suas características de acordo com as mesmas transformações observadas no espaço, a assegurar a conectividade do artista com a paisagem. Considerando a amplitude da definição de instalação sonora, apresentadas por Bandt (2006) e Campesato e Iazzetta (2006), especificamente para este trabalho o *soundwalk* torna-se

⁵ Vide detalhadamente os termos biofonia, geofonia e antropofonia na página 36.

performance integrante de uma instalação sonora em curso, pois é por meio deste ato artístico/metodológico o qual a instalação sonora se modifica enquanto segue instalada, evitando repetições exaustivas de um mesmo conteúdo sonoro.

Barry Truax (2012) e Hildegard Westerkamp (1974) apontam como essencial a necessidade de conexão pessoal do compositor com a paisagem a partir da caminhada em determinado ambiente. Este trabalho de pesquisa pretende entender a importância desse retorno, apontando o que se altera no espaço e interpretando essas transformações artisticamente. Em resumo, o procedimento de revisitação contém as seguintes etapas: 1º. realização do *soundwalk* no espaço de apresentação; 2º. Registo sonoro do espaço utilizando diferentes técnicas de gravação (e.g. registo sonoro subaquático, em ponto fixo ou em movimento); 3º. composição utilizando os registos sonoros; 4º. apresentação da instalação sonora; 5º. registo sonoro do ato instalativo; 6º. composição sonora com base no registo sonoro do espaço de apresentação; e 7º. apresentação do material sonoro transformado pelo próprio registo sonoro do ato instalativo.

A partir da prática artística e da análise de outros processos artísticos, como por exemplo os trabalhos composicionais de Hildegard Westerkamp e as instalações sonoras para espaços específicos de Bill Fontana, este projeto visa também apontar o quanto uma obra pode sofrer variações enquanto instalada, motivadas essencialmente pelo espaço envolvente. Ainda, verifica a importância do registo sonoro durante o *soundwalk* em diferentes etapas da estruturação da instalação sonora, em estúdio e no espaço de apresentação. Assim, trata-se de um estudo artístico no qual eu, o compositor/pesquisador, apresentarei relatos acerca do desenvolvimento de procedimentos composicionais que interferem na estruturação de uma instalação sonora de longa duração apresentada ao ar livre. Ainda, relacionando esses procedimentos às teorias de Murray Schafer (1977), Bill Fontana (2008), Hildegard Westerkamp (1974), Ros Bandt (2006), David Abram (1996) e Barry Truax (2012), principalmente.

A estrutura da instalação *Saving Shapes* (2016-2018) foi pensada para que pudesse suportar contínuas ações do compositor, a fim de que o conteúdo sonoro dos diferentes registos e a composição musical em estúdio transformassem as futuras

performances, resignificando as relações deste estudo em relação aos estudos de Bernie Krause (2013), a respeito da geofonia, biofonia, antropofonia⁶; de Barry Truax (1996-2012), relativo às vivências no espaço de apresentação; de Hildegard Westerkamp (1988), em relação ao papel dos *soundwalks* para o registo e instalação sonora. Assim, respondendo o quão importante é o papel da transformação do espaço num processo instalativo e apresentando os meios alternativos que foram alcançados para obter diferentes graus de variação do material sonoro da instalação.

Por fim, objetiva-se com esta tese apresentar ao leitor uma discussão acerca das possibilidades de variação do material sonoro e visual de instalações sonoras para espaços específicos, onde o espaço escolhido é constantemente revisitado para viabilizar a continuação do discurso musical. Com base na composição e no estudo de caso da obra *Saving Shapes* (2016-2018), obra anexada nesta tese, busca-se apresentar os eventos ocorridos no espaço que interferiram no processo composicional, desde o ato de registo sonoro às performances e difusões sonoras.

PROBLEMÁTICA.

Com base nas produções de Hildegard Westerkamp, Barry Truax, Francesco Careri, David Abram e John Drever, compositores e artistas que desenvolveram trabalhos composicionais que envolvem som e espaço, ofereço a discussão acerca da transformação sonora de instalações apresentadas em espaços abertos.

Truax (2012) afirma que relacionar as questões de complexidade do som às complexidades do espaço podem-se tornar um problema caso o assunto seja a paisagem sonora. Segundo ele, os artistas sonoros e compositores tem tendência a realizar somente considerações estéticas ou atribuir valores aos sons do espaço. Apresenta a seguinte pergunta: “Como as técnicas composicionais podem ser melhor usadas para lidar com o mundo externo?” (TRUAX, 2012:02)⁷. Esta pergunta

⁶ Vide 1.2. Espaços abertos.

⁷. “How can the composer’s skills be best used to deal with the external world?” (TRUAX, 2012:02).

busca melhor resolver problemas de coerência⁸ nos processos composicionais que abordam a relação entre som e paisagem, onde são consideradas as características do espaço de apresentação e sua mutabilidade. Assim, no meu trabalho prático composicional adoto as variações do espaço de apresentação como catalisadoras para o desenvolvimento do meu processo instalativo. Sendo o registo sonoro a principal fonte para a composição de instalações sonoras, viso a contínua variação do material sonoro ao longo de sua apresentação. Assim, a problemática deste trabalho segue a seguinte vertente:

Como transformar e/ou gerar novo material sonoro para uma instalação sonora exposta por longos períodos de tempo, evitando loops?

A meu ver, os procedimentos que utilizam o *loop* determinam precocemente as relações existentes entre obra e espaço, ignorando possivelmente as contribuições que os fenómenos de um espaço aberto poderiam oferecer à obra. Em vista disso e das contribuições já feitas por Schafer (1977), Truax (1984), Westerkamp (1988), Merleau-Ponty (1945) e Abram (1996) acerca da conexão do observador/compositor com o espaço envolvente, essa problemática visa expandir os diálogos existentes entre obra e espaço acolhedor, preservando interligadas as transformações de ambas.

Para isso, métodos de exploração e de conexão com a paisagem sonora foram e tem sido descobertos a fim de sublinhar as mais particulares características de um determinado lugar. Hildegard Westerkamp (1974) utilizou o '*soundwalking*', onde a sua realização identifica fenómenos acústicos e visuais do espaço, oferecendo aos participantes a conexão com a paisagem sonora a partir da presença física no espaço. Dessa forma, acredito que este ato possa oferecer momentos de registo e formar matéria prima para a composição de instalações sonoras em estúdio, oferecendo à composição um material sonoro que contém a espacialidade, o movimento e as ações improvisadas no espaço de apresentação. Assim, quando

8. Entendo por coerência em música o diálogo estabelecido entre partes, estas conectadas e entendidas como um todo pelos receptores. Especificamente, a coerência no processo composicional pretende salientar os principais pontos de diálogo entre som e paisagem. Ainda, viabilizar a formação de '*keynote sounds*', pilares perceptivos para as pessoas que estiverem presentes na apresentação ou durante diferentes etapas do período de exposição.

proponho a criação de instalações sonoras para lugares específicos, refiro-me a um trabalho de composição a partir do contínuo e recorrente contato com o espaço específico para que novos elementos sonoros possam ser integrados na composição musical, evitando a repetição constante dos mesmos elementos em forma de *loop*.

Ao registar particularidades do espaço específico e considerando suas transformações ao longo do tempo, poderão ser identificados neste processo os objetos e fenómenos que agirão a fim de salientar as principais particularidades do espaço que acolhe a obra *Saving Shapes* (2016-2018). Tratando-se de instalações sonoras expostas a céu aberto, o projeto também se debruça sobre a seguinte questão:

Como o material sonoro de uma instalação sonora pode ser constantemente transformado pelo próprio espaço de apresentação?

Assim, a provável resposta surge a partir de um trabalho de registo e composição musical, ambos experimentais no espaço de performance e em conjunto com a análise dos trabalhos experimentais de Bill Fontana (2008) acerca de realocação de instalações sonoras e na prática de registo do *soundwalk*, descrita por Hildegard Westerkamp (1974). As performances do *soundwalk* apontam para um processo de revisitação do espaço, onde lá ocorrem caminhadas, registos, composição e, por consequência, reconfiguração do material eletroacústico para que a instalação sonora se mantenha em transformação por longos períodos de tempo.

Por outro lado, os registos sonoros dos *soundwalks* possuem duração fixa e são imutáveis - características que contrastam com a indeterminação dos elementos sonoros e visuais do espaço. A partir desta questão surge a seguinte pergunta complementar às outras:

Como poderá um registo sonoro renovar continuamente a estrutura de uma obra já instalada em determinado espaço?

Ainda, há dúvidas quanto aos resultados que podem ser obtidos quando se propõe o uso laboratorial de determinado espaço aberto para o registo e para apresentação durante longos períodos de tempo. Admite-se que os constantes atos de alteração do material eletroacústico de uma instalação sonora e as variações das características acústicas do espaço envolvente possibilitariam a criação de instalações sonoras longas e variáveis, pois as transformações do espaço de apresentação oferecem constantemente novos materiais sonoros durante a transição das estações do ano.

Por fim, este estudo não tem o objetivo de criar um modelo estético de composição de instalações sonoras, mas sim o intuito de ser uma contribuição para a área das artes sonoras e da composição musical, oferecendo um procedimento técnico-composicional de variação e de transformação do som e do ambiente de apresentação. Metodologicamente serão analisados outros procedimentos que promovam a discussão entre som e espaço; que apresentem e discutam a transformação sonora num processo instalativo; que apresentem discussões acerca de tempo e espaço; e que, por fim, abordem as qualidades espaciais e estruturais do registo sonoro.

DEFINIÇÕES.

Nesta etapa pretendo elucidar as terminologias das quais vou recorrer ao longo deste texto. Ainda que na íntegra os termos a serem elucidados decorrem da prática artística e, esta ser executada de formas diferentes, procurarei trazer definições mais abrangentes para que minha abordagem seja mais facilmente compreendida. Assim, cito os termos considerados estruturantes: 1. Espaço aberto; 2. *Soundwalking*; 3. Lugares específicos; 4. Revisitação; e 5. Vinculação.

Em primeiro lugar, refiro-me à espaço aberto como um lugar onde

"(...) as entidades ou objetos dentro dele, são dinâmicos. Ou seja, todas as "entidades", "objetos" ou unidades de ação e percepção semelhantes devem ser consideradas como unidades envolvidas em processos contínuos. Do mesmo modo, as unidades espaciais e as relações espaciais são "qualitativas" neste mesmo sentido e não podem ser

consideradas claramente definidas, facilmente quantificáveis e estáticas em essência" (ABRAM, 1996:190)⁹.

Considera-se assim, que um espaço aberto é um lugar dinâmico, que protagoniza transformações perceptíveis ao longo de um processo criativo, seja ele considerado curto ou longo, podendo ser percebido e experienciado artisticamente quando oferecidas performances que integram som, espaço e corpo.

Em segundo lugar, o *soundwalk*. Para Schafer (1977), o *soundwalk* é "(...) uma exploração da paisagem sonora de uma determinada área usando uma partitura como guia. Este também pode conter exercícios de treinamento auditivo" (SCHAFER, 1977:213)¹⁰. Assim, esta partitura contém pistas para auxiliar o ouvinte quanto aos elementos sonoros contidos no espaço. Quanto à sua aplicabilidade, aproximo-me da definição de Hildegard Westerkamp (1974), a qual aponta que "Um *soundwalk* é uma excursão que propõe a escuta da paisagem" (WESTERKAMP, 1974)¹¹.

As definições de espaço e de *soundwalk* estão estreitamente conectadas entre si pela proposta deste trabalho. Principalmente quando o objetivo é melhor entender como o espaço pode estar conectado com instalações sonoras e performances apresentadas em espaços abertos. Ao considerar a amplitude de possibilidades acústicas e visuais nos diferentes espaços abertos, tais como praças, ruas e avenidas, planícies, florestas ou qualquer outro lugar que não esteja acusticamente e visualmente isolado, espaços abertos podem ser entendidos como paisagem sonora.

⁹ "(...) space, like the entities or objects within it, is dynamic. That is, all "entities," "objects," or similar units of action and perception must be considered as units that are engaged in continuous processes. In the same way, spatial units and spatial relationships are " qualitative" in this same sense and cannot be considered to be clearly defined, readily quantifiable and static in essence" (ABRAM, 1996:190).

¹⁰ "(...) an exploration of the soundscape of a given area using a score as a guide. This might also contain ear training exercises" (SCHAFER, 1977:213).

¹¹ "A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are" (WESTERKAMP, 1974).

A terceira definição diz respeito ao conceito de lugar específico. Como o trabalho composicional e instalativo na paisagem sonora requer atenção às particularidades do espaço, compor instalações sonoras com longa duração para lugares específicos prevê transformação da paisagem e da composição ao longo de sua duração. Assim, instalações sonoras para lugares específicos ou *site-specific sound-installation* é a escolha de um lugar para abordagem artística que necessita – ou prevê exploração – de determinadas características do lugar em especial. Logo, a problemática deste trabalho surge acerca das ações artísticas para um lugar específico, questionando quais características que este lugar possui e que contribuem para que uma obra seja pensada exclusivamente para esse diálogo específico.

A quarta definição refere-se ao conceito de revisitação. O procedimento de revisitação pretende explorar as características da paisagem sonora de um espaço específico. Tais características foram nomeadas por Bernie Krause (2013) como biofonia, geofonia e antropofonia. Apesar de haver várias outras formas de catalogar os sons do ambiente e de diversos autores se terem debruçado sobre essa temática, optei por utilizar a nomenclatura de Krause pela sua inteligibilidade, clareza etimológica e por sua abrangência em relação às paisagens sonoras contemporâneas, considerando também as formas as quais os sons distinguem-se na minha composição e no espaço envolvente. Ainda, pela forma a qual foram interligados os conteúdos acústicos na etapa de registo sonoro da composição '*Saving Shapes*' (2016-2018).

Por fim, a quinta e última definição estrutural: vinculação. Esta pesquisa vislumbra entender os conteúdos acústicos que se transformam no lugar específico para que, na composição, estabeleçam-se vínculos coerentes com as transformações do espaço de performances. Nessa perspectiva, a vinculação contribui para que tanto o espaço e sua paisagem sonora, quanto o conteúdo electroacústico da instalação sejam percebidos como complementares. Embora esse processo composicional seja também motivado e guiado pela realidade visual do espaço específico, a discussão ocorrerá apenas com base nas relações entre som e espaço. Evidentemente que a continuidade no regresso do compositor identifica visualmente alterações em localidades e/ou objetos, sendo este modo de observação uma ferramenta que

também auxilia na identificação de diferenças acústicas que provavelmente interviriam na estrutura da instalação sonora.

ESTRUTURA DO TEXTO.

Esta tese está dividida em cinco partes e três capítulos. A primeira parte corresponde a uma introdução ao tema, à problemática, aos objetivos e às principais definições que originam e orientam a pesquisa. Aponta, ainda, a importância da caminhada (i.e. *soundwalking*) em espaços abertos para o processo de composição musical. Numa etapa introdutória são apresentadas as perguntas orientadoras da pesquisa, onde em sua conjuntura, apresentam algumas hipóteses de solução à pergunta central do trabalho. Ainda, apresenta os principais objetivos do trabalho prático-teórico realizado, nomeando as definições de espaço, *soundwalk*, espaços específicos, vinculação e revisitação – pontos estruturantes desta pesquisa.

O primeiro capítulo corresponde a uma breve revisão bibliográfica acerca de três pontos estruturantes: *espaço*, *espaço específico* e *estruturação da instalação sonora*. Na primeira etapa, apresentam-se as principais noções de espaço apontadas por David Abram (1996), pertinentes a esta tese. Logo, numa segunda etapa são abordadas também noções da composição musical para lugares específicos, apontando as características essenciais desta prática com base em textos de Hildegard Westerkamp (1974), Barry Truax (2012), David Abram (1996), Francesco Careri (2002,2017), entre outros autores. Ainda, serão apresentados os princípios da revisitação e da vinculação ao espaço específico, apontando autores que introduzem e consideram a relevantes estes recursos. Na terceira etapa, apontar-se-á as noções essenciais de registo sonoro e de *soundwalk*, importantes para a estruturação da instalação sonora. O registo sonoro, será apresentado como ferramenta essencial para a composição musical e para a transformação da instalação sonora em curso. Logo, o *soundwalk* será apresentado como ato artístico integrante da instalação sonora; prática que oferece novos registos sonoros; e técnica que propõe renovação do conteúdo sonoro apresentado em espaços abertos, com base em textos de Hildegard Westerkamp (1974), Barry Truax (2012), John Drever (2009) e Francesco Careri (2002, 2017).

Em seguida, o segundo capítulo está reservado ao trabalho prático instalativo chamado *Saving Shapes* (2016-2018), realizado na Ilha dos Marinheiros, Rio Grande do Sul, Brasil. Primeiramente será realizada uma breve introdução ao espaço escolhido para realização de performances artísticas, registros e vivências. Em seguida, apresentar-se-ão os mais pertinentes resultados das revisitações no ambiente escolhido, salientando a importância do *soundwalk* para o ato instalativo, para a identificação das transformações do espaço, e para o engajamento da obra apresentada com as transformações deste espaço no período de um ano. Cada revisitação apresenta o seu conteúdo considerado mais relevante, com base na análise de registros sonoros, espectrogramas e vivências no lugar. Apresenta, ainda, como as transformações do espaço específico e seus elementos contribuíram para a estruturação da obra, num nível de macroestrutura e microestrutura. Para isso, foi utilizado o método de comparação entre revisitações, onde inicialmente são apresentados elementos biofônicos, geofônicos e antropofônicos identificados no espaço, onde as revisitações subseqüentes referir-se-ão à estas descobertas e às novas descobertas no longo período de vivência no espaço específico.

No terceiro capítulo, será apresentada uma breve discussão acerca dos principais resultados obtidos com base na prática artística instalativa em espaços abertos, contextualizada com base em textos de autores contemporâneos que abordam a paisagem sonora. Nesta discussão busca-se, inicialmente, apontar a relevância dos resultados obtidos por meio do *soundwalk* e da revisitação para a vinculação de conteúdos sonoro-musicais aos elementos do espaço específico, apontando o quanto engajado pode estar a transformação de uma instalação sonora quando associada diretamente às transformações de um espaço aberto. Ainda, este capítulo apontará o quanto relevante é a continuidade no processo de revisitação no espaço específico para a composição musical para espaços abertos, onde lá são questionados o sentido de espaço, de tempo e da performance.

Por fim, a última parte desta tese apresenta as conclusões da pesquisa e novos rumos que poderão ser tomados a partir da prática oferecida e da teoria apontada por esta tese. Apresenta ainda a relevância das considerações desta tese para a literatura contemporânea, que dialoga com diferentes áreas do conhecimento e

apresenta obras artísticas que existem, somente, por valorizar o processo contínuo de contato com a paisagem sonora.

CAPÍTULO I

Espaço, registo sonoro e *soundwalk*

1. ESPAÇO.

1.1. Percepção dos espaços.

Em 1687 Isaac Newton publicou *Princípios Matemáticos da Filosofia Natural* (1687), apontando que “Espaço absoluto, na sua própria natureza, sem qualquer influência externa, permanece sempre semelhante e imóvel” (NEWTON, 1687:77)¹². Este conceito de espaço absoluto é hoje em dia considerado apenas uma abstração, pois todo espaço habitado no dia a dia segue em transformação. Segundo Abram (1996), artista e filósofo cujos trabalhos artísticos e literários são baseados na Fenomenologia da Percepção (1945) de Merleau-Ponty, o espaço em sua origem é um corpo que segue em constante transformação ao longo do tempo, onde os objetos e entidades nele contidos são dinâmicos e suas relações são qualitativas, difíceis de serem claramente definidas.

A Fenomenologia da Percepção, diz-nos de forma sucinta acerca da importância da visão do percebedor frente aos acontecimentos, onde a percepção é considerada como uma interpretação individual e subjetiva, fruto da relação orgânica existente ao vivenciar com o próprio corpo os fenômenos do espaço. Destaca-se ainda a abordagem onde o autor diz que o tempo não é um processo real ou uma sucessão de acontecimentos. Sua abordagem sugere que o tempo surge das relações pessoais com determinados fenômenos do espaço.

Concomitantemente, Abram (1996) aponta que não há distinção de *espaço* e *tempo*, e que esta relação é ainda mais evidente quando o ser integra o espaço e vivencia seus eventos ao ar livre, onde é possível perceber os fenômenos espaciais e suas transformações ao longo de um tempo não cartesiano. À exemplo disso, Abram (1996) apresenta uma experiência no lugar:

“Encontro-me em pé no meio de uma eternidade, um presente vasto e inesgotável. O mundo inteiro repousa dentro de si - as árvores na borda do campo, o barulho dos grilos na grama, nuvens cirrocumulos ondulando como ondas através do céu, do horizonte ao horizonte” (ABRAM, 1996:202)¹³.

¹² “Absolute space, in its own nature, without regard to anything external, remains always similar and immovable” (NEWTON, 1687:77).

¹³ “I find myself standing in the midst of an eternity, a vast and inexhaustible present. The whole world rests within itself - the trees at the field's edge, the hum of crickets in the grass, cirrocumulus clouds rippling like waves across the sky, from horizon to horizon” (ABRAM, 1996:202).

Essa experiência fenomenológica evidencia que o espaço e o tempo estão diretamente associados quando o ser observa a paisagem presencialmente. Essa experiência, segundo Merleau-Ponty (1945), “(...) é sinónimo imediato de uma certa percepção do meu corpo, assim como toda a percepção do meu corpo se torna explícita na linguagem da percepção externa” (MERLEAU-PONTY, 1945:239)¹⁴. Ainda, o autor também aponta que o espaço, na visão fenomenológica, “(...) não é o cenário (real ou lógico) em que as coisas são organizadas, mas os meios nos quais a posição das coisas tornam possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1945:284)¹⁵. Dessa forma, Merleau-Ponty relativiza a percepção do espaço, a depender unicamente do ponto de vista do observador. Portanto, aponta que há uma relação única e empírica estabelecida pelo sujeito, onde todas as coisas nos remetem de volta para a relação mais orgânica entre o sujeito e o espaço.

Abram (1996) concorda que o tempo deva ser entendido como a experiência do ser presente no espaço. Após suas próprias experiências artísticas em espaços ao ar livre, descreve que “A inquebrável solidez dessa experiência é realmente curiosa. Parece ter algo a ver com a notável afinidade entre essa noção temporal que denominamos ‘o presente’ e a paisagem espacial em que estamos incorporados” (ABRAM, 1996:202)¹⁶. O autor considera então que a experiência de tempo está diretamente ligada à paisagem a qual o ser vivencia. Quanto maior o tempo que o artista se propõe a observar o espaço e suas idiossincrasias, mais consciente estará o artista perante suas transformações. Dessa forma, Abram (1996) entende que a real experiência no lugar pode ser entendida como uma intensa vivência no espaço, abstraindo-se de noções cronológicas de tempo.

¹⁴ “Every external perception is immediately synonymous with a certain perception of my body, just as every perception of my body is made explicit in the language of external perception” (MERLEAU-PONTY, 1945:239).

¹⁵ “Space is not the setting (real or logical) in which things are arranged, but the means whereby the position of things becomes possible. This means that instead of imagining it as a sort of ether in which all things float, or conceiving it abstractly as a characteristic that they have in common, we must think of it as the universal power enabling them to be connected” (MERLEAU-PONTY, 1945:284).

¹⁶ “The unshakable solidity of this experience is curious indeed. It seems to have something to do with the remarkable affinity between this temporal notion that we term “the present” and the spatial landscape in which we are embedded” (ABRAM, 1996:202).

A percepção do tempo na visão fenomenológica aponta para uma experiência no lugar, na vivência de seus fenômenos que estão em contínua transformação, numa relação aberta e empírica. Abram (1996) afirma que a experiência de tempo pode ser metaforicamente associada por Heidegger como 'horizonte', tais como ditas nas suas próprias palavras:

"Assim como o poder do tempo parece garantir que o presente percebível esteja sempre aberto, sempre se desdobrando além de si mesmo, então o horizonte distante parece abrir a paisagem perceptível, vinculando-a sempre àquilo que está além do próprio horizonte" (ABRAM, 1996:210)¹⁷.

Com base nisso, a atuação do artista através de instalações ou de performances em conjunto com o espaço permite que ocorra a abstração de preceitos e de ações restritivas que limitem a experiência no lugar, oferecendo assim a possibilidade de diluição do real e do imaginário num mesmo momento onde eventos se sucedem constantemente. Isto posto, obras artísticas e performances são algumas formas de potencializar as visões de David Abram quanto aos modos de perceber o espaço envolvente. Assim, o compositor que dialoga com o espaço enfrenta as formas as quais ele se apresenta, numa complexidade definida pelo ser e por fenômenos espaciais que atuam simultaneamente.

Da relação entre compositor, obra e espaço envolvente podem ser criadas obras e performances que surgem como forma de interpretar os fenômenos que são particularmente mais relevantes para o observador. Atualmente um espaço pode ser caracterizado de inúmeras formas. Para Murray Schafer (1986), toda dissociação do som em relação à sua fonte sonora caracteriza uma esquizofonia. Este efeito consiste na sobreposição de sons estranhos à realidade acústica local. Semelhantemente, Hildegard Westerkamp (1988) aponta que na relação composição/espaço há a formação de ambientes esquizofônicos, onde "Um ambiente esquizofônico é aquele em que os sons que são transmitidos electroacusticamente são impostos ao ambiente acústico existente" (WESTERKAMP, 1988:24)¹⁸. Segundo ela,

¹⁷ "Just as the power of time seems to ensure that the perceivable present is always open, always already unfolding beyond itself, so the distant horizon seems to hold open the perceivable landscape, binding it always to that which lies beyond it" (ABRAM, 1996:210).

¹⁸ "A schizophonic environment is one where sounds that are transmitted electroacoustically are

“A esquizofonia ocorre quando um som é removido da fonte e reproduzido em um ambiente diferente daquele em que foi criado. Qualquer pessoa que escute registros, rádio, cassetes, experimenta a esquizofonia” (WESTERKAMP, 1988:25).

Truax (1984) aponta que “O desafio da situação esquizofônica para o ouvinte é dar sentido à justaposição de dois contextos diferentes. Em muitos casos, o "sentido" torna-se aceito convencionalmente (TRUAX, 1984:120)¹⁹. Dessa forma, a composição sonora que utiliza sons eletroacústicos sobre espaços abertos tem como característica principal a justaposição apresentada por Truax (1984) e Westerkamp (1988). Logo, esta justaposição ocorre quando “(...) o som eletroacústico impõe seu caráter num ambiente devido à sua capacidade de dominar, tanto acústica como psicologicamente” (TRUAX, 1984:121)²⁰. Assim, o som do ambiente torna-se imediatamente plano de fundo devido à sua fragilidade, tratando-se de matéria sonora viva que responde às interações no espaço realizadas.

A distinção entre planos natural e eletroacústico torna-se quase completa quando ocorre o efeito descrito por Truax (1984) como “efeito walkman”. Truax (1984) afirma que:

“A imposição de um ambiente em outro agora inclui a "incorporação" de um ambiente dentro de outro através do uso de fones de ouvido portáteis e leves - o chamado fenômeno do "Walkman". A divisão esquizofônica entre ambientes eletroacústicos e naturais torna-se quase completa nessa situação” (TRUAX, 1984:121)²¹.

Ainda que Truax aponte que a dominância de efeito do som eletroacústico sobre os sons do espaço, Westerkamp apresenta que “Geralmente, um ambiente esquizofônico consiste exclusivamente em sons musicais” (WESTERKAMP,

imposed onto the existing acoustic environment” (WESTERKAMP, 1987:24).

¹⁹ “The challenge of the schizophrenic situation for the listener is to make sense out of the juxtaposition of two different contexts. In many cases, the "sense" becomes conventional acceptance. We come to expect that voices should appear from the walls and ceilings in public places such as airports and train stations to give us information. We think nothing of hearing music (even of a 100-piece orchestra!) emanating from the smallest places” (TRUAX, 1984:120).

²⁰ “In many situations, electroacoustic sound imposes its character on an environment because of its ability to dominate, both acoustically and psychologically” (TRUAX, 1984:121).

²¹ “The imposition of one environment on another now includes the "embedding" of an environment within another through use of portable, lightweight headphones—the so-called "Walkman" phenomenon. The schizophrenic split between electroacoustic and natural environments becomes nearly complete in this situation” (TRUAX, 1984:121).

1988:25)²², e que “A julgar pela quantidade de música que alguém ouve em todos os lugares públicos e privados, pode-se assumir que a música ser considerada como um ambiente tornou-se amplamente aceita” (WESTERKAMP, 1988:25)²³. Conclui-se então que da mesma forma que o ser humano que entra no espaço e recebe inúmeros sons da paisagem sonora, a composição musical associada aos elementos da paisagem apresenta a possibilidade do ouvinte “(...) aceitar a atmosfera que a música oferece a um espaço” (WESTERKAMP, 1988:26)²⁴.

Por outro lado, Hildegard Westerkamp aponta um tipo de espaço específico o qual é denominado por Schafer como “alta-fidelidade”,

“(...) é de clareza acústica, com uma relação sinal / ruído favorável. Os sons silenciosos se destacam claramente do som ambiente de baixo nível que os rodeia: as folhas quebrando, o vento na grama, a respiração, os passos, os batimentos cardíacos, a voz interior, e assim por diante. O silencioso garante que os sons não se mascarem em outro e, portanto, é fácil localizar e identificar todos os sons” (WESTERKAMP, 1988:06)²⁵.

Este tipo de espaço caracteriza-se por ser um ambiente com baixos níveis de ruído. Entende-se por um ambiente com sons naturais que dialogam e preenchem o espaço sem que um som se sobreponha aos outros sons existentes. Por outro lado, Westerkamp aponta um ambiente que se contrapõe ao ambiente *hi-fi*. Westerkamp e Schafer apresentam o ambiente *lo-fi* como um espaço turvo e congestionado,

“(...) de fraca relação sinal-ruído, de superlotação de sons, de altos níveis de ruído e má definição acústica. O ouvido não consegue alcançar os sons. Em vez disso, os sons chegam ao ouvinte, se eles são desejados ou não. O ouvinte é envolvido por "soundwalls" e, portanto, não pode ter uma clara perspectiva acústica” (WESTERKAMP, 1988:17)²⁶.

²² “A schizophonic environment often consists exclusively of musical sounds” (WESTERKAMP, 1987:25).

²³ “Judging by the amount of music one hears everywhere in public and private places one can assume that music-as-environment has become widely accepted” (WESTERKAMP, 1987:25).

²⁴ “The listener often has no choice and has to accept the atmosphere that the music sets up in a space” (WESTERKAMP, 1987:26).

²⁵ “A hi-fi environment is one of acoustic clarity, with a favorable signal-to-noise ratio. Quiet sounds stand out clearly from the low level ambient sound that surrounds them: leaves rustling, wind in grass, one's on breathing, footsteps, heartbeat, one's inner voice, and so on. The quiet ensures that sounds do not mask on another and it is therefore easy to localize and identify all sounds.

²⁶ “(...) a place of poor signal-to-noise ratio, of overcrowding of sounds, of high noise levels and poor acoustic definition. The ear cannot reach out to sounds. Instead the sounds come to listener, whether they are desired or not. The listener is enclosed by "soundwalls" and therefore cannot have a clear acoustic perspective” (WESTERKAMP, 1987:17).

As características de espaços abertos *hi-fi* e *lo-fi* descritos por Westerkamp (1988) e Schafer (1977) apresentam características de paisagens sonoras distintas. Enquanto a paisagem sonora *hi-fi* é um ambiente quieto com predominância de sons biológicos e naturais, a paisagem sonora *lo-fi* apresenta enorme quantidade de ruído, onde “(...) pouco dela pode emergir com clareza” (SCHAFER, 1977:107). Os espaços podem ser entendidos a partir de suas dinâmicas, que estão intrinsecamente associadas às perspectivas de quem observa ou vivencia o espaço. Ainda que Schafer (1977) considere que cada lugar possui uma espécie de assinatura acústica, e que ela representa o lugar, seus objetos e suas dinâmicas naturais, a percepção dos fenômenos sonoros do espaço é individual, sendo esta capaz de formar novos diálogos que são interpretados e transformados por quem nele está imerso.

Numa outra perspectiva, outras diferenciações acerca de espaços específicos são feitas por Judith Rugg (2010). A autora indica que existem diferentes tipos de espaços caracterizados por serem: 1. Espaços psíquicos; 2. Espaços contingentes; 3. Espaços de performance; e 4. Espaços demográficos. Primeiramente, caracteriza-se como espaço psíquico aquele “(...) espaço subjetivo interno e espaço de material externo que são formados e projetados psicicamente” (RUGG, 2010:07)²⁷. Em segundo lugar, espaços contingentes são considerados “(...) como lugares dialéticos, heterotípicos e lugares intersticiais que contestam as hierarquias espaciais da cidade ordenada” (RUGG, 2010:33)²⁸. Em terceiro lugar, os espaços de performance são entendidos como

“(...) a definição dos limites em que performances do cotidiano estão inscritas e contidas, como um ponto de convergência em que podem ocorrer enredos, divisões, rupturas e redes, e como um lugar em que as articulações são articuladas, são investigadas através de uma série de obras de arte” (RUGG, 2010:53)²⁹.

²⁷ “(...) internal subjective space and external material space are psychically formed and projected” (RUGG, 2010:07).

²⁸ “(...) as dialectical sites, heterotypologies and interstitial places that contest the spatial hierarchies of the ordered city” (RUGG, 2010:33).

²⁹ “The idea of space as defining the limits in which performances of the everyday are inscribed and contained, as a point of convergence in which entanglements, divisions, ruptures and networks can take place, and as a site in which expressions of community are articulated, are investigated through consideration of a range of artworks” (RUGG, 2010:53).

Por fim, define espaços demográficos como “(...) uma série de obras de arte para lugares específicos que abordam questões de deslocamento, migração, inclusão e identidade” (RUGG, 2010:91)³⁰. Estas diferenciações entre espaços aproximam e evidenciam as abordagens as quais o compositor considera relevantes ao encontrar-se com um espaço específico. A partir de sua leitura sobre o espaço específico, a apropriação das características do espaço possibilitaria direcioná-las para a composição de um espaço de performance, ou a aproximação das subjetividades de um espaço psíquico, por exemplo.

Considerando que a composição para um espaço específico configura uma série de ações que variam de acordo com as características de cada espaço (ver 2.1.1.), Kaye (2000) define o que é articulado e pertinente aos processos artísticos para lugares específicos, apresentando ainda algumas das razões para compor para o espaço escolhido. Ele aponta que

“A especificidade do lugar pode ser entendida em termos desse processo, enquanto um ‘trabalho específico do lugar’ que pode articular e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos em relacionamentos específicos entre um ‘objeto’ ou ‘evento’ e uma posição que ele ocupa” (KAYE, 2000:01)³¹.

O processo composicional que deriva de especificidades de um espaço escolhido articula-se diante suas próprias características e dinâmicas. A composição musical para espaços específicos se apresenta como a comunhão dos elementos do espaço com o pensamento do compositor frente aos eventos os quais o espaço lhe submete.

Em suma, o espaço específico e suas dinâmicas se desdobram aos ouvidos do compositor que está permeável às suas transformações. Abordar a importância do espaço específico na composição musical privilegia o estudo dos conteúdos específicos de cada espaço. A composição musical que tem origem nessas especificidades põe-se em diálogo com o espaço específico durante as performances. Assim, reconhecer os fenômenos que compõem os espaços trará

³⁰ “(...) a range of site-specific artworks that address questions of displacement, migration, inclusivity and identity” (RUGG, 2010:91).

³¹ “Site-specificity, then, can be understood in terms of this process, while a ‘site-specific work’ might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an ‘object’ or ‘event’ and a position it occupies” (KAYE, 2000:01).

possibilidades de explorar musicalmente seus objetos, sua acústica, suas informações sonoras e visuais, aperfeiçoando a exploração de seus elementos acústicos e imagéticos na composição musical.

1.2. Espaços abertos.

Inicialmente, há duas possibilidades de compor em conjunto com o espaço. Tal como foi aludido na *Introdução* deste texto, esta investigação foca-se nos espaços abertos, por oposição a espaços fechados. Ainda que ambos possam ser explorados de inúmeras e diferentes formas, espaços fechados como salas de concerto e galerias de museus apresentam a interferência da acústica da sala como principal elemento de variação. Por outro lado, o diálogo estabelecido entre som e espaço em performances ao céu aberto é naturalmente imprevisível devido à quantidade de elementos e fenômenos que atuam de forma dinâmica no espaço. Neste caso, a abordagem musical sobre espaços abertos pretende enfatizar os diálogos estabelecidos a partir das caminhadas num mesmo ambiente, verificando as informações do espaço e admitindo que as sonoridades do lugar são componentes que o identificam e que integram performances o qual a obra faz parte.

Truax aponta que “(...) som não é uma mera troca de informação, mas é capacidade de criação de relações entre ouvintes e seus ambientes num processo dinâmico de cognição incorporada” (TRUAX, 2012: 03)³². Ao abordar as relações existentes entre som e espaço, o autor indica que o som oferece possibilidades de gerar relações entre ser e espaço envolvente. Logo, entende-se que performances e atos instalativos inserem-se num processo dinâmico que está em contínua modificação. Dessa forma, as relações geradas entre composição e espaço ao longo do processo serão mantidas desde que o compositor continue em diálogo com o espaço.

Bernie Krause (2013), por sua vez, aponta que um espaço aberto apresenta sons biofônicos, geofônicos e antropofônicos. “Juntas, biofonia, geofonia e antropofonia

³² “(...) both inner and outer complexity inform our understanding of sound. Further, sound is not merely information exchange, but is capable of creating relationships between listeners and their environment in a dynamic process of embodied cognition” (TRUAX, 2012:03).

formam as paisagens sonoras do mundo” (KRAUSE, 2013:146). Segundo ele, os sons *biofônicos* são os mais complexos sons da natureza. São considerados de origem animal, desde fontes biológicas microscópicas até a megafauna. Os sons *geofônicos* correspondem aos “(...) sons naturais que emanam de fontes não-biológicas num determinado habitat” (KRAUSE, 2008:75)³³, como por exemplo, os sons das chuvas, ventos e das ondas do mar. Por fim, Krause (2008) apresenta os sons *antropofônicos* como todos os sons produzidos pelo homem e por suas tecnologias, do ruído de uma serra elétrica à 5ª sinfonia de Beethoven. Considerando estes conteúdos dos espaços, Schafer (1977) aponta que “Cada paisagem sonora natural tem seu próprio som peculiar” (SCHAFER, 1977:48). Ou seja, cada espaço é único acusticamente, possuindo sua própria configuração sonora de biofonia, geofonia e antropofonia.

Ao caracterizar os espaços abertos como a relação de biofonia, geofonia e antropofonia, o autor apresenta uma componente de variação que está presente nas práticas artísticas a céu aberto: o ruído. Genericamente, Krause (2013) indica que o ruído interfere massivamente na percepção das sonoridades biofônicas e geofônicas de um espaço específico, oferecendo à paisagem sonora desequilíbrio, interferindo nas dinâmicas biológicas do lugar.

Para preservar a comunicação entre artista e o espaço envolvente, Bernie Krause (2013) sugere que é necessário diminuir os sinais que geram distorção na percepção. O ruído, segundo ele, atrai a atenção sem fornecer informação útil. Aponta que “Uma troca de sinais é satisfatória quando a transmissão é útil, pertinente e relevante para o momento e se o receptor capta a mensagem com clareza” (KRAUSE, 2013:147). Dessa forma, entende-se que alguns dos sons antropofônicos presentes no espaço aberto interferem continuamente na percepção de outras sonoridades do espaço, onde esse desequilíbrio turva a percepção dos detalhes naturais que compõem a sonoridade de um espaço específico.

³³ “Geophony is framed as natural sounds emanating from non-biological sources in a given habitat. Generally, this is broken down into four subfields: the effects of wind, water, weather and geophysical forces” (KRAUSE, 2008:75).

Como exemplo, Krause (2013) aponta que as paisagens naturais e as campestres estão sendo cada vez mais atingidas pelo efeito do ruído, ocultando todo o complexo sonoro da biodiversidade. Segundo ele, “O ruído não afeta apenas os sons das espécies, isto é, aqueles relacionados ao acasalamento, ao território, à comunicação e à proteção contra os predadores. O barulho gerado pelo homem afeta a totalidade de cada biofonia” (KRAUSE, 2013:168). Para o autor, alguém que se propõe a ouvir os sons da paisagem sonora e entender as relações existentes no espaço, o desequilíbrio sonoro gera desconforto e dificuldades. Segundo o autor, “Ao mesmo tempo que o ruído prejudica nossa experiência da vida selvagem, o próprio comportamento animal é alterado pelo estresse auditivo” (KRAUSE, 2013:174). Logo, Krause define que os primeiros sinais de interferência do ruído na paisagem sonora é o calar dos animais ou sua expressão de medo através de gritos de alerta. Assim, os níveis de ruído do espaço tornam-se determinantes para a composição em conjunto com um espaço aberto.

LaBelle (2010), por sua vez, aponta outras duas importâncias para o entendimento do papel do ruído relacionáveis à obra de arte. LaBelle (2010) aponta que

"Pois, por um lado, não há negação quanto às intensidades com as quais o ruído interfere com a saúde pessoal e o bem-estar ambiental, enquanto que, por outro lado, o ruído pode ser ouvido como registro de uma vitalidade particular na esfera cultural e social: o ruído traz consigo a expressividade da liberdade, particularmente quando localizada na rua, em vista simples e dentro do espaço público; pode apresentar como um link comunicacional apoiando a passagem de mensagens frequentemente difíceis ou desafiadoras; e, em sua desimpedida, cumpre e problematiza a socialidade dos espaços arquitectónicos, concedendo-lhe movimento dinâmico e energia temporal" (LaBelle, 2010:xxiii)³⁴.

Segundo o autor, o ruído possui um papel dicotômico no âmbito da composição para espaços abertos, ora podendo ser assimilado como interferência negativa quando o foco é o trabalho com sons biofônicos e geofônicos, ora como material musical desejado quando o artista se aproxima de paisagens urbanas.

³⁴ “For on one hand there is no denial as to the intensities with which noise interferes with personal health and environmental well being, while on the other hand noise may be heard as registering a particular vitality within the cultural and social sphere: noise brings with it the expressiveness of freedom, particularly when located on the street, in plain view, and within public space; it may feature as a communicational link by supporting the passing of often difficult or challenging messages; and in its unboundedness it both fulfills and problematizes the sociality of architectural spaces by granting it dynamic movement and temporal energy” (LaBELLE, 2010:xxiii).

Atualmente os espaços abertos são dotados de diferentes tipos de características sonoras, onde cada espaço possui seus próprios níveis de ruído. Independentemente se abordada a paisagem sonora da cidade ou de num lugar inabitado, o espaço aberto pode ser descrito e percebido como algo dinâmico que, segundo Schafer, permanece como uma “(...) vasta composição musical que está se desdobrando incessantemente” (COX and WARNER, 2004:29)³⁵.

1.2. Espaços abertos e a composição musical.

A composição musical para espaços abertos dialoga com os estudos de performances em espaços específicos. Para Pearson (2010), a performance é “(...) um agente ativo que reúne todos os artistas e músicos aficionados, todos os scripts, conjuntos, músicas e ações” (PEARSON, 2010: 37)³⁶. Semelhantemente, a performance em espaços abertos requer atenção às configurações do lugar. Ou seja, ao posicionamento de seus objetos, aos seus contornos e mudanças possíveis, assim como aos fenômenos que provocaram tais mudanças. Entretanto, o trabalho criativo amparado a um espaço aberto fomenta que roteiros de ações sejam cuidadosamente elaborados, visto que todo processo se depara com as realidades de um lugar em contínua transformação.

Os espaços abertos apresentam-se como ambientes de diálogo entre artista e fontes sonoras da natureza. Esta aproximação é crescente no âmbito da criação contemporânea, onde cada vez mais surgem composições que se utilizam do espaço aberto para envolver performances instrumentais; performances da música eletrônica; para utilização de recursos eletroacústicos em conjunto com sonoridades do espaço, em tempo real; para registo sonoro dos sons do ambiente; para a escuta intensiva; para performances teatrais; para performances da dança contemporânea. O espaço aberto se apresenta como um ambiente desvinculado aos modos tradicionais de escuta e de performance. Os espaços abertos, por possuírem sua própria sonoridade e suas próprias dinâmicas, são objetos de estudos que procuram

³⁵ “(...) the vast musical composition which is unfolding around us ceaselessly” (COX and WARNER, 2004:29).

³⁶ “The performance is an active agent and embodies all the performers’ and musicians’ efforts, allscripts, sets, music and action” (PEARSON, 2010:37).

alternativas de atuação em conjunto com a composição musical e com a criação artística contemporânea.

Ao abordar a composição musical para espaços abertos, Schafer (1977) e Westerkamp (1974) apontaram que a sobreposição de planos sonoros é inevitável, configurando a esquizofonia quando sonoridades eletroacústicas sobrepõem-se à sonoridade já existente na paisagem. Logo, uma das formas para aproximar os planos eletroacústicos e natural da paisagem sonora do espaço é o registo das sonoridades presentes no espaço acústico. Truax (2009) aponta que “Talvez o maior obstáculo que o som ambiental traga ao seu uso musical é o fato de que seu significado é inescapável ao seu contexto” (TRUAX, 2009:52)³⁷. Ou seja, o registo sonoro contém intrinsecamente significados que pertencem a um determinado espaço. Estes significados contidos no som representam auditivamente, podendo representar até mesmo imageticamente as particularidades do espaço.

A utilização de registos sonoros possibilita que sejam ouvidas detalhadamente as características do lugar, possibilitando também a reflexão sobre o espectro do som em diferentes etapas do processo composicional. O registo sonoro possibilita o acompanhamento das transformações do espaço específico, cuja transformação pode ser percebida a partir do distanciamento do espaço e da comparação entre registos sonoros. Dessa forma, o registo sonoro pode ser utilizado como matéria-prima composicional que permite que os planos eletroacústicos e da paisagem sonora local estejam equilibrados, fazendo parte de uma paisagem sonora local que emerge e se intensifica harmonicamente.

Segundo Truax (2009), “No nível acústico mais básico, os sons ambientais são muito mais complexos em sua forma espectral e temporal do que a maioria dos outros materiais musicais” (TRUAX, 2009:51)³⁸. Concomitantemente, Voorvelt (1997) aponta que

³⁷ “Perhaps the biggest obstacle that environmental sound erects to its musical usage is the fact that its meaning is inescapably contextual” (TRUAX, 2009:52).

³⁸ “At the most basic acoustic level, environmental sounds are much more complex in their spectral and temporal shape than most other musical material” (TRUAX, 2009:51).

“O uso de som gravado na composição é frequentemente discutido. Gravações e amostragens tem muitas consequências para a estética da música, uma vez que a música não é mais uma linguagem abstrata da construção puramente humana, mas agora pode incluir sons preexistentes que carregam todo tipo de conotações” (VOORVELT, 1997:48)³⁹.

Quando a composição musical apresenta sons de determinado espaço, apresenta também sonoridades que talvez passassem por despercebido, e na composição possam ser salientados por meio da manipulação eletroacústica. Voorvelt (1997) complementa que os sons naturais e seus significados desempenham um papel importante na música de muitos compositores eletroacústicos, onde “(...) os sons naturais devem seus significados e efeitos, em parte, ao seu lugar, numa hierarquia de camadas” (VOORVELT, 1997:52)⁴⁰. Dessa forma, os autores indicam que a composição musical com sonoridades da paisagem é naturalmente vinculada à um espaço específico quando possibilita o reconhecimento de seus conteúdos específicos, contextualizando o som continuamente para o ouvinte.

Referente a isso, Westerkamp (1988) aponta que “Nossa atenção para a paisagem sonora está em constante fluxo. Às vezes, entramos nela para informações específicas e, às vezes, simplesmente a escutamos” (WESTERKAMP, 1988:09)⁴¹. Assim, segundo Westerkamp (1988), são os níveis de atenção que formarão a essência da nossa interação com a paisagem sonora, e que a partir da mudança das características da paisagem sonora, os nossos níveis de atenção se transformam juntamente com os modos de interação com a paisagem.

1.3. Composição para espaços específicos.

Segundo Pearson (2010), a composição para espaços específicos pretende conceber performances que envolvam o local e o público como parceiros para o

³⁹ “The use of recorded sound in composition is often discussed. Recording and sampling has many consequences for the aesthetics of music, since music is no longer an abstract language of purely human construction, but can now include preexisting sounds that carry all kinds of connotations” (VOORVELT, 1997:48).

⁴⁰ “Research by the WSP has suggested that natural sounds owe their meanings and effects partly to their place in a hierarchy of layers” (VOORVELT, 1997:52).

⁴¹ “Our attention toward the soundscape is in constant flux. Sometimes we zero in on it for specific information and sometimes we simply hear it” (WESTERKAMP, 1987:09).

desenvolvimento de uma obra. Judith Rugg (2010) indica que existem diferentes tipos de espaços, distinguindo-se por serem espaços psíquicos, contingentes, de performances e demográficos. Para este trabalho composicional em particular, o espaço pode ser considerado um espaço de performance que é escolhido especificamente para que o trabalho composicional incorpore algumas de suas características, sendo estas essenciais para a obra artística resultante. Traquino (2010) indica que “Um lugar identifica-se e diferencia-se de outros por coordenadas e história incorporada, específica, evidente e/ou implícita em planos mais profundos” (TRAQUINO, 2010:60). Sobre a identidade do lugar, um espaço se diferencia de outro por suas configurações naturais e também por suas relações históricas e culturais que ao espaço pertencem. Quando se utilizam elementos acústicos do espaço específico para a composição musical, parte dessa estrutura de significados referentes ao lugar estão incorporados na obra.

A partir do momento em que o artista se integra no espaço, ele pretende escutar, improvisar, posicionar-se e realizar escolhas que adiante serão substanciais para a sua obra. Segundo Traquino (2010),

“Ao trabalhar com um espaço físico, os artistas levam em conta uma determinada porção de superfície, de maior ou menor dimensão, que investiga em termos de organização e composição formal (espacial), interpretando os volumes que a constituem bem como os movimentos do corpo, as relações físicas e psíquicas com a estrutura dessa superfície desempenhados pelos seus utilizadores, e os processos de sua apropriação” (TRAQUINO, 2010:56).

A autora diz que há relações físicas e psíquicas entre artista e espaço durante as performances no espaço escolhido. Essas relações são consideradas específicas e alteram-se de lugar para lugar. Durante um processo criativo no espaço específico, o processo de apropriação do artista transita num espaço subjetivo o qual, segundo Rugg (2010), “(...) são formados e projetados psicologicamente” (RUGG, 2010:07)⁴². A partir das definições de espaços específicos de Judith Rugg (2010), um espaço de performance pode ser considerado também um espaço psíquico por haver a formação de materiais lúdicos que resultam das apropriações do artista, pertencentes ao espaço de performance.

⁴² “(...) internal subjective space and external material space are psychically formed and projected” (RUGG, 2010:07).

As interações com os espaços oferecem diferentes resultados artísticos, da formação de conteúdos sonoros utilizados na composição à organização do tempo de performance de uma obra. Assim, a definição de um espaço pode ser considerada um elemento substancial do processo criativo, onde os resultados do processo estão vinculados às características do espaço envolvente. Isto posto, com base na análise do trabalho do grupo Fluxus, Traquino (2009) indica o que deve ser observado e interpretado para que a obra de arte seja entendida como parte integrante do espaço, da mesma forma, como o espaço pode integrar a obra de arte. Ela aponta que:

“O artista dirigido ao Lugar usa a Experiência a vários níveis: a sua, na aproximação ao objeto de trabalho, realidade pré-existente a interpretar e em constante transformação; a dos outros, na expressão objetiva e subjetiva dessa realidade por inscrições específicas no Lugar, e reconstruções que se devem a experiências passadas e presentes de quem por aí passa. Numa prática artística deste âmbito, menos ligada a representações imaginárias ou utópicas do mundo, e mais à criação de modelos de ação articulados com o contexto (...)” (TRAQUINO, 2009)⁴³.

O trabalho artístico num espaço específico exige vivência para que o artista providencie melhor interpretação do que é experienciado. A vivência tende a apontar novas articulações e vínculos da obra de arte com o espaço envolvente e com o que nele se transforma. Em relação ao artista, a autora apresenta a importância da sua aproximação com o objeto de trabalho, assim como da interpretação das transformações desse objeto. Em relação aos demais percebedores, a autora salienta que a percepção do lugar é fruto de informações objetivas e subjetivas das especificidades do espaço envolvente.

Quando são abordadas as diferentes informações do espaço que são de natureza subjetiva, os espaços de performances também são considerados espaços de natureza ambígua. Não obstante e regra geral, a arte sonora que dialoga com espaços abertos “(...) ignora as especificidades visuais e os delineamentos materiais dos arranjos espaciais, deslocando-os e substituindo-os (...)” (LaBelle, 2010:xxi). Concomitantemente, Kaye (2000) diz que “(...) o espaço pode estar sujeito não só a transformação, mas à ambiguidade” (KAYE, 2000:05). Outrora, dada a obra que aborda especificidades acústicas existentes num determinado espaço aberto a partir

⁴³ Vide: “DA CONSTRUÇÃO DO LUGAR PELA ARTE CONTEMPORÂNEA II: DO ESPAÇO AO LUGAR: FLUXUS”. Pesquisa realizada em: <http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii-do-espaco-ao-lugar-fluxus>

do registo dos seus próprios sons, também está em diálogo com as especificidades visuais do lugar.

Além da natureza subjetiva e ambígua do trabalho artístico em espaços abertos, as performances ao ar livre também são dotadas de incertezas e comumente admitem imprevisibilidades. A composição musical apropriada de qualidades acústicas do lugar por meio do registo sonoro pretende diminuir as fronteiras entre o som artificial, com o som natural e com os conteúdos visuais do lugar. Logo, quando os sons imprevistos pertencem ao mesmo contexto dos sons registados, a imprevisibilidade não é percebida como insociável ao processo. O processo composicional com base em registos diminui as ambiguidades da obra e evidencia o que na obra é idiossincrático. As singularidades do espaço, ainda que em constante transformação no espaço aberto, seguem coerentes e inteligíveis na composição musical, apresentando contrastes e consonâncias dentre os elementos sonoros que compõem a obra, vinculando as características do espaço ao trabalho electroacústico.

Considerando a composição de longa duração para espaços específicos, o primeiro contato com o espaço escolhido oferecerá informações superficiais do lugar. Nessa primeira interação, o artista reconhece as formas do espaço e de seus objetos. Em seguida, verifica as primeiras características sonoras do lugar, observando a recorrência dos sons do ambiente para defini-los como sons característicos. Num segundo contato com o lugar, verifica-se o que se preserva constante, sem alterações perceptíveis ou pertinentes para a composição com o espaço. A comparação entre o que permanece inalterado com o que está em constante transformação permite o entendimento de um direcionamento para a composição musical a partir da diferença detetada. Consequentemente, ao verificar comparativamente o que se transformou no espaço, num momento seguinte se verifica a recorrência das alterações que são pertinentes à composição, observando a continuidade do que se transforma e do que perceptivelmente e relativamente permanece imóvel à transformação.

Por fim, um processo composicional longo para um lugar específico dificilmente poderá ser descrito como linear ou cíclico devido a irregularidade das ações dos

fenômenos do espaço. Entretanto, a atuação recorrente no espaço permitiria melhor entendimento dos seus conteúdos e significados, otimizando a interação com seus fenômenos e seus objetos e melhor integrando a obra no seu espaço de origem.

1.4. O tempo no espaço instalativo.

“O caminho o qual o artista integra a escultura do som, a sua dispersão no espaço e a integração visual como um todo para o espaço arquitetado, tal como num recinto cultural, constroem ou rompem com uma obra” (BANDT, 2006:359)⁴⁴.

Considerando as características de espaços citados por Abram (1996), Kaye (2000), Rugg (2010) e LaBelle (2010), apresento a consideração feita acerca de instalações sonoras por Ros Bandt (2006) e Campesato e Iazzeta (2006) para que seja inteligível o domínio do espaço instalativo. Ao considerar as caracterizações sobre o espaço feitas por Judith Rugg (2010), essencialmente o espaço instalativo consiste num ambiente o qual obra e espaço envolvente dialogam física e psiquicamente, num tempo não-cronológico medido somente pela vivência de cada observador que imerge neste espaço de performance.

Primeiramente, Ros Bandt (2006) explica o que considera uma instalação sonora devido às diferentes interpretações e entendimentos dessa forma de arte. Segundo ela, uma “Instalação sonora pode ser definida como um lugar, que tem sido articulado espacialmente com elementos sonoros para a proposta de escuta num longo período de tempo” (BANDT, 2006:353)⁴⁵. Ainda, a autora argumenta que “Instalação sonora é uma forma de arte híbrida, não-linear, flexível e temporal, com muitas entradas e saídas” (BANDT, 2006:354)⁴⁶. Segundo a autora, instalações sonoras são flexíveis e permitem inúmeras variações, adequando-se continuamente às necessidades do artista, do espaço, da logística para apresentação ou ao tempo

⁴⁴ “The way the artist integrates the sculpting of sound, its dispersion in the space and the overall visual integration to the architectural space and cultural precinct makes or breaks a work” (BANDT, 2006:359).

⁴⁵ “Sound installation can be defined as a place, which has been articulated spatially with sounding elements for the purpose of listening over a long-time span” (BANDT, 2006:353).

⁴⁶ “Sound installation is a non-linear, flexible and temporal hybrid artform, with many entrances and exits. It is not surprising that sound installations exist in many forms” (BANDT, 2006:354).

de mostra. Uma instalação sonora pode existir durante um longo espaço de tempo, podendo estar ativa durante meses ou até mesmo anos, dependendo exclusivamente da sua estruturação.

Referente às estratégias de estruturação do tempo, Campesato e Iazzetta (2006) questionaram as noções de tempo de apresentação referente às instalações sonoras, onde a organização da estrutura e dos eventos sonoros de uma instalação sonora são diferentes da organização de uma mostra em sala de concerto. Para o trabalho instalativo, os autores apontaram duas estratégias de organização do tempo:

“A primeira é a de um certo esvaziamento do tempo pela criação de uma stasis. Esse recurso, usado abundantemente na música minimalista, gera um efeito de suspensão temporal, seja pela repetição exaustiva de elementos, seja pela variação extremamente lenta das sonoridades. A segunda refere-se à utilização de estrutura sonoras unitárias e curtas. Ao invés do encadeamento de partes distintas que se observa numa peça musical, na arte sonora muitas vezes um único elemento é apresentado e deve ser capaz de sintetizar toda a idéia da obra” (CAMPESATO e IAZZETTA, 2006:778).

O esvaziamento do tempo surge da transformação lenta dos materiais sonoros da instalação sonora ou da sua exaustiva repetição. Neste caso, a repetição pode ser o elemento estruturante da instalação sonora, podendo definir o tempo de apresentação da mostra. Numa segunda abordagem possível, os autores indicam a utilização de pequenos excertos que caracterizariam a obra como um todo. Entretanto, há outras alternativas de estruturação temporal para instalações sonoras compostas em espaços específicos a céu aberto, principalmente porque as noções de estruturação de uma instalação sonora a partir da transformação do espaço aberto diferem das que são oferecidas comumente em espaços fechados.

Ao comparar as descrições realizadas por Ros Bandt (2006) e por Campesato e Iazzetta (2006) acerca de instalações sonoras, verificam-se que ideias diferem. Por um lado, Bandt (2006) aponta que a instalação sonora se apresenta como uma forma de arte flexível, existindo em diferentes formatos. Por outro lado, Campesato e Iazzetta (2006) apresentam um conceito de instalação sonora baseado num recurso composicional o qual é observado comumente na arte sonora: a repetição literal. Virtualmente utilizada como recurso para obter um processo instalativo longo num determinado espaço, a repetição literal é ferramenta descrita pelos autores como um efeito que oferece a sensação de estagnação temporal.

De acordo com Schafer (1977), Westerkamp (1974), Truax (1984), Abram (1996) e Krause (2013), a paisagem está em constante transformação e, segundo Truax (2012), o trabalho artístico na paisagem sonora requer atenção às suas dinâmicas e transformações. Conceitualmente, a obra que é instalada num espaço aberto durante longos períodos de tempo requer diálogo com o ambiente acolhedor. Contudo, a utilização de recursos que repetem literalmente e exaustivamente eventos sonoros já apresentados no ambiente se contrapõe e compromete diretamente a organicidade deste processo instalativo, formando os ambientes caracterizados como *esquizofônicos*. Ainda que a definição de espaços esquizofônicos apresentada por Barry Truax (1984) e por Hildegard Westerkamp (1988) aponte para um espaço onde ocorrem a sobreposição de material eletroacústico ao som da paisagem natural, entende-se como espaço instalativo o espaço que pretende formar diálogos e vivências em momentos onde sonoridades presentes no ambiente real se fundem com sonoridades compostas.

2. REGISTO SONORO.

O registo sonoro pode cumprir inúmeras funções para a composição musical. Para os ativistas do WSP (World Soundscape Project)⁴⁷, por exemplo, não se tinha como objetivo inicial a realização de registos para fins composicionais. Segundo Deery (2015), “Os objetivos originais das gravações de campo para ecologistas acústicos foram arquivísticos e observacionais” (DEERY, 2015:33)⁴⁸, resultando num vasto catálogo sonoro que futuramente foi utilizado para a composição musical. Isto posto, nesta etapa apresentarei brevemente o papel do registo sonoro para o grupo *World Soundscape Project* e seus desdobramentos pertinentes para a composição musical.

⁴⁷ “(...) um movimento global chamado *World Soundscape Project*, fundado a mais de 30 anos atrás por uma comunidade interdisciplinar internacional de artistas, cientistas, ativistas e engenheiros que incluem Barry Truax, Howard Bloomfield, Peter Huse, Bruce Davis, e Hildegard Westerkamp” (POLLI, 2011:258).

⁴⁸ “The original purposes of field recordings for acoustic ecologists were archival and observational (...)” (DEERY, 2015:33).

2.1. World Soundscape Project.

Polli (2011) aponta que a composição musical com base em registos sonoros de Schaeffer difere da prática e da composição musical do WSP, além da perspectiva acerca de registo sonoro de Hildegard Westerkamp, Murray Schafer e Barry Truax. Segundo Polli (2011), Schaeffer propunha criação de objetos sonoros, ou seja, composições que eram criadas com base em sons desconectados de suas fontes originais. Entretanto, “Em contraste com Schaeffer, Schafer promoveu o restabelecimento da conexão ecológica do som ao seu ambiente (...)” (POLLI, 2011:258)⁴⁹, promovendo a ligação do som com sua fonte original. Logo, apresentam-se duas perspectivas que diferem na abordagem do registo sonoro para a composição musical. Essencialmente, as perspectivas diferem por meio da abordagem do registo. Enquanto Schaeffer (1966) pretende maior afastamento do objeto sonoro em relação à sua fonte, a proposta do WSP é o reconhecimento e a aproximação das características do registo à vivência experienciada no espaço.

Özçevik e Yüksel Can (2012) apontam as categorizações de Schafer referentes aos sons da paisagem sonora:

“Schafer categorizou os principais temas de uma paisagem sonora como notas-chave (os sons básicos da paisagem criados pela sua geografia e clima), sinais (sons de primeiro plano que são surpreendentes, repentinos ou irritantes) e marcos sonoros (sons pelos quais se pode identificar um lugar). A paisagem sonora é documentada através de gravações do som que permitem análises qualitativas e quantitativas do ambiente sonoro” (ÖZÇEVİK e YÜKSEL CAN, 2012:01)⁵⁰.

Numa mesma perspectiva ecológica, Bernie Krause (2013) utiliza registos sonoros para a avaliação das transformações de uma mesma paisagem sonora durante longos períodos de tempo, avaliando os equilíbrios e as interferências dos sons antropofônicos no espaço. Polli (2011) apresenta Bernie Krause como quem “(...) expandiu as ideias de Schafer sobre paisagens sonoras hi-fi e lo-fi para criar uma

⁴⁹ “(...) Pierre Schaeffer’s idea of the ‘sound object,’ i.e., creating compositions made of recorded sound disconnected to its source. In contrast to Schaeffer, Schafer promoted re-establishing the ecological connection of sound to its environment (...)” (POLLI, 2011:258).

⁵⁰ “Schafer categorized the main themes of a soundscape as keynotes (the basic sounds of the landscape created by its geography and climate), signals (foreground sounds which are surprising, sudden or annoying) and soundmarks (sounds by which one can identify a place). Soundscape is documented over sound recordings which allow qualitative as well as quantitative analysis of the sound environment” (ÖZÇEVİK e YÜKSEL CAN, 2012:01).

análise dos espectros de frequência das paisagens sonoras do ecossistema” (POLLI, 2011:258)⁵¹. A partir da análise dos registos sonoros da paisagem foi possível descobrir que:

“(...) num ecossistema saudável, por exemplo, uma antiga floresta de crescimento, as criaturas vivas preenchem todas as faixas de frequência possíveis no espectro sonoro, enquanto os espectros de frequência de ecossistemas desenvolvidos mais recentemente, como as florestas após a exploração extensiva e o corte desobstruído, têm proeminente lacunas no espectro” (POLLI, 2011:258)⁵².

Desde então, os registos sonoros têm auxiliado na composição musical em conjunto com a paisagem sonora. Ainda que os registos sejam pouco manipulados em estúdio, a vivencia no espaço tem articulado interações musicais com o espaço envolvente.

Segundo Polli (2011), outra grande contribuição do WSP para a prática artística nos espaços abertos foi a criação do soundwalk por Hildegard Westerkamp (1974). Polli (2011) aponta que “*Soundwalking*, conforme definido por Westerkamp, é um método incorporado de conexão pessoal com a paisagem sonora através da escuta focada, enquanto se move fisicamente através do espaço” (POLLI, 2011:258)⁵³. Da mesma forma, Hildegard Westerkamp aponta que “Um *soundwalk* pode ser realizado sozinho ou compartilhado com outros, com equipamentos de gravação ou sem” (WESTERKAMP, 1974:18)⁵⁴. A partir de caminhadas no espaço, a escuta da paisagem sonora está sendo observada e esta vivência poderá ser registrada para diversos fins, utilizando diferentes técnicas e equipamentos para oferecer a outros ouvintes a oportunidade de conhecer o espaço; de entender suas transformações a partir de comparativos entre registos; de compor a partir de registos da paisagem sonora específica. Sendo assim, considera-se o *soundwalk* um ato artístico e

⁵¹ “Composer and acoustic researcher Bernie Krause expanded upon Schafer’s ideas about hi-fi and lo-fi soundscapes to create an analysis of the frequency spectrums of ecosystem soundscapes” (POLLI, 2011:258).

⁵² “He found that in a healthy ecosystem, for example, an old growth forest, living creatures fill every possible frequency band in the sound spectrum, while the frequency spectrums of more recently developed ecosystems, like forests regrown after extensive logging and clear cutting, have prominent gaps in the spectrum” (POLLI, 2011:258).

⁵³ “Soundwalking as defined by Westerkamp is an embodied method of personally connecting with the soundscape through focused listening, while physically moving through space” (POLLI, 2011:258).

⁵⁴ “A soundwalk can be accomplished alone or shared with others, with recording equipment or without” (WESTERKAMP, 1974:18).

experimental que está diretamente associado à prática da composição de paisagens sonoras.

Por outro lado, concomitantemente com o pensamento de Schaeffer (1966), Deery (2015) aponta que os registos sonoros da paisagem podem ser tratados como objetos sonoros, onde “A prática de composição de paisagens sonoras cria um cenário no qual podem ser exploradas as gravações desvinculadas de seus ambientes sônicos, processadas e amalgamadas de uma maneira a qual não é possível no domínio acústico” (DEERY, 2015:37)⁵⁵. Abordando registos sonoros sobre um espaço específico, Deery (2015) aponta que

“Ao se concentrar em “ambientes sônicos” específicos, os desenvolvimentos de cada peça são fortemente influenciados pela prática de gravação em campo e cada um investiga soluções para possíveis armadilhas inerentes ao desempenho ao vivo, de forma interativa” (DEERY, 2015:37)⁵⁶.

Ainda que Deery (2015) aborde a possibilidade de exploração eletroacústica dos registos sonoros, também apresenta o registo sonoro como uma forma complexa de interação do artista com o espaço envolvente, independentemente de como o artista integrará os registos sonoros da paisagem em sua obra. Neste caso, ele aponta como essenciais a análise da qualidade do registo sonoro e a técnica que foi utilizada para focar determinadas características do espaço.

Ainda que o registo sonoro possa ser utilizado de inúmeras formas, a qualidade da gravação assim como a técnica utilizada permitirão o entendimento das sonoridades da paisagem. A partir da técnica de registo é possível incorporar a perspectiva do observador e parte de sua vivência no espaço específico. Logo, o registo sonoro não será considerado algo que contém apenas informações sobre os objetos e suas dinâmicas no espaço, mas poderá ser entendido como ferramenta que expõe a interpretação do artista referente a estas dinâmicas e transformações. O registo sonoro pode apresentar diferentes técnicas, atendendo aos objetivos que não estão

⁵⁵ “Soundscape composition practice creates a scenario in which disembodied recordings of sonic environments can be explored, processed and amalgamated in a manner not possible in the acoustic realm” (DEERY, 2015:37).

⁵⁶ “By focusing on particular ‘sonic environments’, the developments of each piece are strongly influenced by the practice of field recording, and each investigates solutions to potential pitfalls inherent in live and interactive performance” (DEERY, 2015:37).

vinculados à prática composicional. Enquanto Krause (2013) utiliza o método de registo sonoro para identificar a partir do espectro as transformações do espaço, Polli (2011) e Deery (2015) apresentaram especificamente as possibilidades técnicas de registo sonoro para a composição musical.

2.2. Composição musical.

Sabine Vogel (2015) aponta que quando tratamos de composições que utilizam registos sonoros da paisagem, “Uma resposta imediata é gravar sons ambientais, pássaros e ambiente sonoro, usando o gravador como uma ferramenta criativa, ‘tocando’ os microfones, improvisando com eles para explorar o meio ambiente” (VOGEL, 2015:04)⁵⁷. Logo, esta prática se tornou usual desde os anos 1970 para o reconhecimento do campo que compunha a obra de arte. Explorar o ato de registo sonoro é uma etapa do processo composicional de possibilidades infinitas, onde os materiais sonoros da paisagem tornam-se mais evidentes e pessoais para o compositor.

Vogel (2015) aponta trabalhos audiovisuais que adotam o registo sonoro como ferramenta composicional. Ela aponta:

“O que me parece tão importante para mim neste contexto é a sensação de conexão ao lugar e à paisagem adquirida através do processo de gravação, juntamente com a natureza do próprio material. Eu uso exclusivamente o material que eu gravo, o qual é gravado no local. A conexão com o espaço e a experiência de gravação geram memórias muito pessoais integradas nas composições” (VOGEL, 2015:332)⁵⁸.

A prática de registo de Vogel integra as características do lugar e a sua experiência no espaço. Ainda, o registo oferece à artista um material musical que está plenamente conectado à sua memória, onde a experiência no lugar poderá estar plenamente refletida na apresentação da obra.

⁵⁷ “An immediate response is to record environmental sounds, birds, and ambient soundscape, using the recorder as a creative tool, ‘playing’ the microphones, improvising with them to explore the environment” (VOGEL, 2015:04).

⁵⁸ “This is a more conventional approach; what marks it out as important for me in this context is the sense of connection to place and landscape gained through the process of recording coupled with the nature of the material itself. I exclusively use material that I record myself, all of which is recorded on-site. The connection to place and the experience of recording generate very personal memories integral to the compositions” (VOGEL, 2015:332).

Dessa forma, Vogel (2015) concluiu o trabalho de registo sonoro para um espaço específico aponta para um momento de conexão do artista com o espaço a ser registado. Logo,

“O objetivo não é reproduzir o trabalho e a experiência externa, mas sim, compreendendo a experiência e as qualidades da localização original, para criar um novo trabalho fundamentado nessa experiência, num novo espaço de forma que permita o caráter particular nas obras” (VOGEL, 2015:332)⁵⁹.

Assim, a fundamentação de um trabalho artístico na vivência de um espaço específico pretende apreender as características primordiais deste espaço, suas articulações e transformações ao longo do tempo. Logo, o trabalho composicional pode ser entendido como a interpretação dos fenômenos espaciais a partir da vivência no lugar e a interação do artista com estes fenômenos.

Dentre os inúmeros artistas que utilizaram registos sonoros da paisagem para a composição em estúdio, saliento o trabalho de Luc Ferrari (1929-2005) denominado *“Petite symphonie intuitive pour une paysage de printemps”* (1973-1974). Nesta obra, verificam-se em alguns momentos os sons de insetos, pássaros e de pequenos diálogos da voz humana apresentados simultaneamente ao som do registo de uma flauta que persiste em praticamente toda obra. Segundo Luc Ferrari (2002), Brunhild e ele tiveram a ideia de caminhar aos arredores de *Gorges du Tarn*. Depois de percorrer dez quilómetros de subida numa pequena montanha rochosa, ele relata:

“Depois de uma última curva abriu diante dos meus olhos uma paisagem completamente inesperada. Foi o pôr do sol. Na nossa frente, um altiplano muito grande foi espalhado com curvas suaves até o horizonte, até o sol. As cores iam do mato seco amarelo ao lilás da distância, passando pelo negro de alguns pequenos matagais pontuando o espaço. A natureza quase vazia foi oferecida aos olhos sem qualquer obstáculo. Nós poderíamos ver tudo” (FERRARI, 2002)⁶⁰.

Quanto aos diálogos ouvidos na obra, Luc Ferrari descreve:

⁵⁹ “The aim is not to reproduce the outside work and experience, but rather, by understanding the experience and qualities of the original location, to create a new work grounded in that experience but in a new space in a way that allows it own character into the work” (VOGEL, 2015:332).

⁶⁰ “After a last curve opened in front of my eyes a completely unexpected landscape. It was the sunset. In front of us, a very huge highland was spread out with soft curves until the horizon, until the sun. The colors went from the dry grass yellow to the mauve of the distance, passing by the black of some small thickets punctuating space. Almost empty nature was offered to the eye without any obstacle. We could see everything” (FERRARI, 2002).

⁶¹ Vide <http://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/petite-symphonie-intuitive-pour-un-paysage-de-printemps/>. Pesquisado em 7 de novembro de 2018, às 09:47.

“Tive a ideia de evocar essa presença reclusa e difusa dos humanos por fragmentos de conversas que tive com alguns dos pastores. A linguagem humana é integrada na textura musical; o som da voz diz muito mais do que realmente diz. Um dos pastores disse um dia: “... eu nunca estou entediado. Eu escuto a paisagem. Às vezes sopro minha flauta e escuto o eco falando comigo”. Foi pensando nele que usei a flauta e seu eco na minha música” (FERRARI, 2002)⁶².

Dessa forma, o artista exemplifica uma das formas a qual a caminhada revelou-se uma ferramenta importante de exploração dos conteúdos sonoros de um lugar específico, salientando suas narrativas e as experiências de quem habita o lugar e dialoga constantemente com a paisagem sonora. Vista a pertinência deste processo, Luc Ferrari salienta como a caminhada permitiu pontuar os eventos ocorridos, as características específicas do lugar e de suas pequenas localidades durante a observação, onde as cores e o relevo também tornar-se-iam importantes para a descrição do lugar e, possivelmente, para a formação do registo sonoro.

3. SOUNDWALK.

“A deambulação é chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (CARERI, 2002:80).

Ao caminhar em espaços abertos podem ser percebidas as relações sonoras do espaço, como os pássaros cantando enquanto o vento movimentava os galhos das árvores e produz um som percussivo característico. Essa caminhada regida sob uma escuta atenta caracteriza, para autores como Hildegard Westerkamp (1974) e Barry Truax (2012), o *soundwalk*. Especialmente em relação às paisagens naturais, segundo Fontana (1990),

“O que percebemos como relações sonoras esteticamente agradáveis têm funções ecológicas mais profundas, como a capacidade de muitas canções de pássaros viajarem longas distâncias e serem claramente reconhecíveis. Isso pode acontecer mesmo durante o horário ativo de manhã cedo, sem que essas músicas se sobreponham” (FONTANA, 1990: parte 1)⁶³.

⁶² “I had the idea to evoke this reclusive and diffuse presence of humans by fragments of conversation I had with some of the shepherds. The human language is integrated in musical texture; the sound of the voice says much more than what it really says. One of the shepherds said one day: “... I am never bored. I listen to the landscape. Sometimes I blow in my flute and I listen to the echo speaking to me...” It is by thinking of him, that I used the flute and its echo in my music” (FERRARI, 2002).

⁶³ “In natural environments, sound design can be perceived as the pleasing sound relationships we hear (and expect to hear) between for example, song birds in a forest. What we perceive as being aesthetically pleasing sound relationships have deeper ecological functions, such as the ability of

Como proposta de diálogo, Francesco Careri (2002) aponta que o caminhar revela-se um componente onírico, cuja experiência pode ser descrita como uma deambulação na qual o espaço apresenta novas informações enquanto a pessoa caminha. Para este processo composicional, a caminhada no espaço se apresenta como ferramenta composicional que proporciona o contato e a apropriação dos conteúdos sonoros que seguem em transformação no espaço acolhedor. A realização de *soundwalk* num determinado espaço proporcionou a identificação dos objetos da paisagem e dos sons que nela se transformam. Ainda, ofereceu momentos de improvisação, onde o objetivo era a aproximação do compositor com os sons dos objetos, possibilitando projetar futuras utilizações dos mesmos em conjunto com o registo dos fenómenos naturais e biológicos do lugar na composição de instalações sonoras e de performances.

Existem muitas formas para que sejam percebidas as transformações no espaço específico. Bernie Krause (2013), por exemplo, utiliza os registos sonoros para identificar as transformações do espaço. Logo, a revisitação no espaço se apresentou como um trabalho pragmático baseado na escuta, na observação em tempo real e nas intervenções artísticas do compositor, onde a partir das performances do *soundwalk* houve a necessidade de revisitação ao espaço específico. Dessa forma, foi possível compor em conjunto com as transformações de um espaço aberto e interagir também com as limitações que o próprio espaço impunha à percepção de seus eventos e à realização de performances artísticas.

Uma das práticas artísticas apontadas por Truax (2012) e Westerkamp (1974) para a aproximação do artista com o espaço é a realização de *soundwalks*. *Soundwalk* pode ser entendido como uma vivência representada por excursões que oferecem a escuta das manifestações do espaço, onde o “Caminhar é o mais primitivo, imediato e o principal meio corporal para a transportação humana. Toda a prática corporal expressiva, especialmente dança, teatro e certos esportes, derivam do ato humano

many bird songs to travel long distances and to be clearly recognizable. This can happen even during the acoustically active early morning time without these songs overwhelming each other” (FONTANA, 1990: part one).

de caminhar” (HOSOKAWA, 2012:112)⁶⁴.

Truax (2012) afirma que a composição musical com recursos da paisagem sonora requer envolvimento com o espaço, a fim de otimizar o aproveitamento dos recursos e envolvimento do compositor com o meio ambiente o qual ele se insere. O caminhar possibilita algumas das principais interações do artista com o espaço, oferecendo para a composição musical elementos frutos dessa vivência na paisagem sonora. Truax (1996) aponta que

“Os princípios da composição da paisagem sonora são: 1. reconhecimento do ouvinte do material da fonte é mantido, mesmo se ele é subsequentemente submetido a transformação; 2. o conhecimento do ouvinte sobre o contexto ambiental e psicológico do material é invocado e encorajado para completar a rede de significados atribuídos para a música; 3. o conhecimento do compositor sobre o contexto psicológico e ambiental do material da paisagem sonora, permitindo influenciar a forma da composição em cada nível, onde ultimamente a composição é inseparável de algumas ou de todos os seus aspectos de realidade; e idealmente, 4. o trabalho de nosso entendimento do mundo e as suas influências que são trazidas para os hábitos perceptivos quotidianos” (TRUAX, 1996:63)⁶⁵.

Dessa forma foram verificados, por meio dos autores citados a seguir, que a prática de *soundwalk* atende aos princípios da composição da paisagem sonora, cumprindo plenamente cada ponto apresentado por Truax (1996).

3.1. Hildegard Westerkamp.

Hildegard Westerkamp (1974) aponta que “Um *soundwalk* é qualquer excursão cujo principal objetivo é ouvir o meio ambiente, expondo nossos ouvidos a todos os sons que nos rodeiam, não importa onde estivermos” (WESTERKAMP, 1974)⁶⁶. Ainda,

⁶⁴ “Walking is the most primitive, the most immediate, the most corporal medium for human transportation. All expressivel corporal practices, especially dance, theatre, certain sports, derive from the human walk act” (HOSOKAWA, 2012:112).

⁶⁵ “The principles of the soundscape composition are: (a) listener recognizability of the source material is maintained, even if it subsequently undergoes transformation; (b) the listener's knowledge of the environmental and psychological context of the soundscape material is invoked and encouraged to complete the network of meanings ascribed to the music; (c) the composer's knowledge of the environmental and psychological context of the soundscape material is allowed to influence the shape of the composition at every level, and ultimately the composition is inseparable from some or all of those aspects of reality; and ideally, (d) the work enhances our understanding of the world, and its influence carries over into everyday perceptual habits” (TRUAX, 1996:63).

⁶⁶ “A *soundwalk* is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are” (WESTERKAMP, 1974).

ela aponta que “Como não podemos fechar nossos ouvidos, não podemos deixar de ouvir todos os sons. Por mais que tentemos ignorar a entrada, a informação entra no cérebro e quer ser processada” (WESTERKAMP, 1974)⁶⁷. Dessa forma, entende-se que enquanto caminhamos num determinado ambiente, todos os sons dessa paisagem serão ouvidos e de alguma forma interpretados.

Ouvir é o principal objetivo da caminhada. Por outro lado, Westerkamp (1974) ainda aponta que ouvir requer atenção, pois “A menos que escutemos com atenção, existe o perigo de que alguns dos sons mais delicados e silenciosos possam passar despercebidos por ouvidos entorpecidos e entre as muitas vozes mecanizadas de paisagens sonoras modernas (...)” (WESTERKAMP, 1974)⁶⁸. Além do momento imersivo que a autora propõe na saída de campo para a escuta, Westerkamp (1974) propõe ainda a tentativa de percepção dos planos e intensidades sonoras que o espaço durante a caminhada oferece ao ouvinte. A atenção ao detalhamento da paisagem sonora atinge por meio da contemplação um viés artístico, composicional, ecológico e educacional.

Westerkamp (1974) ainda aponta que:

“O primeiro soundwalk pode ser feito em qualquer lugar, a qualquer momento e quantas vezes desejar. Por razões de intensidade, pode ser aconselhável limitar a caminhada inicialmente para uma pequena área ou mesmo para um ponto particular. Pessoas diferentes podem passar diferentes períodos de tempo nesta caminhada. Em cada caso, depende do tempo que leva para remover as barreiras auditivas iniciais, quão profundo é o envolvimento e quanto fascínio pode ser encontrado em tal exploração” (WESTERKAMP, 1974)⁶⁹.

⁶⁷ “Listening in that way can be a painful, exhausting or a rather depressing experience, as our ears are exposed often to too many, too loud or too meaningless sounds. Trying to ignore them, however, makes even less sense. Since we cannot close our ears, we cannot help hearing all sounds. No matter how hard we try to ignore the input, the information enters the brain and wants to be processed” (WESTERKAMP, 1974).

⁶⁸ “Unless we listen with attention, there is a danger that some of the more delicate and quiet sounds may pass unnoticed by numbed ears and among the many mechanized voices of modern soundscapes and may eventually disappear entirely” (WESTERKAMP, 1974).

⁶⁹ “The first soundwalk can be done anywhere, at any time, and as often as desired. For the sake of intensity it may be wise to limit the walk initially to a small area or even to one particular spot. Different people may spend varying lengths of time on this walk. In each case it depends on how long it takes to remove the initial hearing barriers, how deep the involvement is and how much fascination can be found in such an exploration” (WESTERKAMP, 1974).

As escolhas com relação ao tempo da experiência são livres e dependentes do envolvimento individual com os sons da paisagem e do ato exploratório.

Afora este ato artístico de imersão e reconhecimento dos sons da paisagem, Westerkamp realizou registos sonoros desses atos para a composição musical. Westerkamp (1974) aponta como uma primeira metodologia:

“Saia e ouça. Escolha um ambiente acústico que, na sua opinião, estabeleça uma boa base para suas composições de paisagem sonora. Do mesmo modo em que os arquitetos se familiarizam com a paisagem em que querem integrar a forma de uma casa, devemos conhecer as principais características da paisagem sonora em que queremos mergulhar nossos próprios sons” (WESTERKAMP, 1974)⁷⁰.

Ainda que outros autores apontem diferentes metodologias para aproximação da composição com o meio ambiente, torna-se relevante o reconhecimento dos sons da paisagem como integrantes da composição musical, do processo composicional à apresentação da obra, independentemente do lugar de exposição.

Nessas caminhadas, a escuta é um elemento fundamental na prática. Segundo Westerkamp (1974), o processo também pode envolver maior participação dos que realizam o *soundwalk*. Atos improvisativos e exploratórios auxiliam no envolvimento e na prática natural do ato artístico. Westerkamp (1974) aponta que:

“Neste contexto, é apropriado mencionar um outro tipo de soundwalk que não inclui apenas a atenção atenta, mas também a participação física ativa na música do nosso ambiente. Existem muitas oportunidades para esse tipo de atividade na paisagem sonora, que as crianças muitas vezes nos demonstram naturalmente. Mas, para muitos de nós adultos, a ideia de criar nossos próprios sons, compor ou orquestrar nossa música ambiental pode parecer tontas e artificiais. Mas, surpreendentemente, ir em um campo de som participativo pode criar diálogos inesperadamente interessantes entre nossos arredores e nós mesmos” (WESTERKAMP, 1974)⁷¹.

⁷⁰ “Go out and listen. Choose an acoustic environment which in your opinion sets a good base for your environmental compositions. In the same way in which architects acquaint themselves with the landscape into which they want to integrate the shape of a house, so we must get to know the main characteristics of the soundscape into which we want to immerse our own sounds. What kinds of rhythms does it contain, what kinds of pitches, how many continuous sounds, how many and what kinds of discrete sounds, etc. Which sounds can you produce that add to the quality of the environmental music? Create a dialogue and thereby lift the environmental sounds out of their context into the context of your composition, and in turn make your sounds a natural part of the music around you. Is it possible?” (WESTERKAMP, 1974).

⁷¹ “In this context it is appropriate to mention another type of soundwalk which does not only include attentive listening but also active physical participation in the music of our environment. There are many opportunities for this kind of activity in the soundscape, which children often demonstrate to us quite naturally. But to many of us adults, the idea of creating our own sounds, of composing or orchestrating our environmental music may seem silly and contrived. But surprisingly, going on a participatory soundwalk can create unexpectedly interesting dialogues between our surroundings and ourselves” (WESTERKAMP, 1974).

Por fim, Westerkamp (1974) considera que a proximidade com o ambiente nos autoriza a perceber suas características mais despercebidas, tal como descrito por si mesma:

“Quanto mais perto observamos nossas formações e condições ambientais, as possibilidades mais acústicas que podemos descobrir nelas. E uma vez que aprendemos a diferenciar as qualidades de som, nos tornaremos mais discriminantes e não aceitaremos mais situações acústicas ruins. Este tipo de consciência acústica pode ser aplicado em todas os nossos soundwalk e, de fato, mesmo em nossa vida cotidiana. Podemos observar as formas do ambiente e determinar por nós mesmos como eles influenciam a acústica. Assim, vamos entrar num soundwalk onde a estrutura do nosso ambiente desempenha um papel importante. O tema principal que iremos ouvir nesta caminhada será o vento e as vozes sempre em mudança que ela produz” (WESTERKAMP, 1974)⁷².

3.2. Barry Truax.

Truax (2012) problematiza a relação dos compositores e artistas com o mundo externo. Para ele, a paisagem sonora apresenta outras configurações que não são comparáveis às configurações de galerias e salas de concerto. Portanto, a prática de escuta é completamente diferente. Segundo Truax (2012):

“No caso de músicos, compositores e artistas de som, a falta de treinamento formal em lidando com o mundo real problemas, bem como acústica, podem ser problemáticos na medida em que as preocupações artísticas tenham sido tradicionalmente enquadradas em termos de som musical, isto é, soa principalmente relacionado uns com os outros, e apenas secundariamente às suas possíveis relações com o meio ambiente ou a sociedade em geral. Muitas vezes eu me refiro a essa distinção como a que envolve a ‘complexidade interna’ do som, seja acústica ou eletroacústica, como oposição à ‘complexidade externa’ do mundo real (TRUAX, 1992 - 1994)” (TRUAX apud TRUAX, 2012:01)⁷³.

Dessa forma, Truax aponta como sugestão a realização de *soundwalk* para que se estabeleçam diferentes conexões com a informação sonora da paisagem. Segundo

⁷² “The closer we observe our environmental formations and conditions, the more acoustic possibilities we may discover in them. And once we have learned to differentiate sound qualities we will have become more discriminating and will no longer accept bad acoustic situations. This kind of acoustic consciousness can be applied on all our soundwalks, in fact, even in our everyday life. We can observe the shapes of the environment and determine by ourselves how they influence the acoustics. Thus let us go on a soundwalk in which the structure of our environment plays a major role. The main theme we will listen to on this walk will be the wind and the ever-changing voices it produces” (WESTERKAMP, 1974).

⁷³ “In the case of musicians, composers and sound artists, the lack of formal training in dealing with realworld issues, as well as acoustics, may be problematic to the extent that artistic concerns have been traditionally framed in terms of musical sound, that is, sounds primarily related to each other, and only secondarily to their possible relationships to the environment or society at large. I often refer to this distinction as that involving the ‘inner complexity’ of sound, whether acoustic or electroacoustic, as opposed to the ‘outer complexity’ of the real world” (Truax 1992, 1994).

ele, “*Soundwalking* é melhor feito com a única intenção de estar escutando sem a distração de operar um gravador. É indiscutivelmente o mais direto envolvimento auditivo possível com uma paisagem sonora (...)” (TRUAX, 2012:08)⁷⁴. Certamente, a prática deste *soundwalk* oferecido por Truax (2012) prevê a relação do compositor ou artista com o espaço, não prevendo o registo sonoro ou elaboração de catálogo sonoro.

Entretanto, para a prática composicional, Barry Truax aponta que “Para situar a composição da paisagem sonora, pode ser útil considerar em relação a dois contínuos, o primeiro dos quais representa possíveis relações musicais com complexidade externa: interno dominante (texto) e externo dominante (contexto)” (TRUAX, 2012:04)⁷⁵. Para ele, o compositor “(...) concentra-se na estruturação de sons musicais” (TRUAX, 2012:04) e considera que “(...) o “texto” é dominante e a relação com o mundo exterior é mais frequentemente expresso como “inspiração” musical” (TRUAX, 2012:04)⁷⁶. Entretanto, Truax aponta que o compositor está imerso num continuum onde há um processo de sonificação, onde “(...) um processo de mapeamento é feito desses dados em parâmetros sônicos para criar algum tipo de exibição auditiva” (TRUAX, 2012:04)⁷⁷, seguido de um processo de registo sonoro até chegar no ambiente virtual o qual compreende a composição da paisagem sonora.

Por fim, como característica do método dos compositores de paisagem sonora, o *soundwalk* oferece este entendimento de contínuo, onde “No meio do continuum, a fonografia (por analogia com fotografia) se esforça para mapear o mundo real em

⁷⁴ “Soundwalking is best done with the only intent being listening, without the distraction of operating a recorder. It is arguably the most direct aural involvement possible with a soundscape (...)” (TRUAX, 2012:08).

⁷⁵ “In order to situate soundscape composition, it may be useful to consider it in relation to two continua, the first of which represents possible musical relationships with outer complexity: internal dominant and external dominant” (TRUAX, 2012:03).

⁷⁶ “On the left side where the composer concentrates on the structuring of musical sounds, we can say that ‘text’ is dominant and the relation to the outer world is most often expressed as musical ‘inspiration’” (TRUAX, 2012:04).

⁷⁷ “(...) a mapping process is made of that data onto sonic parameters to create some kind of auditory display” (TRUAX, 2012:04).

gravações de som que geralmente não são mais manipulados além da edição transparente ou da mixagem” (TRUAX apud DREVER, 2012:04)⁷⁸.

3.3. John Drever.

Drever (2009) aponta que o *soundwalk* é:

“A concatenação de peregrinações com um estado de prontidão para atenção na escuta, sem preconceitos, que prolonga além das paredes dos sítios consagrados dedicados à práticas óticas (ou seja, sala de concertos, igreja, palestra), formam a comunmente chamada soundwalking” (DREVER, 2009:01)⁷⁹.

Basicamente, Drever (2009) define o *soundwalk* como um procedimento para realizar a escuta desprovida de motivações e estímulos externos aos estímulos provenientes do próprio som do ambiente. Segundo ele, o *soundwalk* desafia o ouvinte a abstrair-se da escuta preparada, alinhada às questões culturais de escuta em espaços fechados. Com isso, Drever (2009) aponta que:

“À medida que adentramos, soundwalking faz-nos perguntas sobre o nosso compromisso com o mundo exterior, com uma tendência para sensibilidades auditivas. Em um nível exige a reverência da escuta das salas de concertos. Contudo, nos encontramos fisicamente colocados e passando pelo cotidiano: um estado que naturalmente leva ao comportamento do cotidiano, o que está em desacordo com as contingências de escuta da sala de concertos” (DREVER, 2009:02)⁸⁰.

Drever ainda aponta que paralelamente a outros modos de atuação cultural, como a música clássica de concerto, a atividade torna-se uma espécie de limbo onde os objetivos e estresses da vida quotidiana são temporariamente esquecidos juntamente com a sensação de participar de uma performance onde o evento é invocado.

⁷⁸ “In the middle of the continuum, phonography (by analogy to photography) endeavors to map the real world onto sound recordings that are usually not further manipulated other than transparent editing or mixing” (TRUAX apud DREVER, 2012:04).

⁷⁹ “The concatenation of peregrinations with a state of readiness for attentive unprejudiced listening that protracts beyond the walls of the consecrated sites of dedicated otic practices (i.e. concert hall, church, lecture theatre) form the commonality that is soundwalking” (DREVER, 2009:01).

⁸⁰ “As we shall go into, soundwalking asks questions of our engagement with the outside world with a bias towards aural sensibilities. On one level it demands the reverence of concert hall listening, yet we find ourselves physically placed and passing through the everyday: a state that naturally prompts everyday behaviour, which is at odds with the contingencies of concert hall listening. Thus discernment between signal or noise, foreground and background, aesthetics and function, (i.e. what does the composer intend us to listen to and how should we be listening to it?) becomes a matter of shifting attitudes and sensitivities” (DREVER, 2009:04).

Considerando a variação das características do espaço de apresentação, Truax (2012) reforça a importância de realizar os soundwalks em diferentes momentos do dia, desde que “(...) cada caminhada seja única e irrepetível” (TRUAX, 2012:08). Segundo ele, são desejáveis as realizações de muitos soundwalks num mesmo espaço várias vezes ao dia, em diferentes períodos do ano, “(...) uma vez que qualquer exposição é uma pequena fatia da totalidade” (TRUAX, 2012:08).

Filipe Lopes (2015) havia apontado que quanto maiores são as articulações da obra com elementos do espaço, maior a conectividade da mesma com o espaço. Assim, pode-se mensurar o quão a instalação sonora está conectada com seu lugar. Segundo Lopes (2015),

“(...) uma obra musical estará naturalmente mais vinculada ao espaço quanto maior for número de articulações utilizadas. Por conseguinte, supõem-se que uma composição musical poderá almejar um entrelaçar integral com o espaço, recorrendo para isso ao maior número possível de modos de articular estruturalmente a composição musical e o espaço” (LOPES, 2015:03).

Entretanto, observa-se pela prática instalativa que estes pontos de articulações não são estáticos, e a todo momento transformam-se em novas sonoridades e manifestações no espaço.

3.4. Francesco Careri.

Careri (2002) aponta que, “(...) uma vez satisfeitas as exigências primárias, o caminhar transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” (CARERI, 2002:27). Não obstante, somente o caminhar permitiria a conexão com a paisagem de forma tão visceral e contínua, pois “O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem” (CARERI, 2002:28).

A busca pelo reconhecimento artístico dos espaços através da caminhada é uma prática iniciada pelo movimento Dadá em Paris. Uma série de visitas e excursões eram realizadas em diferentes lugares da cidade. Assim, eles:

“Descobrem no caminhar um componente onírico e surreal, e definem esta experiência como uma deambulação, uma espécie de escrita automática no espaço real, capaz de

revelar as zonas inconscientes e o suprimido da cidade” (CARERI, 2002:29).

Em seguida, por volta dos anos 1950 e 1960, entende-se que “(...) caminhar é uma das formas de arte utilizadas pelos artistas para intervir na natureza” (CARERI, 2002:29).

Careri (2012) aponta que no movimento Dadá, especificamente por volta de 1923, haviam intenções de realizar percursos em Paris. Contudo, noutros momentos visaram realizar percursos erráticos em espaços amplos. Este grupo era formado por Breton, Aragon, Morise e Vitrac. Eles deambularam⁸¹ nesse espaço e, imediatamente após isso, Breton

“(...) escreveu a introdução de Poisson soluble, que se tornaria o Primeiro Manifesto do Surrealismo, em que se encontra a primeira definição do termo ‘surrealismo’: ‘automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento” (CARERI apud FRIED, 2012:78).

Deambular no espaço prevê este encontro visceral com o meio o qual o artista se insere. Não somente pelo fato de reconhecer as características do espaço envolvente, mas por oportunizar diálogos com o espaço. Acredita-se que este tipo de prática, musicalmente, potencializa as nuances da escuta e as decisões em tempo real do artista. Careri (2012) aponta esse tipo de prática como surrealista, onde “O percurso surrealista coloca-se fora do tempo, atravessa a infância do mundo e toma as formas arquetípicas da errância nos territórios empáticos do universo primitivo” (CARERI, 2012:78). Ou seja, para Careri (2012)

“O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco” (CARERI, 2012:80).

Este tipo de intercâmbio entendo como o mais próximo do visceral, onde o contato é íntimo com um espaço que pode ser entendido como um ser dotado de movimentos, transformações e personalidade. Ainda que seja um processo bastante obscuro e

⁸¹ “A deambulação – termo que traz consigo a própria essência da desorientação e do abandon no inconsciente – desenvolve-se entre bosques, campos, sendeiros e pequenos aglomerados rurais. Pareceria que junto com a intenção de superar o real no onírico há a vontade de um retorno a espaços vastos e desabitados, aos confins do espaço real” (CARERI, 2012:78).

indefinido, entende-se esse tipo de encontro como um contato orgânico com o meio envolvente. Dessa organicidade, extrair-se-á ainda que inconscientemente os mais sensíveis conteúdos de um espaço amplo, que constantemente apresenta convergências e divergências, onde estão sempre se transformando de forma coerente.

“Esse território empático penetra nos extratos mais profundos da mente, evoca imagens de outros mundos em que realidade e pesadelo vivem juntos, transporta o ser a um estado de inconsciência. A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do controle, é um médium através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território” (CARERI, 2012:80).

Careri (2017) ainda aponta que durante sua caminhada, ele e seu grupo transformaram-se numa espécie de tribo itinerante, onde seguiam suas próprias regras, como num único campo multiforme que compartilham vivências e conhecimentos sobre o lugar. Dessa forma, entender o espaço como um lugar “(...) unitário de experimentação, uma espécie de laboratório científico em movimento, que desenvolve criativamente sua própria “coerência e pertinência” (...)” (CARERI, 2017:105) é a escolha inicial do artista que pretende compor ao ar livre, para lugares específicos a céu aberto, ainda para entender as transformações da paisagem durante seu tempo de vivência e experiência no lugar.

Ainda que o espaço seja o mesmo escolhido durante inúmeras performances instalativas, o espaço aberto apresenta-se como um corpo metamórfico constante, indefinível por sua vastidão e por seu potencial de transformar-se no passar do tempo. Hoje um espaço descrito, seja musicalmente, seja visualmente ou verbalmente pode alterar-se significativamente em poucos dias. Essa indeterminação bruta e constante traz a todo momento incertezas composicionais, pois o espaço é sequencialmente planejado na composição em estúdio. Dessa forma, caminhar num mesmo espaço passa a ser um instrumento de medida, de reconhecimento e de composição. Nosso “(...) corpo é um instrumento de medida do espaço e do tempo (...). Medir significa identificar pontos, assinalá-los, alinhá-los, circunscrever espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção (...)” (CARERI, 2002:132), trazendo ao compositor certa estabilidade para oferecer diálogo entre sons gravados e sons do ambiente.

Careri (2002) aponta que há algumas indicações sobre o termo percurso. Ele aponta que:

“Com o termo ‘percurso’ indicam-se, ao mesmo tempo, o ato da travessia (o percurso como ação do caminhar), a linha que atravessa o espaço (o percurso como objeto arquitetônico), e o relato do espaço atravessado (o percurso como estrutura narrativa)” (CARERI, 2002:31).

Dessa forma, entende-se que o trabalho artístico em espaços abertos esteja diretamente associado ao relato do espaço atravessado, manifestado por uma narrativa musical que é tangível e multidisciplinar às outras artes e movimentos. Segundo Careri (2002), esse espaço multidisciplinar por ele chamado “espaço de encontro”, onde “(...) o caminhar revela-se útil à arquitetura como instrumento cognitivo e projetual” (CARERI, 2002:32). Ainda,

“(...) um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo, no aqui e agora das transformações, compartilhando desde dentro as mutações daqueles espaços que põem em crise o projeto contemporâneo” (CARERI, 2002:33).

A interação com os espaços abertos apresenta uma série de possibilidades artísticas que estão em constante interação e transformação. Entender que o espaço é uma espécie de paleta para a composição de instalações sonoras exige constantes adaptações do compositor que observa, aproxima-se e registra o espaço. Intervenções artísticas são compostas organicamente com base nesta aproximação com os espaços, acolhendo suas particularidades, inicialmente de forma instintiva, onde as decisões aparentam ser superficiais ou inconsequentes. Logo, a rotina estabelecida com o lugar propõe maior engajamento do ser com o espaço, e esse engajamento pode ser entendido pelo observador a partir da experiência da apresentação neste lugar vivido.

Como um nômade que procura vivenciar o espaço e sobreviver às divergências propostas pelo lugar, o compositor pode desenvolver habilidades para construir seu próprio mapa e constantemente configurá-lo. Careri (2002) aponta que:

“Na ausência de pontos de referência estáveis, o nômade desenvolveu a capacidade de construir seu próprio mapa em cada instante, a sua geografia está em constante mutação, deforma-se no tempo com base no deslocar-se do observador e no perpétuo transformar-se do território” (CARERI, 2002:42).

Novamente, a geografia em constante transformação propõe também a constante mutação das percepções do compositor. Este suscetível às constantes mudanças, propõe no seu fazer as contínuas transformações de seu trabalho artístico. Por fim, a pretensão deste trabalho não é somente o transitar em territórios vagos, mas o reconhecimento de como o trabalho no espaço artístico se transforma. Identificar se há continuidade na transformação das suas mais particulares características para que outrora a composição seja entendida como parte integrante da paisagem, não somente um apêndice exposto.

CAPÍTULO II

SAVING SHAPES (2016-2018)

1. INTRODUÇÃO.

A instalação sonora “Saving Shapes” foi a instalação sonora que foi desenvolvida durante o período de dois anos e que oferece suporte e estudo de caso à investigação apresentada neste texto. Concretamente, com esta instalação sonora foram investigadas as formas as quais um espaço específico pode estar integrado à obra de arte, analisando suas transformações ao longo do tempo e integrando-as às transformações da composição musical, de modo a preservar as principais relações existentes e anteriormente observadas entre som e espaço envolvente. Ainda que a concepção e implementação da instalação sonora aborde inúmeras facetas, neste capítulo serão salientados aspectos estruturantes da investigação, nomeadamente: *soundwalk*, *registo sonoro*, *revisitação* e *vinculação* da obra ao espaço acolhedor. A instalação sonora ocorreu na Ilha dos Marinheiros, localidade rural da cidade do Rio Grande, Rio Grande do Sul – Brasil, e esteve em exibição entre 22 de abril de 2017 e 25 de março de 2018.

BREVE DESCRIÇÃO DO ESPAÇO.

O espaço escolhido para a instalação sonora fica situado em Rio Grande, cidade do Estado do Rio Grande do Sul, no sul Brasil. Apresenta um conjunto de características que atendem o propósito desta investigação, nomeadamente: biofonia, geofonia e antropofonia particulares; paisagem sonora de zona rural; localidades habitadas e amplos espaços inabitados; terrenos não-demarcados; sazonalidade de parte dos eventos sonoros; distanciamento dos sons do quotidiano da cidade. O passo seguinte foi então dar início à estruturação da instalação ao longo do tempo a fim de contemplar em obra a amplitude destas características.

2. ESTRUTURAÇÃO DA INSTALAÇÃO SONORA.

Referente ao que foi apresentado até então acerca da composição musical para espaços específicos, a estrutura da instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018)

foi composta a partir de vivências no espaço escolhido. Num primeiro momento, ouvir os fenômenos acústicos do lugar durante caminhadas ofereciam momentos imersivos que aprimoravam o entendimento dos sons pertencentes à paisagem sonora do lugar. Esses momentos foram chamados de *soundwalk*, utilizados por diferentes autores para refletir sobre paisagens sonoras específicas. A instalação sonora aqui abordada admite a maior parte dos processos que compõem sua macroestrutura, visto que as ações no espaço não foram previamente definidas ou estruturadas. Todos os momentos de caminhada no espaço, de imersão, de registo sonoro e a composição musical em estúdio com base nesses registos fizeram parte dessas quatro diferentes performances da instalação sonora, atribuindo a ela uma estrutura longa e seccionada.

Ao mesmo tempo, a obra *Saving Shapes* (2016-2018) discute sobre os elementos variáveis da paisagem sonora que seguem em contínua transformação e que motivam novas transformações na composição musical. A complexidade de observar o que se transforma numa paisagem específica demanda um longo período de vivência no espaço. Ao mesmo tempo em que houve a necessidade de retomar as ações artísticas exploratórias para aprofundar as vivências no lugar, também foram necessários momentos de afastamento do espaço específico, visto que somente esse afastamento traria a oportunidade de detectar as principais modificações do lugar. Considerando que a habitação no lugar poderia trazer ao processo a banalização dos eventos sonoros, tal como a imperceptibilidade da sazonalidade dos eventos ocorridos no espaço, propõe-se regulares momentos de imersão e afastamento no lugar, formando a metodologia denominada *revisitação*.

Cada *revisitação* contempla momentos de escuta, de registo e de performance, interferindo substancialmente na macro e na microestrutura da obra. A partir da *revisitação* foi possível reconhecer novos elementos acústicos do lugar e atualizar os registos sonoros dessa paisagem específica – relevantes para que sejam detectadas as diferenças acústicas entre os momentos distintos. Dessa forma, em cada estação do ano observaram-se quais foram as características do lugar que se mantinham ativas na paisagem sonora, sem se transformarem significativamente. Igualmente, observou-se quais as particularidades do lugar poderiam ser percebidas mais facilmente em processo de transformação ao longo da instalação.

Em cada revisitação foram realizados *soundwalk* e diferentes técnicas de registos sonoros para que os sons do espaço pudessem continuar sendo observados. Ao mesmo tempo em que se integram na composição musical em estúdio e nas diferentes performances ao longo de cada revisitação. Após a etapa experimental de escuta e de registo, a composição musical em estúdio pretendia estabelecer o diálogo entre os sons da paisagem que foram registados com os sons contidos no espaço em tempo real, planeando performances que dialogassem com momentos já vividos no lugar, com os fenómenos percebidos durante cada performance. Dessa forma, foram avaliados os seguintes critérios ao longo da composição musical: 1. natureza dos sons registados (sons biofônicos, geofônicos ou antropofônicos); 2. objetos e sons que integram as localidades do espaço específico; 3. novas sonoridades que integraram-se aos registos sonoros; 4. modos de registo sonoro adequados para cada revisitação; 5. objetos explorados ao longo dos percursos realizados; 6. fenómenos climáticos percebidos recorrentemente ao longo do processo; e 7. possibilidades de difusão sonora ou outras alternativas de integração da composição musical com as realidades do espaço específico em tempo real.

Por fim, ao considerar as inúmeras formas que as instalações sonoras podem apresentar, a instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018) é caracterizada por sua macroestrutura, definida por conjuntos de ações artísticas aplicados a um mesmo espaço específico ao longo de um ano. Em seguimento, a microestrutura da obra é definida por cada ação artística proposta nas revisitações. Primeiramente, cada momento de escuta intensiva no lugar possibilitou a apropriação dos conteúdos sonoros e visuais que se transformaram. Assim que registados, esses conteúdos foram integrados na composição eletroacústica, salientando os materiais sonoros e objetos do lugar considerados de maior relevância para o momento vivido. O detalhamento da microestrutura e das experiências de revisitação no espaço específico serão discutidos ao longo deste capítulo, nas seções 2.2 a 2.5, referentes ao processo de revisitação no espaço específico.

2.1. ESPAÇO ESPECÍFICO.

Referente ao que foi apresentado até então acerca da composição musical para espaços específicos, a estrutura da instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018) foi criada a partir de vivências no espaço escolhido. A abordagem à instalação sonora compreende um primeiro momento constituído pelos seguintes passos: 1. Soundwalk; 2. Registo sonoro; 3. Composição musical em estúdio; 4. Performance no espaço específico. A abordagem ficará concluída depois da composição da faixa sonora em suporte fixo, bem como a sua instalação no espaço. Cada um destes passos será descrito em pormenor. Posteriormente, todas as ações são incluídas no que chamei de Revisitação que, por sua vez, é constituída por: 1. Realização do soundwalk entre as localidades observadas e em busca de novas localidades que caracterizem o lugar como um todo; 2. Registo sonoro das localidades que apresentaram alteração significativa em relação a visitação anterior; 3. Performance sob vigência de uma releitura do espaço que novamente foi observado.

Ao considerar as inúmeras formas que as instalações sonoras podem apresentar, a instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018) é caracterizada por sua macroestrutura, definida por conjuntos de ações artísticas aplicados a um mesmo espaço específico ao longo de um ano. Em seguimento, a microestrutura da obra é definida por cada ação artística proposta nas revisitações. Primeiramente, cada momento de escuta intensiva no lugar possibilitou a apropriação dos conteúdos sonoros e visuais que se transformaram. Assim que registados, esses conteúdos foram integrados na composição eletroacústica, salientando os materiais sonoros e objetos do lugar considerados de maior relevância para o momento vivido. O detalhamento da microestrutura e das experiências de revisitação no espaço específico serão discutidos ao longo deste capítulo, nas seções 2.2 a 2.5, referentes ao processo de revisitação no espaço específico.

Num primeiro momento, ouvir os fenômenos acústicos do lugar durante caminhadas ofereciam momentos imersivos que aprimoravam o entendimento dos sons pertencentes à paisagem sonora do lugar. Esses momentos foram chamados de *soundwalk*, utilizados por diferentes autores para refletir sobre paisagens sonoras específicas. A instalação sonora aqui abordada não existiria no formato que existe se não fossem admitidos como integrantes da obra os processos que compõem sua macroestrutura. Todos os momentos de caminhada no espaço, de imersão, de

registo sonoro e a composição musical em estúdio com base nesses registos fizeram parte dessas quatro diferentes performances da instalação sonora, atribuindo a ela uma estrutura longa e seccionada.

Ao mesmo tempo, a obra *Saving Shapes* (2016-2018) discute sobre os elementos variáveis da paisagem sonora que seguem em contínua transformação e que motivam novas transformações na composição musical. A complexidade de observar o que se transforma numa paisagem específica demanda um longo período de vivência no espaço. Ao mesmo tempo em que houve a necessidade de retomar as ações artísticas exploratórias para aprofundar as vivências no lugar, também foram necessários momentos de afastamento do espaço específico, visto que somente este afastamento traria a oportunidade de detectar as principais modificações do lugar. Considerando que a habitação no lugar traria ao processo a banalização dos eventos sonoros, tal como a imperceptibilidade da sazonalidade dos eventos ocorridos no espaço, propõe-se regulares momentos de imersão e afastamento no lugar, formando uma metodologia que denomino de *revisitação*.

Cada *revisitação* contempla momentos de escuta, de registo e de performance, interferindo substancialmente na macro e na microestrutura da obra por delimitar as ações do artista em conjunto com o que se transformou na paisagem. A partir da *revisitação* foi possível reconhecer novos elementos acústicos do lugar e atualizar os registos sonoros dessa paisagem específica – relevantes para que sejam detectadas as diferenças acústicas entre os momentos distintos. Dessa forma, em cada estação do ano foram observadas quais as características do lugar que se mantinham ativas na paisagem sonora, sem se transformarem significativamente. Igualmente, observaram-se as particularidades do lugar que poderiam ser percebidas mais facilmente em processo de transformação ao longo da instalação.

Por fim, em cada *revisitação* foram realizados *soundwalk* e diferentes técnicas de registos sonoros para que os sons do espaço pudessem continuar sendo observados. Ao mesmo tempo em que se integram na composição musical em estúdio e nas diferentes performances ao longo de cada *revisitação*. Após a etapa experimental de escuta e de registo, a composição musical em estúdio pretendia estabelecer o diálogo entre os sons da paisagem que foram registados com os sons

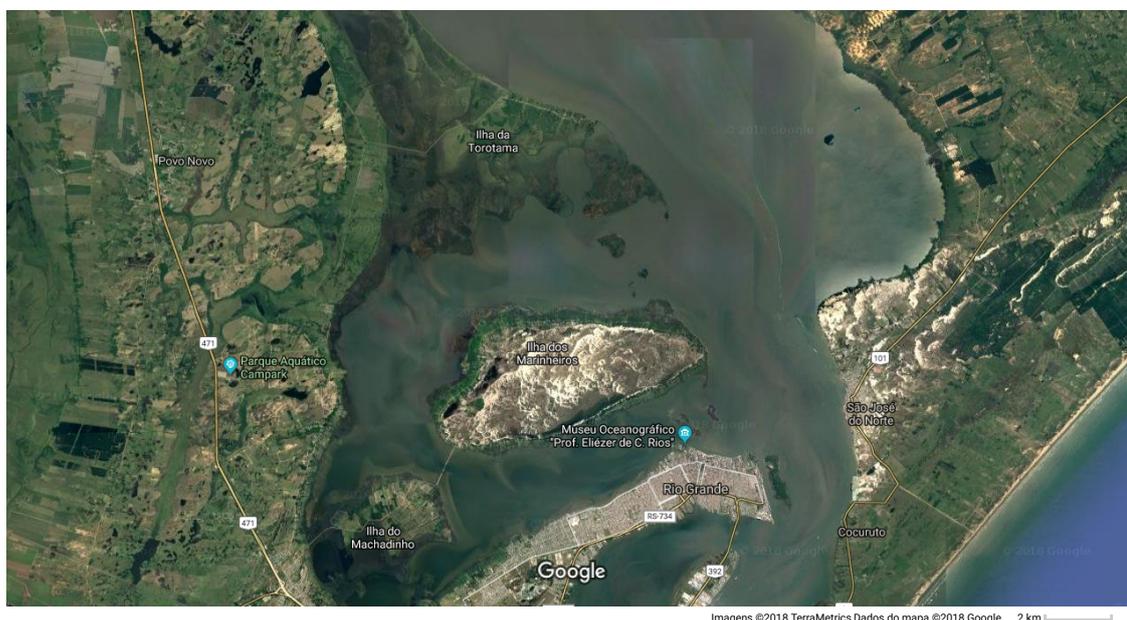
contidos no espaço em tempo real, planeando performances que dialogassem com momentos já vividos no lugar, com os fenômenos percebidos durante cada performance. Dessa forma, foram avaliados os seguintes critérios ao longo da composição musical: 1. natureza dos sons registados, sejam eles biofônicos, geofônicos ou antropofônicos; 2. objetos e sons que integram as localidades do espaço específico; 3. novas sonoridades que integraram-se aos registos sonoros; 4. modos de registo sonoro adequados para cada revisitação; 5. objetos explorados ao longo dos percursos realizados; 6. fenômenos climáticos percebidos recorrentemente ao longo do processo; e 7. possibilidades de difusão sonora ou outras alternativas de integração da composição musical com as realidades do espaço específico em tempo real.

2.1.1. Breve enquadramento no espaço específico.

A instalação sonora *Saving Shapes* (2016-2018) integra momentos de performances que decorrem num mesmo lugar. Por se tratar de uma obra longa e que contempla as transformações do lugar, a composição musical em estúdio e as performances no próprio lugar sintetizam as vivências no espaço e traduzem as próprias percepções do autor do que foi se transformando neste espaço ao longo do tempo. Para este trabalho foi escolhida a Ilha dos Marinheiros⁸², que segundo Carlos Tagliani (2006), é um espaço que possui área de 40 quilômetros quadrados. A Ilha dos Marinheiros pertence ao segundo distrito de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, Brasil. Ainda, está na posição central de uma grande enseada no estuário da Laguna dos Patos.

⁸² “A ilha dos marinheiros tem uma área de 40 quilômetros quadrados, pertence ao segundo distrito de Rio Grande, e situa-se na posição central de uma grande enseada no estuário da Laguna dos Patos, uma região compreendida entre a barra do Rio Grande e uma linha imaginária ligando a ponta da Feitoria à ponta dos Lençóis (Fig. 1). A construção de uma ponte em 2001 proporcionou acesso via terrestre à Ilha dos Marinheiros através da estrada municipal RG250, a partir da Vila da Quinta” (TAGLIANI et al., 2006:91).

Google Maps



<https://www.google.com.br/maps/@-31.9807128,-52.1496221,22020m/data=!3m1!1e3>

1/1

Figure 1: Ilha dos Marinheiros, Rio Grande - Rio Grande do Sul, Brasil. Imagem de satélite recolhida do Google Maps em 23 de fevereiro de 2018.

Politicamente, a Ilha dos Marinheiros é dividida em regiões denominadas pelos ilhéus como: Bandeirinhas, localizada ao oeste da ilha; Porto do Rei, localizada ao sul da ilha; Marambaia, localizada ao leste da ilha; e Fundos, localizada no norte da ilha. Isto posto, todas as caminhadas, registros e instalações sonoras foram realizadas na localidade do Porto do Rei, ao sul da Ilha.

Esta localidade contempla diferentes tipos de terrenos e vegetações, variando durante as diferentes estações do ano. Assim, torna-se importante ressaltar as peculiaridades da Ilha em relação ao seu relevo e aos seus tipos de vegetações, pois toda a paisagem sonora do lugar está diretamente relacionada a esta configuração.

A fim de verificar a complexidade da paisagem sonora, utiliza-se um recurso oferecido por Tagliani (2006), que apresenta o mapa vegetal da Ilha dos Marinheiros. Essa descrição é de relevância para todas as intervenções artísticas neste espaço específico, pois apresenta morfologicamente a diversidade natural da

Ilha. A *figura 2* descreve uma análise realizada em 2006, que apresenta o mapa vegetal analisado a partir do DGPS (Differential Global Position System)⁸³. Este dispositivo apontou diferentes categorizações para os terrenos da Ilha dos Marinheiros.

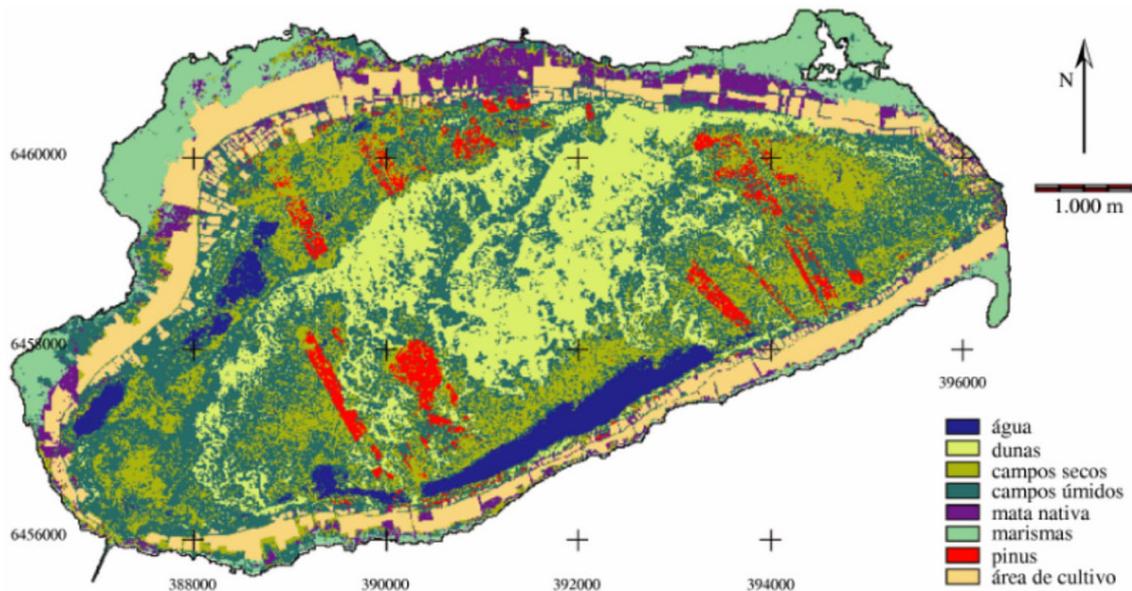


Figura 2: Mapa de vegetação, Ilha dos Marinheiros, Rio Grande - Rio Grande do Sul, Brasil. Imagem colhida via DGPS.

Segundo Tagliani (2006), os 8 tipos de terrenos encontrados na Ilha dos Marinheiros considerados pertencentes à paisagem são: 1. Água; 2. Dunas; 3. Campos secos; 4. Campos úmidos; 5. Mata nativa; 6. Marismas; 7. Pinheiros; e 8. Área de cultivo. Ainda que seja importantíssima a apresentação desta imagem para o entendimento da morfologia do espaço, este trabalho preserva-se como um contato empírico do compositor com o lugar através da caminhada e da descoberta. Logo, este mapa vegetal não foi utilizado para definições de trajetórias no espaço, mas como uma contextualização teórica e uma descrição dos caminhos que foram percorridos.

A morfologia da Ilha dos Marinheiros é determinante para o processo composicional e para as performances artísticas no espaço específico escolhido. Esse espaço escolhido para realização das performances artísticas, por ser um espaço aberto,

⁸³ Sigla que se refere ao sistema *Differential Global Position System*.

está em constante transformação e, como pude verificar ao longo da pesquisa de campo, a paisagem sonora acompanha as transformações do terreno. Em diálogo com o mapa vegetal de Tagliani, as figuras 3 e 4 apresentam o espaço específico escolhido em 2006, onde não foram realizados registos sonoros para que fosse possível ouvir a transformação do lugar em comparação com a ausência desta espécie nos dias atuais.



Figura 3: Presença da espécie *Pinus Elliottii* no espaço específico escolhido para performances. Registo visual realizado em dezembro de 2006. Autor: Msc. Eduardo Alves Oliveira.



Figura 4: Morfologia do espaço específico escolhido para performances na presença da espécie *Pinus Elliottii*. Registo visual realizado em dezembro de 2006. Autor: Msc. Eduardo Alves Oliveira.

Ainda que as figuras 3 e 4 descrevam um espaço o qual não pôde ser explorado novamente por meio do *soundwalk*, os restos de troncos, galhos e raízes no espaço específico possibilitaram lembrar a população desta espécie e a paisagem sonora existente naquela época. Por meio desses registos fotográficos foi possível relembrar os conteúdos da paisagem sonora, os percursos que eram realizados para ouvir a amplitude e as características sonoras do terreno plantado, mesmo que ainda que não houvessem perspectivas composicionais para aquele momento.

Atualmente, a figura 5 apresenta a ausência da espécie *Pinus Elliottii* no espaço específico. Comparando as figuras apresentadas é possível prever uma enorme alteração da paisagem sonora do espaço específico nos últimos 10 anos. Preservam-se no espaço somente os resquícios do desmatamento da espécie alocada no ambiente arrendado para plantio.



Figura 5: Extermínio da espécie Pinus Elliottii no espaço específico escolhido para performances. Registo visual em 23 de julho de 2017.

Dessa forma, a contínua revisitação no espaço específico ao longo dos anos foi o que fomentou a realização de performances artísticas que estivessem vinculadas às transformações deste espaço. A retirada da espécie *Pinus Elliottii* foi um momento onde houve uma transformação abrupta da paisagem sonora, que subitamente rompeu com as expectativas da visita naquele momento. Por outro lado, as revisitações realizadas entre 2015 e 2018 no espaço de performance auxiliaram a percepção dos diferentes tipos de terreno nativos do lugar, onde em cada tipo de terreno foi possível observar um tipo de sonoridade predominante.

Os campos secos e as dunas discriminados por Tagliani apresentaram sonoridades de insetos, como gafanhotos e o voo de libélulas na estação de verão, além dos próprios passos do artista no terreno. Por outro lado, os campos úmidos ficaram mais evidentes durante a estação de inverno, alterando simultaneamente os elementos sonoros que compunham a paisagem sonora pela presença de insetos e

de anfíbios no espaço específico. Assim, essa experiência no espaço específico aponta para um caminhar direcionado, onde as trajetórias são guiadas pelas transformações visíveis e audíveis no espaço escolhido.

Registrar os sons da paisagem durante a caminhada propõe a organização dos sons a partir de um ato artístico. O *registo sonoro em movimento* sequenciou os sons que foram utilizados para a composição das instalações sonoras. Logo, a contínua sucessão de novas sonoridades tornou-se importante para a estrutura da composição musical por delinear o espaço e suas nuances. Ainda, por representar o espaço escolhido e por evidenciar um longo processo de composição o qual a transformação da estrutura musical está conectada aos atos de *soundwalk* e à percepção das transformações do espaço específico.

2.1.2. Soundwalking.

A partir da performance continuada do *soundwalking* numa mesma paisagem, foi possível refletir acerca da estrutura da obra e do seu tempo de apresentação. Durante as primeiras performances do *soundwalking* percebeu-se que a apropriação acerca das transformações do lugar aconteceria a partir da revisitação, pois somente estes momentos de aproximação e de afastamento com o lugar é que me possibilitariam entender as transformações que ocorrem no espaço ao longo do ano e de sucessivas performances. Ainda que a revisitação seja um diálogo momentâneo com o espaço, torna-se essencial para que sejam percebidas as principais modificações que ocorreram no espaço. Assim, estabelece-se um processo a partir da continuidade destas revisitações que reúnem informações e, estas, comparáveis ao longo do processo.

Dessa forma, neste processo composicional o *soundwalking* possui três funções estreitamente conectadas à composição musical para espaços abertos: (1) a exploração sonora através da escuta; (2) o registo dos fenômenos acústicos; e (3) o reconhecimento da transformação dos elementos da paisagem sonora a partir da revisitação. Embora autores apontem metodologias específicas que se debruçam sobre outras aplicações metodológicas do *soundwalking* (Bruce and Davies, 2014;

Kang and Zhang, 2010; Adams et al., 2008), esta pesquisa define como essencial a caminhada para reconhecer e interagir com essas informações do espaço específico, mediando as relações existentes entre compositor, obra e espaço envolvente.

Na obra *Saving Shapes* (2016-2018) o objetivo principal foi caminhar por um espaço aberto e amplo a fim de escutá-lo detalhadamente. Ao estar desprovido de percursos pré-estabelecidos, seria possível observar as inércias e os movimentos do espaço, possibilitando ainda observar que havia naquele espaço vivenciado

“Uma natureza em que a paisagem pela qual se acabou de passar já foi transformada em uma nova paisagem, onde também nossa presença é causa de novas mudanças e onde, para caminhar, é preciso ter uma estratégia ou – ao menos – um ritual” (CARERI, 2017:14).

Este espaço aberto, amplo e desconhecido oferece inúmeras e constantes interações providas de complexidade, onde toda e qualquer interação com o espaço específico se refletirá na obra. Ainda, a obra pode ser interpretada como fruto das relações entre o compositor que caminha com o próprio espaço. Assim, o entendimento das características do espaço não é o único objetivo deste trabalho artístico, mas também o estabelecimento de uma relação de diálogo igualitário, vinculado ao espaço específico.

Careri (2002) havia apontado que o espaço pode-se apresentar como um sujeito que é ativo na composição musical, que produz autonomamente afetos e relações, sendo considerado um organismo com caráter próprio. Entretanto, a continuidade das performances de *soundwalk* apresenta o espaço específico como um lugar dotado de personalidade e de protagonismo, onde suas dinâmicas podem ser absorvidas como parte integrante da estrutura da obra.

Ao perceber a complexidade contida na presença e no transitar do artista no espaço específico, Truax (2012) entende que o caminhar é um ato artístico, estético e de imersão, que deve ser tratado com a devida importância, a negar qualquer tipo de distração ou artifício que interrompa a fruição ou impossibilite a imersão em

determinado espaço. Dessa forma, ao vivenciar o espaço específico, nosso “(...) corpo é um instrumento de medida do espaço e do tempo (...). Medir significa identificar pontos, assinalá-los, alinhá-los, circunscrever espaços, alterná-los segundo um ritmo e uma direção (...)” (CARERI, 2002:132), trazendo ao compositor certa estabilidade para oferecer diálogo pretendido entre obra e sons do espaço de apresentação.

2.1.3. Registo sonoro.

O caminhar atento à escuta foi uma das práticas artísticas realizadas por Hildegard Westerkamp, Barry Truax e Bernie Krause para observar a paisagem sonora de lugares específicos. Anteriormente, Adam Sharr (2006) também descreveu momentos onde Martin Heidegger utiliza a caminhada como momentos de imersão na paisagem a qual ele habita. Assim, utilizando a caminhada como metodologia de exploração do lugar, identificaram-se algumas particularidades do espaço específico escolhido para realização de performances artísticas, identificando também o modo como elas se transformavam em cada revisitação. Logo, registrar esses momentos proporcionava a formação contínua de um catálogo de sons para a composição musical em estúdio, auxiliando também na identificação dos elementos e fenômenos que integraram o espaço durante os momentos de caminhada.

Durante as vivências no espaço foi observado que há distinções entre os modos os quais o registo sonoro poderia oferecer materiais musicais para a composição musical. Num primeiro instante, percebi que a técnica de registo sonoro poderia induzir transformações, sendo responsável pelas transformações do conteúdo de cada registo. Por outro lado, que a técnica de registo poderia apresentar as transformações do espaço específico de forma neutra, não induzindo as transformações sonoras no conteúdo dos registros. Para isso, foram realizadas experimentalmente diferentes técnicas, numeradas: 1. *registo sonoro em movimento*; 2. *registo sonoro em pontos fixos*; 3. *registo sonoro subaquático*. Dessa forma, essas três técnicas de registo sonoro que se distinguem foram utilizadas nas diferentes etapas do processo composicional.

Primeiramente, o *registro sonoro em movimento* pretende coletar informações geofônicas e biofônicas do espaço específico no contato com objetos pertencentes aos lugares visitados. Ainda, conectar por meio do registro os diferentes locais pelos quais o artista transitou recolhendo de forma contínua as informações sonoras que serão pertinentes ao trabalho composicional. Essencialmente, durante a caminhada o artista familiariza-se com elementos naturais do espaço, tais como exemplos: água, areia e vegetação local. Ainda, capta informações dos objetos pertencentes ou alocados sobre o terreno o qual se transita. Entretanto, durante o caminhar ao redor das árvores, por exemplo, suas folhas secas dispersadas no chão proporcionam uma sonoridade particular a qual pode ser facilmente percebida enquanto a caminhada é realizada no local. Logo, observando que cada objeto conserva suas características acústicas no espaço, o deslocamento para um terreno diferente durante o ato de registro é percebido no conteúdo da gravação, trazendo para a escuta a sensação de continuidade e de movimento.

Por outro lado, a técnica de registro sonoro em ponto fixo pretendia coletar informações particulares de um ponto específico, cuja escolha desse lugar é realizada a partir das qualidades acústicas avaliadas durante as caminhadas. Assim, a escolha dos pontos onde foram realizados um registro sonoro pretendia coletar informações de objetos, fenômenos e conteúdos sonoros específicos do ponto escolhido. Diferentemente do registro em movimento, a escolha de um ponto não pretende sublinhar o movimento do artista que registra os sons do espaço específico, ou induzir a transformação dos conteúdos do registro sonoro. Ao contrário, pretende salientar somente as transformações do lugar que fazem parte de um espaço e de um período escolhido, sem qualquer outro tipo de indução à transformação.

Ambas técnicas de registro sonoro acima citadas são utilizadas para detetar as manifestações do espaço específico, sem diferir qualitativamente. Ainda, essas técnicas oferecem ao ouvinte a perspectiva do artista em relação ao espaço específico vivenciado, sublinhando as ênfases do artista durante o processo composicional. O registro sonoro subaquático, por exemplo, pode ser entendido como um registro realizado num ponto fixo, onde esta prática é salientada durante este capítulo pela sua importância composicional no âmbito dos diálogos existentes entre o processo composicional e as transformações do seu espaço envolvente.

Por fim, a vivência num mesmo espaço específico revelaria qual método de registo seria pertinente para cada momento do processo composicional. Entende-se que o *soundwalking* e o registo sonoro delineiam um espaço específico, suas formas e seus eventos, semelhantemente à forma de perceber um espaço novo, onde

“(...) toda deformidade é um evento, é um lugar útil para orientar-se e com o qual construir um mapa mental desenhado com pontos (lugares específicos), linhas (percursos), e superfícies (territórios homogêneos) que se transformam no tempo” (CARERI, 2002:42).

Por fim, a razão que determina a técnica utilizada é guiada pelas necessidades do compositor que vivencia o espaço e suas transformações, percebidas a partir da revisitação ao espaço específico. Assim, a apropriação dos conteúdos sonoros que se transformam na paisagem ocorre a partir da composição musical e das performances que utilizam diferentes registos sonoros coletados em diferentes momentos do processo composicional.

Registo sonoro em movimento.

Na obra *Saving Shapes* (2016-2018), os registos sonoros em movimento pretendem apresentar as transformações do espaço sob a perspectiva do artista que nele transita. Da mesma forma, os registos sonoros em movimento são capazes de transformar as sonoridades do espaço de performance. Assim, as ações realizadas pelo artista durante a caminhada foram registadas e deram origem aos materiais sonoros que serviram de base para a composição das performances da instalação sonora.

Durante as caminhadas, puderam ser observadas algumas características do espaço específico que potencialmente contribuiriam para a composição musical em estúdio. As sonoridades biofônicas e geofônicas destacam-se nesse método de registo, pois a presença e o deslocamento do artista na paisagem sonora é percebida pelas espécies que habitam o espaço e pelos objetos os quais o artista dialoga tão somente por estar envolvido no espaço. Como exemplo, o *excerto n° 1* localizado no apêndice, apresenta o momento o qual o artista é percebido pelos

pássaros que repousavam no espaço. Neste registo em específico, o som do deslocamento das aves pode ser representado acusticamente pelo movimento das asas dos animais e pelo distanciamento progressivo em relação ao microfone. Dessa forma, o caminhar pode ser percebido como impulso para a transformação da configuração acústica do lugar.

Os objetos do lugar também respondem acusticamente às ações do artista que está envolvido no espaço. O excerto nº 1 apresenta a sonoridade do caminhar nas folhas secas ao redor das árvores. Neste caso, a sonoridade é continuamente transformada, cuja velocidade está estreitamente associada ao ritmo do caminhar do artista na paisagem. Neste registo apontado especificamente, a sonoridade se transforma constantemente a partir das características dos lugares os quais são transitados. Ou seja, os lugares que contemplam terrenos diferentes oferecem situações acústicas distintas ao registo sonoro. Além disso, a caminhada também oferece ao registo sonoro um percurso que pode ser assimilável a partir da mudança de terreno e do distanciamento progressivo dos objetos e dos seres que habitam o local.

Assim, conclui-se que na obra *Saving Shapes* (2016-2018), a técnica de registo em movimento expõe o caminhar como ferramenta de continuidade na transformação do som dos objetos e seres que pertencem ao espaço o qual é registado.

Registo sonoro em ponto fixo.

Durante os momentos de registo sonoro em ponto fixo são estabelecidos critérios de gravação que ofereceriam ao artista a isenção ou maior interferência no espaço escolhido. Neste caso, optou-se por critérios onde há a máxima possível abstenção de interferências no espaço específico. Assim, somente a presença do gravador no amplo espaço escolhido poderia representar alguma interferência no espaço a ser registado. Logo, apontar-se-á alguns procedimentos que viabilizaram a isenção de intervenção do artista no espaço escolhido.

Inicialmente, a configuração do espaço específico permite a chegada no local escolhido para performances. Para obter o acesso ao espaço específico era necessário atravessar os montes de areia que separavam o ambiente habitado de outro ambiente inabitado. Assim, o acesso ao espaço específico deveria ser o mais sutil, evitando ruídos que pudessem despertar alguma manifestação biofônica perceptível aos ouvidos e ao dispositivo. Em seguida, a ausência do artista no local de gravação proporcionava ao registo a carência de sons antropofônicos. Dessa forma, o excerto nº 2 apresenta o espaço específico registado durante a noite, enquanto o artista estava distante do gravador. Os sons biofônicos de anfíbios e de insetos puderam ser identificados no registo sonoro, onde as intensidades de uma faixa de frequências podem ser consideradas constantes ao longo do período de registo.

Outro procedimento realizado para registo em ponto fixo foi o acompanhamento da gravação da sonoridade dos objetos do lugar. Julgou-se necessário o monitoramento do registo sonoro para obter melhor resultado durante as gravações, pois o objetivo era registrar as manifestações geofônicas da paisagem sonora local, onde minha presença nas gravações não foi julgada como uma interferência significativa. Assim, durante o tempo necessário foram registadas manifestações sonoras dos objetos da paisagem, onde o impulso para a existência do som foram os próprios elementos da paisagem. Como exemplo, o excerto nº 3 oferece uma paisagem sonora que contempla sons do vento, estes que provocavam o choque dos bambus. O material sonoro contempla sonoridades cuja configuração espectral distingue-se da configuração dos demais exemplos.

Registo sonoro subaquático.

Considera-se que os momentos de registo sonoro subaquático foram o ápice do diálogo existente entre o artista e o espaço envolvente de performance. Durante as diferentes estações do ano foram identificadas as características acústicas e visuais do lugar que foram pertinentes aos atos artísticos. Entretanto, durante a terceira performance da instalação sonora, observou-se considerável transformação do espaço específico. Nesta etapa houve o alagamento de parte do terreno o qual eram

realizadas performances de *soundwalking* e de instalações sonoras. Logo, nesse período foram realizados os registos sonoros subaquáticos que tinham como objetivo sublinhar o novo objeto pertencente à paisagem. Assim como, salientar toda manifestação sonora decorrente dessa alteração na paisagem.

Dessa forma, o excerto nº 4 apresenta o conteúdo sonoro do lago formado no espaço específico. Esse registo contempla sonoridades biofônicas dos insetos e dos anfíbios que habitam e se reproduzem na água. Registado presencialmente com microfone de contato, o lago foi monitorado no período de julho de 2017 a outubro de 2017, até sua extinção. Dessa forma, foi verificado o distanciamento das características acústicas desse registo em comparação às demais gravações realizadas no mesmo espaço específico, pois observam-se outras frequências que são pertinentes à esta técnica de registo sonoro.

Tratando-se de uma técnica de registo utilizada pertinentemente por verificar a transformação do espaço específico ao longo do processo composicional, foi verificado que o alagamento de parte do espaço específico foi considerado a transformação mais relevante para o trabalho composicional, interferindo diretamente nos atos de *soundwalking*, de registo sonoro e de performances instalativas. Além disso, alterando significativamente a configuração espectral do lugar durante o período de performances. Isto posto, esta transformação do lugar e os diálogos que a partir dela surgiram oferecem a vinculação entre os elementos acústicos compostos com os elementos acústicos e visuais pertencentes à paisagem sonora do espaço específico.

2.1.4. Revisitação e Vinculação.

Este tópico aborda os diálogos que surgem entre composição musical e espaço, a partir da realização de visitas recorrentes. A vinculação pode ser considerada um resultado que se obtém a partir dos recorrentes diálogos entre composição e espaço. Ou seja, uma obra poderá estar mais vinculada ao espaço quando há mais pontos convergentes ou associáveis acústica e visualmente entre ambos. Dessa forma, o processo de revisitação ao espaço específico para realização de *soundwalking*, de registos sonoros e de processos performativos estabelece uma

série de diálogos que fortalecem as relações entre espaço e instalação sonora, vinculando o que é percebido neste processo aos diferentes níveis estruturais da obra.

Um primeiro reflexo da vinculação da obra ao espaço foi a formação da estrutura da obra durante o processo de revisitação. A obra *Saving Shapes* (2016-2018) possui uma macroestrutura que é composta por uma série de ações artísticas que se separam em quatro revisitações. Cada revisitação contempla um momento de caminhada, de registo sonoro, de composição e de performance. Essa estruturação surgiu vinculada às necessidades de perceber linearmente o tempo da obra, as transformações do espaço específico e os diálogos que se estabeleciam durante longos períodos de tempo.

Noutro plano, possui uma microestrutura que informa características acústicas específicas de seus objetos e de seus fenômenos, que estão em constante transformação no espaço específico e durante cada performance. Essa microestrutura, também vinculada ao que se transforma no espaço, refere-se à configuração temporal de cada performance; dos seus eventos eletroacústicos e acústicos; e dos diálogos pontuais existentes durante cada intervenção artística no espaço específico. A configuração temporal de cada performance e a escolha dos materiais musicais determina a fluência do discurso musical, ainda que organizada sobre uma estrutura maior fragmentada.

Mesmo que explicados separadamente, os planos estruturais da obra são complementares e mediam as relações existentes entre espaço e obra de arte. Essa mediação ocorre por permitir, em ambos os planos estruturais, que a incerteza esteja incluída como algo favorável ao processo composicional para estabelecer diálogos em tempo real com fenômenos acústicos, visuais, climáticos, entre outros eventos pertencentes ao espaço.

Visto isso, durante as caminhadas percebeu-se que a recorrência das revisitações ao espaço apontaria para o modo como ocorrem os vínculos entre obra e ambiente. Esse monitoramento do espaço oferecido pela revisitação pretende entender as relações dinâmicas criadas entre obra composta e espaço específico para que,

ainda que a obra seja fracionada por diferentes performances num mesmo espaço nas quatro estações do ano, esta seja percebida de forma global e integrada, onde todo evento fenomenológico que transforma o espaço específico delineie singularidades também na composição musical. Desse modo, a estrutura da obra deveria permitir que os registos sonoros acompanhassem tais transformações, podendo ser continuamente renovados por novos atos de registo, gerando novas articulações que mantêm e estreitam o vínculo da instalação sonora com seu espaço envolvente.

LaBelle (2006) aponta que o trabalho instalativo a céu aberto agrava questões de incerteza e de indeterminação. Acredito que este agravamento seja um dos principais motivos de optar por vincular uma obra a um espaço específico. O espaço envolvente é complexo e apresenta ao compositor oportunidades artísticas infinitas que podem ser constantemente escolhidas e revistas. Na obra *Saving Shapes* (2016-2018), a transformação do espaço específico foi a principal incerteza no processo. Ela fomentou caminhadas, registo sonoros, e a recorrência de novas ações performativas no espaço. Logo, percebeu-se que o vínculo da obra de arte com o espaço específico escolhido para performance ocorreria de qualquer forma em diferentes níveis, desde que a revisitação fosse uma prática recorrente ao estudo. Isto posto, o conhecimento do espaço específico possibilitou que as ações artísticas recorrentes pudessem ser planejadas para admitir novas alterações do espaço específico no processo composicional. Logo, o planejamento das ações artísticas sob o conhecimento antecipado dos fenômenos que potencialmente se transformariam no espaço auxiliaria na renovação dos vínculos da obra com o espaço específico.

Seja ao realizar registos sonoros durante uma caminhada, seja ao realizar posicionado num ponto fixo, o espaço aberto segue em transformação nos seus planos biofônicos, geofônicos e antropofônicos, incessantemente. Este princípio de dinamismo do espaço já descrito principalmente por Abram (1996), Rugg (2010), Truax (2012) e Krause (2013) é uma das incertezas que apontaram para a atual macroestrutura da obra, pois a transformação do espaço aberto segue constante enquanto os registos sonoros e os períodos de vivência são interrompidos entre as revisitações.

Na tentativa de acompanhar essas transformações, uma solução obtida foi detectar as diferenças do espaço na comparação entre registos sonoros realizados em diferentes momentos, para que houvesse conexão entre as performances. Dessa forma, diferentes tipos de registo sonoro foram utilizados nas performances, priorizando a formação de materiais acústicos que caracterizassem as transformações do espaço acolhedor, salientando e caracterizando os momentos de vivências no espaço específico, os objetos que são do lugar, ou as transformações específicas ocorridas no espaço ou em seus objetos.

Por fim, o processo composicional em estúdio pretendia definir formas de explorar o conteúdo sonoro dos registos, mantendo reconhecíveis as características do espaço específico no material gravado. À vista disso, o trabalho composicional em estúdio permite “(...) dar um passo à frente na realidade, destacá-la, criar uma caricatura, torná-la poética, mais nítida, mais suave, mais dura” (WESTERKAMP, 2002)⁸⁴. Particularmente na obra *Saving Shapes* (2016-2018), considera-se que a vinculação é um processo contínuo que demanda uma série de revisitações, pois a partir desse procedimento há o acúmulo das informações pertinentes à composição musical, formando uma trajetória que informa o modo como o espaço específico se desdobra ao longo do processo composicional. Assim, essa trajetória é percebida ao longo do processo composicional a partir da sucessão de performances que sejam, individualmente, capazes de apresentar uma característica específica.

3. A REVISITAÇÃO

A revisitação ao espaço específico pode ser considerada uma ferramenta composicional que oferece diálogos entre compositor e espaço de performance, identificando os elementos que seguem aleatoriamente em transformação. Ainda, identifica os elementos que não apresentam transformação acústica significativa para o processo composicional. Isto posto, nesta etapa haverá a divisão desses fenômenos que são identificados com recorrência durante as caminhadas,

⁸⁴ “We, the composers, can choose to side-step reality, highlight it, can create a caricature, make it poetic, sharper, softer, harsher” (WESTERKAMP, 2002).

salientando que integraram a composição musical aqueles os quais se transformaram ao longo das revisitações.

Primeiramente, são considerados relevantes para a composição musical as transformações dos objetos da paisagem que transformaram os conteúdos dos registos sonoros. Da mesma forma que são consideradas relevantes todas as transformações dos conteúdos dos registos sonoros que alteram a percepção do espaço específico durante as performances. Isto posto, o *registo sonoro em movimento* exemplifica um conteúdo recorrente para a composição musical das diferentes performances: o som dos passos em diferentes terrenos. Este material musical é relevante para a obra *Saving Shapes* (2016-2018), pois proporcionou aos registos a sensação de deslocamento no espaço específico. Ao transitar no espaço específico, observou-se que cada *registo sonoro em movimento* configuraria um tipo de transformação sonora em relação ao som da caminhada, pois não foram pré-estabelecidos percursos para as performances do *soundwalking*. Portanto, num dado momento poderiam ser percorridos os campos secos, os campos húmidos e, finalmente, caminhar sobre as dunas proporcionando ao registo três diferentes sonoridades que pertencem à este percurso. Assim, caso realizado outro percurso e, havendo alguma modificação considerável no terreno caminhável, os sons sequenciados difeririam substancialmente.

Complementarmente, ao comparar estes registos sonoros realizados em movimento, aspectos biofônicos e geofônicos alteraram-se não somente por sua natureza, mas por seu posicionamento no espaço. Enquanto eu me deslocava no espaço, percebia que por vezes os sons biofônicos se interrompiam, principalmente quando os registos eram realizados durante a noite. Além de obter diferentes perspectivas quanto aos objetos do espaço; aos sons biofônicos e geofônicos pertencentes ao espaço específico, percebeu-se o quanto o caminhar era significativo para a escuta ao interferir nos sons da paisagem sonora. Dessa forma, a partir do processo de revisitação o *registo sonoro em movimento* apresentou dois papéis fundamentais para a composição: 1. atribuir a sensação de mobilidade intrínseca ao registo sonoro; e 2. Modificar os conteúdos sonoros do espaço de performance. Tais distinções serão discutidas futuramente nos subcapítulos 2.1. ao 2.5., com base nos registos sonoros realizados em cada revisitação.

A partir de cada revisitação foi possível observar a ampla interferência do clima e dos sons geofônicos sob as sonoridades biofônicas do lugar. O som dos ventos fortes que movimentavam as árvores exemplifica um tipo de interferência que afeta a movimentação e a manifestação da biofonia na paisagem sonora. Semelhantemente, também interfere nas formações de campos úmidos e de pequenos lagos no espaço estudado. Assim, interferindo nos sons antropofônicos gerados ao longo do processo de caminhada. Por fim, sublinha-se que pontualmente alguns sons de origem tecnológica interferiram em alguns processos de registo sonoro que, durante o processo não foram recorrentes ou salientados pelo compositor.

3.1. PRIMEIRO ENCONTRO COM O ESPAÇO

O primeiro encontro com o espaço foi o momento o qual foram observados pela primeira vez os elementos acústicos e visuais do espaço específico. Neste primeiro encontro, realizado no verão de 2016, percebeu-se que o contato com os fenômenos do lugar era superficial, pois nenhum vínculo com o lugar havia sido estabelecido. Nenhuma caminhada ou outra performance havia sido realizada para que houvesse alguma aproximação com os elementos acústicos e visuais do ambiente escolhido. Assim, o primeiro passo para vincular uma obra ao seu espaço acolhedor seria a exploração do ambiente e das suas particularidades através da caminhada no espaço específico.



Figura 6: Deambulação e registo sonoro no espaço. Registo visual realizado em 12 de março de 2017, de própria autoria.

Em momentos de deambulação foram traçados caminhos sob os montes de areia e os campos secos, ouvindo o som do próprio deslocamento nesses terrenos característicos do lugar. Ao atentar-se à essa escuta, foi possível descobrir “(...) no caminhar um componente onírico e surreal (...)” (CARERI,2002:29) que se transformava constantemente; antropofonia que auxiliaria nas futuras performances que estruturariam a instalação sonora. Ainda durante a caminhada, observou-se os objetos pertencentes ao espaço, tocando-os e atribuindo perspectivas de uso desses objetos na composição musical em estúdio. Ainda, foram observadas as informações biofônicas e geofônicas do lugar, que se apresentavam como materiais que poderiam ser utilizados na composição musical em estúdio, gerando os primeiros diálogos entre obra e espaço.

O trabalho artístico num espaço aberto, sem quaisquer barreiras acústicas e visuais, apresentava-se como um desafio aos processos tradicionais de composição musical

pela quantidade de incertezas que o compositor enfrenta ao compor para esse tipo de espaço. Ainda foi desafiador perceber que, em algum momento, as informações acústicas do lugar seriam alteradas por outros fenômenos do espaço e, assim, ofereceriam uma série de incertezas que surgiriam ao visitar o espaço escolhido. Diante dessas incertezas, o monitoramento do espaço a partir de vivências e de registros foi uma das soluções para a composição musical em conjunto com o espaço específico.

Revisitar o espaço para a realização de *soundwalking* apontou para novos mapeamentos do espaço, favorecendo na apropriação de algumas características do lugar que efetivariam o diálogo com as modificações que o lugar apresenta. Dessa forma, sendo o mapeamento do espaço apenas um dos papéis do *soundwalking* no processo criativo, em cada visita o *soundwalking* protagonizará uma função diferente para a estrutura da obra, apontando as singularidades observadas no espaço durante as caminhadas e que conseqüentemente integraram os registros sonoros e a composição musical.

3.1.1. *Soundwalking*: mapeamento do espaço.

A partir do mapeamento do espaço foi possível determinar as localidades e referências para os registros sonoros, para a composição musical e para performances da instalação sonora. As performances de *soundwalking* realizados no espaço específico exploram os elementos acústicos e visuais de diferentes localidades, atentando às características do terreno percorrido e aos seus objetos e fenômenos pertencentes à ele. Dessa forma, foram identificadas as três principais localidades do espaço específico para a composição da obra *Saving Shapes* (2016-2018), nomeadas: dunas, campos secos e campos alagadiços.

Após a realização de diferentes percursos foi possível definir que em algumas dessas localidades foram encontradas as maiores intensidades dos sons biofônicos e geofônicos. A partir do mapeamento foi possível estabelecer pontos de referência para atos de *registro sonoro em ponto fixo*, pautando futuras revisitações e a composição musical em conjunto com a transformação das sonoridades dessas localidades. Da mesma forma, ao mapear algumas das localidades a partir da

caminhada, tornou-se necessário também descobrir novos caminhos a serem percorridos durante as revisitações para a realização de *registos sonoros em movimento*. Dessa forma, considerou-se que o processo de mapeamento do espaço possibilitaria que novos elementos fossem reconhecidos e, progressivamente, introduzidos no processo composicional.



Figura 7: Etapa de registo sonoro subaquático, realizado no dia 09 de julho de 2017. Registo visual realizado no dia 09 de julho de 2017, de própria autoria.

Em relação à composição e à performance, o mapeamento do espaço percorrido ofereceu diálogos entre sons captados em diferentes localidades do espaço específico. A partir da composição musical e da performance, os registos sonoros de uma localidade poderão integrar-se com registos sonoros de outra localidade do espaço específico. Ou ainda, sons característicos de uma localidade fossem alocados em territórios com características distintas em relação ao que se observa nos registos e na composição. Este trabalho de realocação de sonoridades também explorado por Bill Fontana (2008) propõe que novas poéticas musicais surjam desse

tipo de diálogo. Ao verificar a complexidade de sonoridades que o espaço específico contempla e as transformações acústicas, visuais e climáticas as quais o espaço está exposto, a realocação de sonoridades é um procedimento recorrente para a obra *Saving Shapes* (2016-2018), como será verificado futuramente.

Por fim, considera-se que o mapeamento do espaço específico auxiliou na observação dos elementos e fenômenos eleitos que seguem em transformação durante o processo de revisitação. A partir do mapeamento do lugar, a composição musical e as performances puderam estar vinculadas aos objetos que se transformam e às localidades específicas do espaço, seja por interferir nos percursos realizados para registo sonoro em movimento, seja sobre a recolocação de sonoridades de uma origem noutra contexto.

3.1.2. Encontro com o incerto.

Saving Shapes (2016-2018) é um trabalho artístico para um lugar específico que propõe que o espaço aberto seja um agente que transforma a obra em curso. Durante o processo composicional, os elementos biofônicos e geofônicos do lugar estiveram se transformando progressivamente na paisagem, oferecendo à cada revisitação no espaço uma nova perspectiva para ações artísticas. Ao regressar ao espaço específico, seja para realização de caminhadas, registos ou performances, o artista deve saber que o espaço revela novas características que possibilitam novas abordagens artísticas para o trabalho com o espaço.

Como visto anteriormente, o processo composicional para um espaço fechado difere dos processos composicionais para espaços abertos, onde os elementos acústicos e visuais do espaço aberto tendem a transformar-se constantemente sob as interferências climáticas e humanas ao longo do ano. Isto posto, uma série de incertezas surgiram ao visitar o espaço para a realização de performances, pois o que foi percebido numa primeira observação poderia estar se modificado numa segunda. Assim, verificou-se que os elementos biofônicos do espaço específico alteraram suas intensidades e apresentaram a diversidade acústica do lugar ao longo das revisitações. Da mesma forma, a geofonia dos diferentes terrenos e a transformação destes ao longo do ano caracterizaram sonoridades distintas.

Portanto, coube presenciar esta diversidade sonora, registrando os elementos significativos para o espaço e para a composição ao longo do processo.



Figura 8: Registo sonoro subaquático e de superfície, realizado no dia 23 de julho de 2017. Registo visual realizado em 23 de julho de 2017, de própria autoria.

Os elementos do espaço específico que apontaram para incertezas ao longo do processo composicional são os mesmos que permitiram que a obra acompanhasse as transformações do espaço ao longo do tempo. Logo, o conteúdo abordado na obra ao longo das diferentes performances, a estrutura da composição musical, a recorrência de performances de *soundwalking* e de registos sonoros foram as principais consequências da integração da incertezas do espaço específico no processo composicional. Assim, o processo composicional integrado às incertezas impostas por um espaço aberto possibilitou que obra e espaço estivessem vinculados não somente e pontualmente durante as performances, mas conectados ao longo processo composicional e performativo.

Por fim, a vinculação da obra de arte com o espaço não é um processo simples que ocorre facilmente somente pela alocação da obra ou pela realização de uma série de performances num determinado lugar. Em relação à isso, Westerkamp (2002) apontou que

“Somos livres para “dizer” o que queremos dizer sobre um lugar, descobrir uma perspectiva específica ou abordagem. Podemos nos opor ao status quo, podemos falar com nossa própria voz que, de outra forma, nunca será ouvida, mas também podemos mistificar, alienar e distanciar nossos ouvintes. O que quer que façamos, nossas escolhas são sempre influenciadas por nossos antecedentes e experiências culturais, sociais e políticas, por idade e gênero, gosto musical, experiências passadas com várias paisagens sonoras, assim como a situação atual da vida” (WESTERKAMP, 2002)⁸⁵.

Quando observadas as inúmeras incertezas provindas das ações de diferentes fenômenos do espaço, diferentes soluções podem ser alcançadas para oferecer novos diálogos com os elementos que se transformam ou surgem no lugar. Assim, pode-se considerar que o artista seguirá vinculando não somente determinados sons do lugar na composição musical, mas também o processo composicional às demandas dos conteúdos que seguem em transformação no espaço específico.

3.1.3. Caminhada e improvisação com objetos do espaço.

Durante a caminhada no espaço foram identificados os objetos que caracterizam o lugar escolhido para performances. A caminhada nesse processo composicional pode ser considerada improvisação musical por construir narrativas musicais em tempo real, cujas trajetórias são demarcadas pelos caminhos os quais o artista atravessa ao longo do percurso. Neste caso, a improvisação com objetos do espaço ocorre desde o primeiro mapeamento até o final das revisitações ao espaço. Portanto, define-se que a improvisação realizada durante o mapeamento do espaço pretende conhecer seus objetos e suas características acústicas, além de perceber como os fenômenos acústicos e os fenômenos climáticos dialogariam com os objetos do espaço. Da mesma forma, durante as revisitações, a improvisação com os objetos pretende obter registros que caracterizem as localidades do espaço.

⁸⁵ “We are free to “say” what we want to say about a place, discover a specific perspective, or approach. We can oppose the status quo, can speak with our own voice that otherwise may never be heard, but we can also mystify, alienate, and estrange our listeners. Whatever we do, our choices are always influenced by our cultural, social and political background and experiences, by age and gender, musical taste, past experiences with various soundscapes, as well as the present life situation” (WESTERKAMP, 2002).

A improvisação com os objetos do espaço apresenta dois objetivos principais na composição da obra *Saving Shapes* (2016-2018): 1. *Sublinhar as trajetórias percorridas no espaço durante os registos sonoros*; e 2. *Salientar os objetos que caracterizam as localidades no espaço específico* ao longo de todo o processo. Ambas funções da improvisação estão estreitamente conectadas entre si, pois o principal objetivo geral da improvisação musical no espaço específico foi salientar estruturalmente os elementos do lugar que pertencem à narrativa composta ao longo das performances.



Figura 9: Registo sonoro em momento de improvisação com areia da duna. Registo sonoro e visual realizado no dia 4 de março de 2018, de própria autoria.

Segundo Careri (2002), a deambulação proporciona o conhecimento de novos territórios ao longo da caminhada. Ao mesmo tempo, o *soundwalking* é um ato artístico de improvisação livre no espaço, onde o compositor se aproximará das sonoridades do lugar. Logo, o *registo sonoro em movimento* pontuará os momentos em que os principais objetos do lugar foram encontrados ao longo do percurso realizado. Para o registo sonoro, a improvisação enriquece a complexidade acústica

e sonora do lugar ao expor as características acústicas dos objetos encontrados, contextualizando ainda mais os sons biofônicos e outros sons geofônicos do lugar.

Em segundo lugar, a caminhada oferece ao registo sonoro a sensação de deslocamento. Essa sensação é originada na alteração das características do lugar que soam simultaneamente em relação ao som dos passos que apresentam a composição acústica do terreno percorrido. Isto posto, o deslocamento durante o registo sonoro apresenta um material musical que se *transforma* e se *estabiliza* ao longo dos percursos, a depender exclusivamente das localidades transitadas, ou pelo ritmo imposto pelos passos do artista que caminha. Exemplificando noutras palavras, escolher caminhar sobre os montes de areia propõe que somente um tipo específico de sonoridade seja explorado com os pés durante um percurso. Assim, a não transformação dos sons dos passos propõe estabilidade enquanto apresenta uma localidade com biofonia e geofonia específica, configurando um momento da caminhada.

Considerando as importâncias acima citadas, a improvisação musical com os objetos do espaço pretende: 1. *elaborar novos conteúdos sonoros para a composição musical*; 2. *sublinhar os objetos do espaço*; 3. *caracterizar localidades do espaço específico*; 4. *transformar os conteúdos musicais* já apresentados em outras performances ao longo da instalação, intensificando ainda mais os vínculos da composição musical com o espaço envolvente.

A versão electroacústica da obra *Saving-Shapes* (2016-2018) encontra-se no CD duplo anexado à tese.

3.1.4. Planeamento das revisitações e exploração dos elementos acústicos.

A partir dos percursos realizados no espaço específico e da definição das três principais localidades ouvidas e registadas, apontam-se como elementos componentes da obra os sons *biofônicos*, *geofônicos* e *antropofônicos* pertencentes ou associados ao espaço específico. Nesta etapa, pretende-se apresentar a importância da exploração contínua dos elementos acústicos do espaço escolhido e a importância do acaso para o processo composicional. Da mesma forma, verificar

como o acompanhamento dos fenómenos do espaço específico interfere estruturalmente na instalação sonora.

Primeiramente, foram observados os principais sons biofônicos do lugar: 1. o cantar e movimentar dos pássaros nativos (caturritas, bem-te-vis, quero-quero e gavião-carijó); 2. o zumbir dos insetos (moscas, mosquitos, abelhas, gafanhotos e libélulas); e 3. o coaxar de anfíbios (sapos e rãs). Estas sonoridades foram exploradas e registadas de diferentes formas ao longo das estações do ano. Com esta proposta de monitoramento, verificou-se durante as revisitações que a escolha do período do dia para a realização da caminhada e de registos preservaria uma configuração diferente sob os níveis de cada elemento biofônico, deferindo à composição musical a diversidade sonora que o espaço específico contempla.

Em segundo lugar, foram consideradas sonoridades geofônicas provindas: 1. dos ventos; 2. dos lagos; 3. das chuvas; e 4. das improvisações com areia, água e com elementos vegetais do lugar. Ao reconhecer estes elementos, verificou-se o quão imprevisível seria a exploração e o registo dos elementos geofônicos. Durante o processo, o registo sonoro desses fenómenos esteve subordinado ao acaso, onde a revisitação favoreceria e ampliaria o registo dos elementos geofônicos do lugar. Simultaneamente, a revisitação contínua ao espaço apontaria para novas decisões composicionais e de utilização dos registos geofônicos do espaço.

Por outro lado, a partir de improvisações com os objetos das localidades determinadas foi possível planejar os registos de alguns elementos geofônicos que compõem o espaço específico. Esta foi uma abordagem que propunha sublinhar alguns elementos que integram o espaço e que diminuem a influência do acaso dentro do processo composicional. Ainda que a improvisação tivesse essa proposta, ela era momentaneamente influenciada pelas ações de outros fenómenos naturais integrantes do espaço, mantendo o processo ainda vinculado aos momentos vividos no processo composicional.

Por fim, os únicos sons antropofônicos intencionalmente registados para a composição musical em estudo foram o som dos passos ao longo dos percursos realizados. As diferentes sonoridades integram este processo são consideradas

sazonais. Isto posto, as sonoridades que foram registadas seriam alteradas perante a modificação dos percursos realizados e mediante às ações do clima sobre o espaço específico, estas que reconfiguram as qualidades acústicas do espaço percorrido.

Ao vivenciar a complexidade acústica do espaço específico, tornou-se necessário planejar diferentes procedimentos para as ações de registo sonoro, com o objetivo de otimizar cada ação artística. Considerando a mobilidade dos animais que pertencem ao lugar, com a utilização da técnica de *registo em ponto fixo* seria possível gravar momentos onde as diferentes espécies transitavam pela localidade escolhida para alocação dos dispositivos de gravação. Por outro lado, com a utilização da técnica de *registo em movimento* seria possível explorar as interações com a complexidade biofônica do lugar e a diversidade geofônica do lugar a partir do som dos passos durante a caminhada.

A exploração da diversidade acústica e o monitoramento ao longo das revisitações propõe a formação de um catálogo de registos sonoros variável e que se transforma ao longo da composição da instalação. Esse procedimento tende a se contrapor em relação ao que foi verificado por Campesato e Iazzetta (2006) acerca da utilização de *loop* ou lenta transformação para a formação do efeito nomeado *stasis*, mencionado anteriormente. A formação de um catálogo de registos sonoros que se modifica por meio de novas explorações acompanha o ritmo das transformações acústicas do espaço acolhedor. Isto posto, a metodologia de revisitação e de contínua exploração dos conteúdos acústicos do lugar torna singular cada manifestação acústica na paisagem registada, a priorizar o reconhecimento das transformações acústicas do lugar na obra, sua representatividade e sua expressividade durante cada interação artística.

Por fim, pretende-se otimizar com o planeamento das ações exploratórias no espaço específico: 1. a conectividade entre performances em cada revisitação; 2. a demarcação de ambientes que devem ser revistos e registados durante os momentos de revisitação; 3. a assinatura acústica das espécies que se salientam em cada revisitação; e 4. a integração dos novos objetos pertencentes ao espaço na obra; e 5. nova performance no espaço específico para cada revisitação realizada.

3.2. PRIMEIRA REVISITAÇÃO

3.2.1. Soundwalking: exploração de novos sons do espaço.

Durante a primeira revisitação, verificou-se a semelhança entre as sonoridades identificadas em relação as sonoridades obtidas durante o primeiro encontro com o espaço, em cada localidade mapeada e durante o deslocamento entre localidades. Ao longo do processo de revisitações, verificou-se que essa semelhança deve-se, principalmente, a proximidade entre os períodos de visitação ao lugar escolhido, não havendo interferências climáticas significativas que oferecessem novos elementos à paisagem sonora do lugar. Dessa forma, nesse período de caminhada e de registo sonoro, observou-se a diversidade biofônica do espaço específico ao relacionar período vespertino e noturno, onde os sons biofônicos do espaço contrastavam em cada turno do dia. Da mesma forma, a fim de oferecer novas sonoridades aos registos sonoros, foram realizadas e registadas improvisações com objetos presentes no local.

Num primeiro momento, à tarde foram registados os sons dos pássaros. Estes sons biofônicos que se destacavam na paisagem por serem pontuais, durante o entardecer apresentavam-se com maior recorrência. Entretanto, durante a noite estes sons extinguíram-se, dando lugar a outros sons biofônicos: os sons de insetos e anfíbios. Especificamente em relação à exploração dos sons biofônicos, nessa primeira revisitação foram verificadas as influências em que a escolha do período de registo sonoro teria na diversidade biofônica da composição musical, delimitando as intensidades, timbres e texturas que poderiam ser obtidas em estúdio. Ainda, delimitando possibilidades de diálogos em performances no espaço específico.

Em segundo lugar, considerando a caminhada um processo de composição musical ao ar livre, houve o mapeamento do espaço e de suas diferentes localidades a partir do reconhecimento das características acústicas de cada lugar. Referente à isso, ressalta-se a importância apontada por Joël Candau (2011) acerca dos momentos e das experiências que podem ser vinculadas à memória e identidade de um lugar. Segundo ele,

“Na escolha dos acontecimentos destacados, esse ordenamento das referências memoriais, é preciso observar o trabalho de construção da identidade que vai se fundar sobre os memoranda, quer dizer, as coisas “dignas de entrar na memória” (CANDAU, 2011:94).

Acerca disso, além da experiência estética oferecida pelo caminhar, outras ações no espaço foram importantes para a caracterização das localidades classificadas e dos percursos realizados, na finalidade de formar a identidade das ações no primeiro período de revisitações.

Assim, além da observação dos fenômenos, destacam-se os processos de improvisação com os objetos do espaço. Nesta etapa, árvores mortas, galhos secos e folhas sobre o solo foram os elementos explorados durante o registo sonoro ao longo da caminhada. Entretanto, a imprevisibilidade do que seria encontrado ou, não escolher antecipadamente os objetos utilizados na improvisação musical ofereceria novos conteúdos sonoros para a composição musical em estúdio. Dessa forma, sublinha-se que as ações de improvisação com os objetos das localidades pretendia desenhar a perspectiva do compositor em relação às experiências vividas, também salientando as decisões tomadas no espaço específico.

Ao mesmo tempo, essa exploração sonora dos objetos salientou nos registos sonoros a presença do ser humano e o posicionamento do objeto no espaço, enfatizando simultaneamente a sua natureza, o seu deslocamento e as suas relações com outros fenômenos naturais do espaço específico. Considerando a importância da caracterização do lugar em seu devido período de observação, foram escolhidos e registados os objetos que poderiam caracterizar acusticamente o espaço no determinado período. Dessa forma, o primeiro encontro com o espaço teve papel preambular para a escolha e para a caracterização desses elementos, visto que seriam registados somente os objetos que potencialmente sofreriam alterações ao longo das revisitações.

Assim, a contínua observação da biofonia, geofonia e antropofonia, associadas à improvisação musical com os objetos do lugar oferece novas sonoridades da paisagem para a composição musical. O modo de improvisação e os objetos que integram essa prática surgem como resultado das vivências no espaço, onde a caminhada e os registos sonoros em movimento apontam para a procura de novos

objetos e sonoridades da paisagem. Num processo regular de revisitação, a improvisação musical durante os momentos de caminhada e de registo identificou elementos sonoros que possivelmente se transformariam, juntamente com a composição musical. Logo, a depender das transformações do espaço específico, os períodos de revisitações apresentariam intensificações ou reduções das interferências da improvisação musical com objetos do lugar no processo composicional.

3.2.2. Novos sons integrados à composição musical.

Integrar os sons da paisagem sonora na composição musical é, sobretudo, reivindicar um contexto musical específico, sublinhando os fenômenos e eventos ocorridos. Na primeira etapa de revisitação foram identificados como principais procedimentos que integraram novos sons à composição musical: 1. a caminhada sobre as dunas e campos secos; e 2. o pareamento de sonoridades biofônicas do lugar com as sonoridades eletroacústicas compostas a partir de sons da paisagem sonora. Esses dois procedimentos ofereceram dois tipos diferentes de sonoridades aos registos sonoros: de origem antropofônica e biofônica.



Figura 10: Deambulação e registo sonoro no espaço. Registo visual realizado em 12 de março de 2017. Registo de própria autoria.

Inicialmente, durante a caminhada sobre as dunas e os campos secos puderam ser observadas as características sonoras do terreno o qual era percorrido. Além disso, observou-se a transformação que ocorria de um terreno para outro, moldando uma trajetória que, ao longo das próximas revisitações, seria alterado seja por mudança de percurso, ou por interferências climáticas sobre o terreno.

Da mesma forma, ao longo da caminhada foram observados outros sons do espaço envolvente que integraram a composição musical. Nesta etapa, os sons biofônicos do lugar, como os sons dos pássaros que habitam o espaço específico, foram ouvidos e seguidos ao longo da caminhada a partir de percursos não-planeados. Estes sons biofônicos foram registados e manipulados eletronicamente, trazendo à

composição musical sons virtuais que dialogam imediatamente com os sons naturais do espaço específico.

Esse diálogo foi pretendido ao longo da composição musical, desde a escolha dos materiais eleitos para integrar a composição musical até ao tratamento eletroacústico dado aos registos. Para que houvesse melhor pareamento entre os sons naturais da paisagem com os sons eletroacústicos, houve a experimentação e escolha de efeitos no trabalho de composição em estúdio. Utilizando o aplicativo *Logic Pro X*⁸⁶, os efeitos escolhidos para interação eletroacústica nesta etapa foram: 1. *reverb*; 2. *delay*; 3. *distortion* (em diferentes níveis de intensidade); e 4. *high-pass filter*. Desses efeitos utilizados, salienta-se o *delay* aplicado nos sons biofônicos dos insetos e pássaros, as cumulativas *distorções* nos sons dos pássaros e insetos, e a utilização do *high-pass filter* para excluir parte dos ruídos sobre o processo de gravação e salientar os efeitos sonoros causados pelo vento movimentando as árvores.

Primeiramente, a utilização do *delay* ofereceu à composição o acúmulo das sonoridades registadas, havendo também a sobreposição e intensificação das sonoridades biofônicas da paisagem sonora. O objetivo de sobrepôr e intensificar os conteúdos do registo sonoro foi de salientar acusticamente espécies que habitam o espaço específico, ainda que noutras performances as características acústicas do espaço não fossem as mesmas.

Em segundo lugar, o *efeito de distorção* dos materiais da paisagem ora proporcionou breve afastamento do conteúdo eletroacústico com o conteúdo acústico do espaço específico, ora ofereceu a aproximação em relação à fonte registada. A utilização deste efeito proporcionou relações improváveis entre os sons biofônicos com os sons obtidos durante as improvisações. À vista disso, novos vínculos do som com as localidades do espaço específico ocorreram, vislumbrando semelhanças existentes entre as sonoridades contidas no lugar no momento de performance à céu aberto.

⁸⁶ Segundo a Apple, o Logic Pro X é um estúdio de gravação completo para Mac. Pode ser encontrado em: <https://www.apple.com/br/logic-pro/>.

Por fim, ao longo do processo de registo sonoro foram observadas as relações entre fenómeno e som. Os sons geofônicos, além de serem característicos do lugar específico, também oferecem sons percussivos gerados aleatoriamente a partir do contato do vento com os bambus pertencentes ao espaço específico. Esses sons geofônicos foram salientados a partir da utilização do *high-pass filter*, que sublinhou as relações aleatórias existentes entre os ventos e a vegetação.

3.2.3. Novas descobertas no espaço específico.

Ainda que a paleta de possibilidades eletroacústicas seja quase infinita, a experimentação em estúdio tinha como objetivo o reconhecimento das fontes sonoras, mesmo após os procedimentos de transformações do registo. À vista disso, em estúdio foram identificados os registos que ofereceriam relações diretas com os elementos que integram ou integraram a paisagem ao longo dos percursos realizados e durante a performance de difusão sonora. Dessa forma, realizou-se o *pareamento* das sonoridades biofônicas com as sonoridades eletroacústicas e a escolha dos níveis de intensidade do conteúdo eletroacústico em momentos de performances à céu aberto. Propunha-se, assim, a mistura e integração dos sons eletroacústicos com os sons naturais da paisagem, nutrindo relações já existentes e oferecendo novas relações acústicas ao espaço específico, oferecendo novos vínculos do som com as localidades do espaço específico.

Por outro lado, o afastamento do som eletroacústico em relação ao som natural da paisagem ofereceu novas relações acústicas com estes elementos e com os outros objetos pertencentes ao espaço específico. Se por um lado a similaridade entre os sons acústicos e eletroacústicos estabelecem um vínculo direto, a dissimilaridade forma um vínculo indireto com outros objetos ou sons biofônicos, geofônicos e antropofônicos da paisagem. Este novo vínculo oriundo do afastamento do som de origem no registo estimulou novas performances que explorassem realocações dessas sonoridades em localidades e objetos diferentes do original.

Ao longo do período da primeira revisitação foram verificadas as características acústicas das localidades, pontuando semelhanças e diferenças entre si. O processo composicional num espaço específico à céu aberto nutria a expectativa de que as

alterações climáticas ofereceriam mudanças significativas no plano acústico e eletroacústico ao longo da composição. Mesmo que durante a primeira revisitação não fosse possível estabelecer o grau de variação dos elementos da paisagem sob a interferência climática, ainda assim foi possível: 1. interconectar as sonoridades das localidades por meio das caminhadas e dos registos sonoros; 2. identificar e caracterizar as localidades no espaço específico; 3. caracterizar a biofonia, antropofonia e geofonia local nos diferentes períodos do dia; e 4. classificar o tipo de vínculo que surgia da relação entre os materiais acústicos e eletroacústicos no espaço específico. Dessa forma, diante das incertezas do porvir, coube durante a primeira revisitação determinar quais objetos serão observados e quais foram os primeiros vínculos que surgiram ao longo da primeira performance da instalação sonora.

3.2.4. Os primeiros vínculos na paisagem sonora.

A vinculação de uma obra a um espaço específico pode ocorrer de diferentes maneiras. Entende-se que as vivências no espaço específico foram ferramentas essenciais para a descoberta de suas particularidades, manifestadas na composição musical. Nesta etapa do processo composicional, considera-se que a performance pode ser entendida como a síntese das experiências vividas em conjunto com o espaço. Assim, ao elaborar um processo de composição para um espaço específico em mente são propostas formações de espaços de performances que reintegrem sons gravados, editados e expostos aos sons naturais já existentes na paisagem escolhida.

A partir dessa perspectiva, os elementos novos que integraram a paisagem e os que se transformaram ao longo do processo protagonizaram a criação de novos registos, incluindo novos elementos para a composição musical. Neste processo que observa as relações entre o distanciamento do material sonoro em relação aos materiais sonoros apresentados pelo espaço numa observação inicial, verificou-se que os principais vínculos entre composição musical e espaço específico são aqueles que se salientam por acompanhar a transformação do espaço ao longo do tempo.

Visto isso, este processo composicional destaca os principais fenômenos que contribuem para o entendimento de uma narrativa longa composta para um espaço. Segundo Candau (2011), o observador quando imerso num espaço de performance “(...) não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador (...)” (CANDAU, 2011:92). Durante a etapa de composição musical em estúdio privilegiou-se a utilização de recursos eletroacústicos que não alterassem a identificação dos eventos naturais característicos do espaço específico, pois esse pareamento se traduziria na composição de indicadores temporais para a composição de uma narrativa longa. Da mesma forma, possibilitaria o seccionamento por performances que dialogassem com o espaço nas diferentes estações do ano.

Neste primeiro período de revisitações, planeou-se que os percursos realizados oferecessem diferentes conteúdos sonoros para os registos e para a primeira performance no espaço. Em seguida, seriam comparadas as características do primeiro encontro com o espaço específico com o primeiro período de revisitações no espaço específico a fim de sublinhar os principais eventos que protagonizaram a transformação acústica do lugar. Embora essa comparação entre os dois primeiros contatos com o espaço específico não identificasse contrastes acentuados no lugar e na composição devido à proximidade entre as visitas, puderam ser observadas e classificadas estruturalmente para a composição e para a performance as sonoridades de origem: 1. biofônica; 2. geofônica; e 3. antropofônica.

Presenciar a diversidade de fenômenos do espaço específico foi uma das experiências mais importantes obtidas a partir das revisitações, considerada no processo composicional como uma das formas de intervenção e comunicação com o espaço. Complementarmente, a realização da primeira performance apresentaria as relações obtidas entre som e espaço de forma sintetizada, demonstrando as vivências ocorridas ao longo do processo e intensificando os vínculos obtidos em cada etapa das revisitações. Isto posto, em relação à primeira performance serão discutidos aspectos pertinentes à estrutura da composição e da performance, que correspondem aos seguintes assuntos: 1. difusão sonora quadrifônica e formação de espaço de escuta; 2. diálogos entre sons eletroacústicos e sons da paisagem sonora; e 3. intensidades, dispositivos utilizados e horário da performance.

3.2.5. Performance I: performance da escuta.

Primeiramente, durante a primeira etapa de revisitações, o espaço aberto – considerado um espaço de performances – oportunizaria novas relações entre objeto registado e som real da paisagem sonora. Isto posto, a primeira performance da instalação sonora 'Saving Shapes' (2017) ocorreu na tarde de sábado, 22 de abril de 2017, onde foram utilizados 8 alto-falantes, 1 amplificador e 200 metros de fio para a conexão dos alto-falantes. Para a montagem do sistema de difusão sonora, optei pela escolha de quatro diferentes pontos de difusão numa localidade específica, formando um espaço amplo de escuta que concentraria os sons eletroacústicos num ponto específico do espaço.



Figura 11: Dispositivos utilizados para a difusão sonora da primeira performance. Registo visual realizado em 22 de abril de 2017, de própria autoria.

Ao escolher o sistema de difusão sonora foi verificado que, "(...) por vezes, alguns sistemas se revelaram inadequados para algumas obras" (ANTUNES PIRES, 2007:142)⁸⁷. Frente à isso, a análise do território ao longo das caminhadas e das vivências no espaço específico foram fundamentais para a formação dessa proposta de difusão sonora, elaborando o conteúdo sonoro e a forma de difusão para que a performance não fosse somente um espalhar de sons no espaço, mas uma alternativa de vínculo do som à uma localidade; de adaptação à uma realidade específica. Dessa forma, entende-se que "(...) os problemas associados com dispositivos de projeção não são apenas as interações simples entre o dispositivo, a sua instalação, o trabalho e local de projeção" (ANTUNES PIRES, 2007:142)⁸⁸, mas um trabalho específico que explora alternativas que otimizam a proposta artística para o espaço específico.

Se por um lado Truax (1998) aponta que "Composição e difusão podem ser entendidos como dois processos: juntar os sons e espalhá-los de forma organizada" (TRUAX, 1998:01), neste processo composicional a difusão sonora foi mais uma ferramenta que salvaguardou os vínculos existentes entre sons da própria paisagem no espaço de performance com os sons eletroacústicos criados em estúdio. Além de concentrar os sons eletroacústicos num ponto específico do espaço ao direcionar os dispositivos utilizados, foi possível também associar estes dispositivos aos objetos que pertencem ou pertenceram; que caracterizam ou caracterizaram o espaço de performance. Dessa forma, os alto-falantes utilizados foram alocados em lugares diferentes, pontos separados no terreno por aproximadamente trinta metros, dialogando com os sons biofônicos de pássaros e insetos anteriormente registados.

A separação dos alto-falantes em diferentes pontos no momento da performance e o espaçamento proposto oferece a dissipação do som no espaço aberto. Ainda, a combinação dessa espacialização dos dispositivos associados às intensidades utilizadas para a difusão promoveu a aproximação do conteúdo existente no local com o conteúdo eletroacústico. Essencialmente, ao preservar os vínculos entre

87. "(...) nous constatons en effet que parfois certains systèmes s'avèrent inadaptés à certaines oeuvres" (ANTUNES PIRES, 2007:142).

88. "(...) la problématique liée aux dispositifs de projection ne se résume pas aux simples interactions entre le dispositif, son installation, l'oeuvre et le lieu de projection (...)" (ANTUNES PIRES, 2007:142).

conteúdo da paisagem e conteúdo eletroacústico, planeou-se momentos de dubiedade entre os elementos pertencentes ao espaço durante a performance – verificando assim a possibilidade de indissociação dos conteúdos elementares da paisagem com os conteúdos fundadores da composição.

Possivelmente, caso fosse a proposta da primeira performance a sobreposição de planos, eletroacústico e acústico, os dispositivos escolhidos não contribuiriam para o ato artístico devido à sua potência e ao formato de alocação no terreno. Ainda, talvez por não ter registado alterações significativas na paisagem que fundamentassem a performance da instalação sonora sob um objeto específico na paisagem ou sob a característica de uma localidade que tenha surgido ao longo das revisitações, a primeira performance da instalação sonora ofereceu um momento onde o espaço específico de performance se tornaria um espaço com poucos contrastes sonoros em relação ao que já havia sido ouvido e explorado, sintetizando essa característica do espaço específico naquele período.

Não obstante, os dispositivos utilizados, o seu formato de alocação e a proposta de intensidade de som no espaço promoveram a formação de momentos de diálogos, onde os sons do espaço também protagonizaram ao invés de somente coadjuvarem como um espaço acolhedor de sons eletroacústicos, intensificando em performance os vínculos que foram sendo propostos durante o processo composicional. Dessa forma, ressalta-se que essa proposta de vínculo estabelecido entre som e espaço por meio de revisitações é antagônica aos modos tradicionais de exposição que utilizam registos sonoros da paisagem, visto que não há intenções de imbricamento simples de sonoridades, aplicação de efeitos de *loop* contínua ou utilização de excertos representativos estáticos e alusivos à uma paisagem sonora específica. Vislumbram-se a partir dessa performance as aproximações e afastamentos necessários para identificar as transformações relevantes para cada localidade, visto isso como uma estratégia de aprimoramento técnico e estético da composição musical para lugares específicos.

Os excertos 1 ao 5, anexados à esta tese, compreendem registos sonoros que serviram como base para a composição da obra.

3.3. SEGUNDA REVISITAÇÃO

3.3.1. Soundwalking: transformação e surgimento de novas localidades.

A segunda revisitação foi organizada em três diferentes períodos. No primeiro período da revisitação o objetivo era de realizar uma escuta intensiva da paisagem sonora local, nas diferentes localidades do espaço específico. No segundo período foram realizados registos sonoros dessa paisagem, a fim de registar elementos sonoros novos ou recorrentes, identificados na comparação à outros momentos de registos sonoros realizados no mesmo lugar. Em fim, no último período pretendia-se o planeamento da performance em alusão às vivências anteriores no espaço específico.

Dessa forma, no regressar ao espaço específico, no dia 9 de julho de 2017, verificou-se a existência de um elemento novo na paisagem que poderia interferir significativamente na estrutura da obra: *a água*. Schafer (1977) e Krause (2013) já definiram a importância desse elemento para a composição da geofonia de um lugar. Entretanto, o processo de composição a partir da revisitação a um lugar específico verifica o surgimento de um novo material sonoro pertencente à geofonia da paisagem, fruto de uma transformação natural do lugar que interfere significativamente na sua biofonia e antropofonia.



Figura 12: Deambulação e surgimento de nova localidade. Registo visual realizado em 9 de julho de 2017, de própria autoria.

Durante o inverno a paisagem do lugar se transformou a partir das variações climáticas esperadas para a época. A recorrência das chuvas da estação provocaram o alagamento e caracterizaram o surgimento de uma terceira localidade na paisagem, com biofonia, geofonia e antropofonia próprias em relação às demais localidades estudadas. Ainda, com técnicas de registo sonoro específicas que possibilitassem o estudo da localidade. Dessa forma, revisitação ao espaço específico propõe que essas transformações identitárias da paisagem sejam integradas no processo criativo, sendo essas um novo vínculo estrutural da obra com o seu espaço acolhedor.

Por esse motivo, o surgimento de um novo elemento na paisagem oferece ao observador a possibilidade de: 1. Dialogar com o novo objeto que integra o espaço; e 2. Dialogar com o *ato de surgimento* desse novo objeto da paisagem. O primeiro destes diálogos ocorreu a partir de improvisações e de registos de caminhadas ao redor do terreno alagado, experimentando os novos conteúdos sonoros que as transformações do espaço ofereceram. Complementarmente, a segunda forma de

diálogo pretende salientar o contraste da relação existente entre o que foi visto inicialmente com o que é observado presencialmente, possibilitando a exploração musical desse surgimento repentino de sonoridades vinculadas a um objeto, assim como a exploração de seu desaparecimento na paisagem.

Complementarmente, verificada a importância dessa transformação da paisagem para a composição musical nos níveis geofônicos e antropofônicos, ao longo da primeira revisitação foi também observada a importância do período do dia no momento do registo das sonoridades biofônicas. Assim, para melhor captar as transformações oferecidas pelo entardecer da segunda revisitação, ao longo da tarde foi planeada a melhor alocação dos dispositivos de registo sonoro e a técnica adequada de registo a ser utilizada para captar a transformação da localidade eleita no período do dia pretendido.

Realizado dia 29 de julho de 2017 num ponto fixo, o *registo nº 4* exemplifica a transformação da biofonia da localidade ao longo do entardecer e o vínculo estabelecido com o processo composicional a partir dessa transformação da paisagem. Com duração de 25 minutos, este registo sonoro apresenta o processo de transformação sonora da paisagem no período escolhido, onde identificaram-se pequenas espécies de pássaros em diferentes posições no espaço específico. Ao decorrer do tempo, observou-se o surgimento do som dos anfíbios, transformando a característica da biofonia local e caracterizando o período noturno.

3.3.2. Performance II: a formação de ícones.

A partir do pareamento das sonoridades biofônicas da paisagem com as sonoridades eletroacústicas da composição e, da seleção dos níveis de intensidades utilizadas para performances ao longo da instalação, propunha-se mistura e integração dos sons eletroacústicos com os sons naturais da paisagem durante a primeira revisitação. Considerando os resultados da primeira performance, a segunda revisitação pretendia salientar alguns objetos importantes do espaço para a composição musical, seja a partir da improvisação, seja a partir dos modos de difusão sonora escolhidos para a performance.

Na segunda performance utilizou-se um alto-falante de 300w de potência, alocado sob uma árvore posicionada no centro das dunas de uma das localidades. Pretendia-se, a partir do posicionamento do alto-falante sob a base do objeto vincular a composição eletroacústica à imagem do objeto pertencente à localidade. Segundo Santaella e Nöth (1997), imagem pode ser entendida como um

“(...) campo semântico determinado por dois polos opostos. Um descreve a imagem direta perceptível ou até mesmo existente. O outro contém a imagem mental simples, que, na ausência de estímulos visuais, pode ser evocada” (SANTAELLA e NÖTH, 1997:38).

Ao associar a música eletroacústica à um objeto da paisagem, pretendia-se potencializar a formação de imagens mentais a partir de um *ícone*, fruto da associação do som à imagem do objeto escolhido. Santaella e Nöth (1997) apontaram que há distinção conceitual entre imagem e modelo, entre imagem e objeto de referência, e entre o ser e o parecer. Para isso, optou-se pelo ocultamento do dispositivo de áudio para que somente a imagem da árvore em conjunto com o conteúdo sonoro fossem observados.

Sendo assim, para adentrar nessa relação entre objeto e composição eletroacústica, tornou-se necessário o estudo dos significados do objeto e da imagem a partir da formação deste ícone artístico. Santaella e Nöth (1997) haviam apontado perspectivas sobre os aspectos passivos e ativos do ícone na mente do percebido. Utilizam o termo “*percepto*” para “(...) tudo aquilo que se apresenta à percepção (...)” (SANTAELLA e NÖTH, 1997:63), podendo ser percebido de forma quase imediata e não-reativa no seu aspecto passivo, ou quando a mente expressa possíveis associações sob a lei da similaridade no seu aspecto ativo. Por fim, os autores apontam a importância desses dois níveis de iconicidade para a fruição estética de poemas e das formas não-representativas da arte abstrata.

Mais tarde, Santaella (2013) afirma que

“Sistemas perceptivos são ativos e não passivos, obtêm informação em um lugar de um mero input de modo que a percepção envolve uma atividade exploratória que varre, orienta e seleciona” (SANTAELLA, 2013:49).

Assim, ao longo do planejamento da segunda performance, observou-se a importância do posicionamento do objeto no espaço específico, onde a percepção

do ícone estaria diretamente ligada a esse posicionamento do objeto no espaço e, também em relação ao posicionamento do observador.



Figura 13: Performance II: alocação de alto-falante na base do objeto pertencente à paisagem. Registo visual realizado em 10 de agosto de 2017, de própria autoria.

Por hora, Santaella e Nöth (1997) apontaram que o ícone formado no seu aspecto ativo, se reproduz na mente do percebedor como “Uma mera comunidade de qualidades que se juntam na percepção como se fosse uma só qualidade” (SANTAELLA e NÖTH, 1997:63). Para o ícone planeado para a segunda performance da instalação sonora, observou-se a importância da coerência na sua composição e na relação entre ícone e espaço envolvente. Estando os objetos do próprio espaço aliados à composição musical com base em sonoridades de mesma origem, a performance seria a formação desse ícone, resultado de ressignificações dos conteúdos dos registos sonoros das diferentes localidades e integrados a um objeto pertencente ao espaço específico.

Quanto à percepção deste ícone, Santaella e Nöth (1997) apontam que os seres humanos sabem utilizar os sentidos para definir medidas confiáveis de tempo e de dimensões espaciais para podermos dialogar com os objetos do espaço envolvente. Afirmam também que os seres humanos possuem a capacidade simbólica de transcender espaços e tempos biológicos a fim de criar novos padrões de significados que surgem da relação entre ser e ícone formado. Visto isso, descobriu-se ao longo das revisitações que com o ícone formado no espaço específico e, com a infinita rede de significados possíveis para cada percebedor, a performance é um ato narrativo que “(...) conta o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou toma como referência os acontecimentos advindos da experiência pessoal (...)” (CANDAU, 2011:92).

Assim, nessa relação entre composição musical e espaço específico, podem ser considerados indicadores temporais: os eventos que apontam para a transformação das localidades identificadas; os eventos que se salientam e que caracterizam cada localidade; e por último, os eventos que contribuem para a formação da narrativa da instalação. Assim, o estudo desses indicadores temporais, que são formados ao longo das revisitações, apresenta progressivamente as potenciais propostas de performances para serem realizadas ao ar livre, atribuindo o caráter experimental a este estudo.

3.3.3. O registo subaquático

O aparecimento da localidade aquática ao longo do processo de revisitações ofereceu alterações significativas aos registos sonoros em ponto fixo e em movimento. A biofonia local alterou significativamente as suas intensidades e, ao abordar a antropofonia local, o registo dos passos ao caminhar no terreno alagado ofereceu outra sonoridade à localidade e à composição musical. Assim, a formação de novas localidades é vista neste processo como a revelação da identidade deste espaço específico.

A caminhada nas proximidades desta localidade foi um método que identificou a alteração da complexidade biofônica do lugar. Em relação ao objeto que surge na paisagem, foram explorados diferentes tipos de interações que trouxessem à tona as

características sonoras do objeto. Assim, um dos procedimentos de registo sonoro utilizados foi o *registo sonoro subaquático*. Esse registo sonoro propõe captar as mais subtis movimentações da fauna e flora da localidade. Assim, para melhor exemplificar, os sons observados no *excerto nº 5* exemplificam movimentos e sons produzidos pelas espécies que habitam a localidade específica.



Figura 14: Registo sonoro subaquático. Registo visual realizado em 10 de agosto de 2017, de própria autoria.

Como visto anteriormente, esse processo composicional considera a importância da técnica de pareamento de sonoridades a partir de suas características sonoras, avaliadas e categorizadas em estúdio. Esta avaliação e categorização prevê a

utilização coerente das sonoridades registadas e auxilia futuras ações no espaço específico. Como exemplo de pareamento, verifica-se a utilização composicional de registos sonoros que surgem a partir da movimentação das gramíneas na localidade alagada. Esses registos geofônicos são associáveis aos registos sonoros realizados em ponto fixo na superfície, próximo aos bambus e às árvores. Ainda, eles são associáveis ao som antropofônico dos passos realizados ao longo da caminhada sobre os campos secos.

Em virtude dessa associação direta a partir da semelhança biológica entre os diferentes registos sonoros, tornaram-se simplificadas as possíveis associações simbólicas oferecidas por estes diferentes sons. Relativamente à isso, Santaella e Nöth (1997) apontaram que nós, seres humanos, estamos

“(...) continuamente recebendo uma chuva de perceptos que flui dentro de nós como percipua, os quais, tão logo afluem, são imediatamente colhidos e absorvidos nas malhas dos esquemas interpretativos com que estamos aparelhados (...)”
(SANTAELLA e NÖTH, 1997:90).

Ou seja, ainda que a semelhança biológica entre os diferentes registos sonoros simplifique a formação de associações na mente do percebedor, a habilidade interpretativa humana possibilitaria que outras relações surgissem, caso o distanciamento entre os materiais sonoros fosse mais perceptível. Isto posto, inúmeras outras relações puderam ser realizadas ao comparar as técnicas de registo sonoro utilizadas e os materiais musicais colhidos. A partir dessa perspectiva, pretendia-se a dissolução das fronteiras acústicas entre som real e som imaginário, com o suporte da realidade visual do espaço. Ainda, a partir da alocação do som sobre um objeto pertencente ao espaço durante a performance.

Especificamente em relação ao registo sonoro subaquático realizado na localidade mencionada, sintetizam-se e sumarizam-se as seguintes características: 1. níveis de intensidade dos sons captados contrastantes em relação aos anteriores; 2. possibilidade de associação direta em relação aos elementos biofônicos e geofônicos do espaço específico gravados em superfície; 3. registo biofônico e exclusivo e detalhado das espécies pequenas que habitam a água; e 4. ausência de sonoridades antropofônicas.

Em relação aos níveis de intensidade dos sons captados, observou-se que este tipo de registo exclui a captação de uma série de sonoridades geofônicas e biofônicas da superfície. Utilizando o *Hydrophone Aquarian Audio H2a*⁸⁹, foi possível registrar os seres e elementos que movimentavam a água durante o período de registo. Ainda, registrar fenômenos que não seriam percebidos no registo de superfície. Dessa forma, verificou-se que este registo sonoro caracterizou a localidade do espaço específico ao expressar longos períodos de silêncio e pontuais manifestações da biofonia local.

Em relação às possibilidades de associações às gravações de superfície, foi observado a qualidade do detalhamento oferecido por este tipo de registo sonoro, onde as alterações e movimentações no ambiente subaquático poderiam ser captadas no raio de alcance do hidrofone. Dessa forma, ainda que subtil, a sonoridade captada poderia ser relacionada aos conteúdos sonoros da superfície, relocada à um novo contexto sonoro e visual – prática comumente utilizada neste processo composicional.

Por fim, outra característica do registo sonoro subaquático é que se reservou ao registo sonoro geofônico e biofônico, excluindo manifestações antropofônicas. Com essa técnica foi possível detalhar a movimentação da água, da vegetação e de espécies aquáticas sem quaisquer interferências de ruídos aleatórios da paisagem ou produzidos pelo observador na superfície. Verifica-se assim a impossibilidade de captar outras formas da geofonia e da biofonia da superfície, incluindo sonoridades antropofônicas que não tivessem relação com a água.

3.3.4. Transformações na composição musical.

As revisitações ao espaço específico pretendiam observar as suas transformações ao longo do tempo. Logo identificadas, seriam traduzidas de diferentes formas na composição musical. Comparando esta às primeiras visitas ao espaço específico, puderam ser observadas que as mudanças climáticas alteraram significativamente o espaço específico, interferindo diretamente no processo da

⁸⁹ O dispositivo pode ser acessado em: <http://www.aquarianaudio.com/h2a-hydrophone.html>.

composição musical. Ainda, pode ser verificado que as transformações do espaço específico foram responsáveis pela adoção das metodologias de observação, pelas técnicas registo sonoro e de composição utilizadas. Dessa forma, salientam-se os quatro principais vínculos da composição musical que surgiram a partir do o processo de revisitações: 1. Utilização de efeitos eletroacústicos para o pareamento de sonoridades distintas; 2. Incorporação de novos elementos da paisagem sonora que nutrem a ambiguidade da fonte sonora; 3. Ocultamento de sonoridades indesejadas; e 4. Utilização dos registos subaquáticos alocados num objeto da paisagem.

Em primeiro lugar, ao abordar a utilização de efeitos eletroacústicos para a transformação dos registos sonoros, optou-se pelo reconhecimento das fontes sonoras, onde biofonia e a geofonia conservam-se inteligíveis em diferentes níveis de distorção. Dessa forma, o primeiro passo foi verificar alguns dos níveis de intensidade dos registos sonoros, alterando-os e equalizando-os para que preservassem fidelidade em relação a fonte sonora. Para os sons com baixa intensidade, ora foram realizados ajustes de volume, ora preservado o volume original, a fim de reposicionar o som no espaço. Por fim, os principais efeitos utilizados continuam sendo: 1. efeitos de distorção; 2. *delay*; 3. *reverb*; e 4. *high-pass filter*, embora aplicados de forma diferente em relação à primeira performance.

Em segundo lugar, tratando-se da inclusão de novos elementos sonoros na composição, utilizaram-se aqueles que foram observados na paisagem sonora ao longo do período de escuta e de registo sonoro desta revisitação. Estava previsto que, caso um novo elemento integrasse o espaço de forma significativa, integraria significativamente a composição musical. Isso posto, o alagamento do terreno e a formação da localidade aquática pontuaram a composição musical ao adicionar os sons mais detalhados e subtis que habitam a biofonia da localidade. Não obstante, possuíram função estrutural na substituição dos momentos de silêncio (adotados na primeira performance para a audição exclusiva dos sons naturais da paisagem). Portanto, embora os níveis de intensidade destes registos sejam baixos, observaram-se ao longo da performance pequenos ruídos quando o observador posiciona-se próximo ao ícone formado.

Em relação à atividade de registo sonoro subaquático, pode-se dizer que com essa técnica houve o ocultamento das sonoridades da superfície, o que otimizou o detalhamento das sonoridades integradas ao objeto. Embora as sonoridades de superfície sejam desejadas ao longo do processo, naturalmente foram salientados os sons e as características que particularizam essa técnica de registo.

Por fim, houve a relocação de sonoridades, onde o registo sonoro de uma localidade é elaborado em estúdio e posto num novo contexto, numa localidade próxima. Em comparação com a primeira performance, pode-se definir que este é o maior contraste estabelecido entre performances até então realizadas. Apresentados na superfície, as sonoridades subaquáticas dialogam com sonoridades eletroacústicas da superfície e com a paisagem sonora natural do ambiente.

3.4. TERCEIRA REVISITAÇÃO

3.4.1. *Soundwalking*: escuta intensiva e registo num ponto fixo.

O terceiro período de revisitações compreende os estudos realizados entre os dias 7 de agosto de 2017 e 10 de dezembro de 2017. Nessa etapa de estudos, verificou-se que há a permanência dos objetos e recorrência de sons que guiaram o segundo período de revisitações. Embora já tenham sido verificadas as influências do período de registo para a composição musical, nesta etapa foram exploradas as sonoridades que caracterizam o período matutino do espaço escolhido, especificamente entre as 05h e 07h da manhã numa localidade específica. Como metodologia adotada, em ambas etapas observaram-se atentamente as características de espacialização, da intensidade e da diversidade da biofonia local durante o amanhecer, utilizando o suporte de microfones que amplificavam os sons da paisagem.

Após a observação, na etapa de registo sonoro houve o deslocamento do observador para uma localidade próxima, alegando possíveis interferências que a presença do observador teria no ato de registo. Embora o registo sonoro realizado nessa etapa pretenda traduzir com fidelidade apenas as sonoridades biofônicas do espaço específico – com o mínimo possível de intervenções humanas –, em pontuais momentos foram percebidos sonoridades de automóveis próximos à

localidade escolhida. A partir disso, verificou-se que essas sonoridades interferiram significativamente no processo de registo sonoro, pois a partir da interferência tecnológica houve o emudecimento da complexidade biofônica local.

Num primeiro recorte, durante os vinte minutos iniciais foram detectadas maiores manifestações da biofonia na localidade onde foram alocados os dispositivos de registo. Naquele momento, ainda não havia amanhecido completamente, a paisagem permanecia sob crepúsculo e não ouviam-se sons antropofônicos, tanto próximos quanto distantes em relação ao local de registo. Nesse período, ora observou-se a movimentação, o canto e o afastamento de algumas espécies de pássaros, ora a movimentação, a aproximação e o canto de outras espécies.

Vistas as condições climáticas e a ausência de ruídos antropofônicos, foi possível prever o detalhamento dos conteúdos do registo sonoro biofônico da superfície. Semelhantemente, nessas condições apontadas, este registo sonoro da superfície pode ser comparado ao registo sonoro subaquático devido ao seu detalhamento. Excepcionalmente, destaca-se que foi possível registrar sob as condições descritas o ruído do saltitar de um pássaro sob telhado próximo e o alçar voo de um bando que repousava próximo aos dispositivos de registo. Por outro lado, verificou-se que ambas técnicas de registo possuem intensidade, espacialidade e complexidade biofônica diferentes.

Na superfície, onde o canto dos pássaros era diversificado, apresentando tanto sonoridades intensas quanto subtis; próximas ou distantes da localidade escolhida para observação. Por outro lado, ao longo do registo subaquático percebiam-se as movimentações da vegetação rasteira imersa sob as ações do vento, de insetos e de anfíbios, sendo a comunicação dos sapos a mais saliente nessa técnica de registo. Embora as técnicas de registo proponham conteúdos diferentes, por meio da composição musical em estúdio ambos registos foram integrados na composição, relacionando-se com a paisagem sonora do espaço envolvente.

3.4.2. Novas descobertas: a abordagem do espaço aquático.

Uma localidade apresenta diferentes níveis de transformação, que continuamente interferem e estruturam a composição musical em estúdio e as performances no espaço específico. Isto posto, o processo composicional está vinculado à quantidade de elementos que se transformaram ou aos que foram integrados ao espaço no período de afastamento da localidade. Visto que a revisitação ao espaço é uma metodologia composicional que salienta essas transformações acústicas e visuais da paisagem mediante contínuas aproximações e afastamentos do compositor no local, o surgimento da localidade aquática pontuou o processo composicional a partir da transformações da paisagem sonora à volta dessa localidade. Dessa forma, diferentes técnicas de registos sonoros foram realizadas para integrar essa nova localidade à composição musical, salientando suas principais características acústicas.

Considera-se que o alagamento da superfície de caminhada foi o principal fenômeno que caracteriza o espaço específico e que, conseqüentemente, caracteriza esse processo. Assim, o aparecimento de uma nova localidade no espaço específico marcou o início de um estudo focado numa localidade específica, que tanto sublinha transformações dos sons de superfície, quanto dos sons subaquáticos. Para isso foi necessário realizar adaptações na técnica de registo sonoro para poder incluir na composição musical as sonoridades existentes no local, sendo o registo sonoro em ponto fixo e subaquático as principais técnicas realizadas também para a otimização da escuta.

Em relação ao trabalho em estúdio, também foram verificadas as características desses registos sonoros realizados a fim de garantir novas possibilidades de pareamento entre sonoridades distintas. Ou ainda, garantir formas de salientar os conteúdos do registo sonoro subaquático. Para isso, foi preservada a utilização dos mesmos efeitos anteriormente utilizados, havendo somente alterações nos níveis de distorção de cada efeito. Da mesma forma, foram amplificados sons que, ao comparar a outras sonoridades da superfície, estariam em segundo plano caso não houvesse nenhuma intervenção eletroacústica.

Por fim, ao longo das revisitações realizadas nesse período foram estudadas as possibilidades de relocação das sonoridades subaquáticas noutra localidade.

Pretendia-se que desta nova localidade escolhida não fosse possível visualizar a fonte de onde foram extraídos os registos sonoros. Ainda que a nova localidade de performance contrastasse acústica e visualmente com os registos sonoros gravados em localidade anterior, a alteração do lugar de performance ofereceria novas possibilidades de diálogos entre escuta, composição musical eletroacústica e performance.

3.4.3. Performance III: efeito walkman, relocação de sonoridades e clima.

A terceira performance da instalação sonora “*Saving Shapes*” foi composta a partir de um conceito descrito por Barry Truax (1984) como “efeito walkman”, e por procedimentos de relocação de sons do ambiente sugeridos por Bill Fontana (2008). Neste processo, ambos conceitos se relacionam e foram planeados para uma performance que pretendia a audição, via auriculares, dos conteúdos de uma localidade do espaço específico – próxima e visualmente contrastante. Dessa forma, na tarde do dia 06 de dezembro de 2017 foi realizada a performance de escuta a céu aberto, integrando sons de um ambiente noutra realidade visual.



Figura 15: Relocação de sonoridades com suporte de auriculares. Registo visual realizado em 19 de janeiro de 2018, de própria autoria.

Esta performance distingue-se das demais a partir do modo de escuta. Barry Truax (1984) enfatizou que a escuta é vinculada em tipos de relações específicas do ouvinte com o meio ambiente. Dessa forma, a partir da alteração do modo de escuta pretende-se modificar também as relações do ouvinte com a paisagem do espaço específico. Se anteriormente foram instalados alto-falantes que integravam sons

existentes da paisagem com sons eletroacústicos, propunha-se a partir do uso de auriculares e da relocação a ressignificação do conteúdo sonoro apresentado, oferecendo distanciamento entre som natural e som composto.

Primeiramente, a ressignificação ocorreria ao associar o que é ouvido via auriculares em relação ao que é visto no espaço de performance, excluindo parcialmente interferências de sons externos. Em relação a isso, Truax (1984) defende a existência do efeito walkman quando há a “(...) ‘incorporação’ de um ambiente dentro de outro através do uso de auriculares leves e portáteis (...)” (TRUAX, 1984: 121)⁹⁰. Dessa forma, a experiência desta performance sublinhou a importância da alteração do espaço de performance para valorização da imagem, da memória e da ressignificação dos conteúdos sonoros no processo composicional. Enfatizou a experiência de relocação de sonoridades e de posicionamento fixo do performer durante a escuta, sugerindo com objetos integrados ao espaço a estaticidade – uma proposta de escuta imóvel a qual me submeti como intérprete, exposto às sensações físicas que o espaço em conjunto com o conteúdo eletroacústico me oferecia naquele momento de calor sobre a areia quente.

Em relação aos trabalhos esculturais de Bill Fontana, o artista explorou diferentes possibilidades de relocação de sonoridades do ambiente. Para o autor, “Para fazer arte fora de um ambiente sonoro, o ato de colocação deste som deve ter considerável importância estética” (FONTANA, 1987:143)⁹¹. Segundo o autor, identificou-se que os sons da paisagem sonora dificilmente são isolados de seus contextos. Para ele, quando há a instalação sonora de sons da paisagem em espaços abertos, há a justaposição do contexto dos sons expostos com o contexto sonoro da realidade atual, o que faz com que ocorra a escolha dos conteúdos sonoros em relação a seleção dos espaços de apresentação durante a composição. À vista disso, a relocação de sonoridades na terceira performance projetou o contraste entre o que havia sido registrado durante o inverno, onde o ambiente era

⁹⁰ “The imposition of one environment on another now includes the “embedding” of an environment within another through use of portable, lightweight headphones—the so-called “Walkman” phenomenon” (TRUAX, 1984:121).

⁹¹ “To make art out of an ambient sound, the act of placing this sound would have considerable aesthetic importance” (FONTANA, 1987:143).

frio e o terreno parcialmente alagado em relação ao calor intenso vivenciado na performance da escuta.

Considerando a amplitude de possibilidades de engajamento entre compositor e espaço e, na habilidade do som de pertencer a um espaço específico, Fontana (2008) aponta que “(...) os sons do ambiente são esculturais tal como seus volumes no espaço, pois uma determinada fonte sonora ocupa proporcionalmente seu próprio campo sonoro” (FONTANA, 1987:144)⁹². Isto posto, verificou-se que a observação de uma nova localidade em conjunto com a escuta via auriculares ofereceriam novas combinações que poderiam reestruturar a poética musical, dando suporte também à reconfiguração das proporções, do movimento e da espacialidade dos sons existentes na composição. Da mesma forma, reconfigurar o posicionamento do interprete durante a performance de escuta alteraria também o significado das referências das fontes sonoras mantidas na composição eletroacústica, podendo estas estarem mais próximas ou afastadas do campo de visão do performer.

Semelhantemente no seu processo instalativo, Bill Fontana (2008) afirmou o seu interesse em realizar relocações de apenas um tipo de fonte sonora sob um novo contexto, justapondo sons com os elementos físicos e arquitetônicos do lugar da escultura. Logo, constatou-se que a terceira performance da instalação sonora “*Saving Shapes*” expôs fisicamente o performer às ações climáticas do momento, numa posição determinada, sob temperatura elevada. Verificou-se durante a performance que essa interferência climática foi substancial na performance da escuta, pois a percepção naquele momento contrastava com as sensações obtidas durante o período de registo sonoro.

Por fim, na terceira performance da instalação sonora puderam ser verificadas novas possibilidades de contextualização a partir de sonoridades registadas já abordadas noutras performances. Com a performance da escuta em auriculares foi possível perceber detalhes que foram obtidos em registos de campo e pelo tratamento em estúdio, incluir de forma contextualizada novas localidades do espaço específico,

⁹² “(...) ambient sounds are sculptural as volumes of space in terms of how a given sound source occupies its own sound field” (FONTANA, 1987:144).

favorecer a vinculação de sonoridades eletroacústicas também a elementos não-registados anteriormente.

3.5. QUARTA REVISITAÇÃO

3.5.1. *Soundwalking*: escuta intensiva.

A metodologia de revisitação ao espaço específico pretendia salientar as transformações dos lugares visitados a partir de uma visita de referência, cuja biofonia, geofonia e antropofonia seriam atentamente escutadas, registadas e relacionadas ao longo do processo composicional. Devido ao monitoramento do espaço específico (por meio da revisitação e por registos sonoros e visuais) foi possível identificar o aparecimento de uma nova localidade que se diferenciava morfologicamente ao que foi anteriormente visto. O estudo salientou o aparecimento dessa nova paisagem sonora, de seus objetos principais e, por fim, do seu desaparecimento. Portanto, novamente por meio da caminhada foram identificados os elementos da paisagem sonora no período vespertino, com suporte de auriculares e microfones.

Durante o verão foi identificado o desaparecimento da água que havia inundado parcialmente o espaço específico. A partir desse evento, novamente seria possível realizar interações e registos em caminhos anteriormente percorridos, ressaltando o som dos passos na areia e na vegetação seca. Entretanto, devido à esse desaparecimento da água na localidade, optou-se por realizar procedimentos que ressaltassem esse fenómeno natural. Destarte, a improvisação com objetos e elementos pertencentes à paisagem foi novamente explorada, onde simultaneamente foram identificadas novas possibilidades de registo sonoro com microfone de contato, anteriormente realizado para registos subaquáticos.



Figura 16: Ausência da água no espaço: alteração da diversidade acústica na localidade. Registo visual realizado em 30 de março de 2018, de própria autoria.

O registo da improvisação foi realizado em ponto fixo, utilizando água e areia – elementos centrais e que identificam o espaço específico. Neste momento foram utilizados gravetos dispostos próximos ao microfone, que foram movimentados em diferentes velocidades a fim de fazer referencia análoga aos sons dos passos anteriormente realizados. Finalmente, a improvisação se encerra após registo de uma chuva passageira que pôde ser registada a partir do contato da água com a areia, fazendo com que o microfone captasse os sons percussivos produzidos próximos ao microfone durante alguns minutos.

3.5.2. Novas descobertas do espaço.

O processo de revisitação a um lugar específico revelou que há constante transformação do espaço e da paisagem sonora. Da mesma forma, que o

monitoramento a partir do registo sonoro é eficaz para identificar as principais alterações acústicas da paisagem. A partir da transformação do espaço identificaram-se que há a renovação de possibilidades de interação com estes os novos espaços que são formados e que identificam a singularidade do lugar.

Uma das principais características do espaço, identificadas a partir do método de revisitação, é o modo como ocorrem os eventos ao longo do ano. Com o monitoramento do espaço foi possível perceber a ciclicidade na ocorrência dos eventos acústicos do lugar. O identificar do surgimento e do desaparecimento da água no espaço apontou para particularidades na transformação da biofonia, geofonia e antropofonia local, tornando-as características e centrais para o processo composicional. Da mesma forma, essa idiosincrasia do espaço salvaguardou o processo das pequenas variações e indeterminações do espaço, podendo essas serem ignoradas ou salientadas durante a observação anual, a partir da sua relevância artística.

Visto isso, a observação ao longo do ano apontou para performances que dialogassem com a identidade do local. Candau (2011) utiliza o termo *'representações identitárias'*. Logo, Candau (2011) salienta que

“O ponto de origem não é o suficiente para que a memória possa organizar as representações identitárias. É preciso ainda um eixo temporal, uma trajetória marcada por essas referências, que são os acontecimentos” (CANDAU, 2011:98).

Isto posto, a continuidade nas revisitações e nas performances ofereceram ao processo um discurso pontuado por acontecimentos fortes, estruturados pelo próprio espaço performativo. Quanto a isso, Candau (2011) afirma que esses acontecimentos “(...) fazem memórias fortes; a dissolução do acontecimento na banalidade do todo-acontecimento origina, com certeza, memórias fracas” (CANDAU, 2011:101). Portanto, a partir da composição em comunhão com o espaço específico, enfatiza-se a importância das performances e métodos realizados ao longo das revisitações para que sejam pontuados os principais eventos acústicos das localidades, transformando a paisagem na sua totalidade num espaço de performance.

Ainda que Joël Candau (2011) apresente recursos identitários os quais os lugares tornam-se memoráveis, tais como aqueles que se apoiam em tragédias coletivas, por exemplo, este trabalho oferece recursos identitários a partir da performance artística que sublinha e exalta momentos, objetos e próprios de um lugar.

Por fim, ao analisar os quatro períodos de revisitações, identificou-se que o processo composicional esteve submetido aos momentos instáveis oferecidos pelas demasiadas incertezas do trabalho num espaço aberto e inabitado. Logo, o caminhar errante, as trajetórias indefinidas e impossibilitadas e o encontro com o inevitável oferecem abertura às ações particulares que imediatamente interagem com o espaço de performance, sendo pela revisitação continuamente incorporadas na criação musical.

3.5.3. Performance IV: paisagem em movimento.

A quarta performance da instalação sonora ofereceu uma excursão nos caminhos anteriormente percorridos no espaço específico, ouvindo atentamente aos sons compostos em estúdio durante a caminhada. Após o período de composição em estúdio, foram utilizados para a performance da escuta um par de auriculares e um dispositivo portátil para reprodução do som composto, para que o performer traçasse novos caminhos e descobrisse novas localidades do espaço específico enquanto ouvia a composição musical.

Comparativamente à terceira performance, onde a escuta estava associada a uma localidade específica com os dispositivos previamente posicionados, na quarta performance não foram eleitas as localidades para alocação de dispositivos, para que dessa forma a composição fosse ouvida em movimento. Embora o trabalho composicional se tenha desenvolvido entre três localidades, a última performance da instalação pretendia observar os vínculos que surgiriam a partir da caminhada no espaço específico, durante a escuta em deslocamento.



Figura 17: Caminho percorrido durante a escuta da composição musical. Registo visual realizado em 30 de março de 2018, de própria autoria.

Primeiramente, pretendia-se que a caminhada oferecesse um conteúdo acústico distinto do conteúdo visual da paisagem, principalmente pelo fato de que o som eletroacústico “(...) impõe seu caráter em um ambiente por causa de sua capacidade de dominar, tanto acusticamente quanto psicologicamente” (TRUAX, 1984:121)⁹³. Mesmo que as sonoridades tenham sido extraídas de localidades próximas, o deslocamento do performer proporcionava alteração constante da sua perspectiva frente aos objetos da paisagem e oferecia novos vínculos entre composição e imagem. Dessa forma, enquanto o performer caminhava ocorria a transformação do som e dos conteúdos da paisagem, onde nesse momento até mesmo as sensações físicas obtidas pelo caminhar interfeririam na percepção dos conteúdos da composição musical.

⁹³ “In many situations, electroacoustic sound imposes its character on an environment because of its ability to dominate, both acoustically and psychologically” (TRUAX, 1984:121).

Em relação à isso, aponta-se a importância do conteúdo visual da paisagem para esta performance. Quando a observação é feita em movimento, “O olhar e a paisagem permanecem como que colados um ao outro, nenhum estremecimento os dissocia” (MERLEU-PONTY, 1944:79). Por outro lado, ao realizar percursos aliados à escuta musical, novas associações e vínculos são possíveis a partir do que é visto, ouvido ou lembrado, numa experiência sensorial atenta e complexa. Dessa forma, a percepção musical durante a performance em caminhada não se sustentaria sobre um objeto apenas, mas sobre uma série de objetos que pertencem ao espaço e que são potencialmente associáveis.

Em segundo lugar, verificou-se que caminhar enquanto é realizada a escuta da composição vincula sons antropofônicos gravados à alguns objetos e seres encontrados no espaço durante a performance, principalmente àqueles sons obtidos em improvisações na areia com os objetos encontrados no lugar ou a partir do registo de sons biofônicos. Dessa forma, puderam ser relocados sons da paisagem em tempo real a partir do reconhecimento auditivo e visual da fonte sonora e pela semelhança dos objetos encontrados no espaço específico.



Figura 18: Caminho percorrido durante a escuta da composição musical. Registo visual realizado em 30 de março de 2018, de própria autoria.

Por outro lado, durante o percurso sob *efeito walkman* foi observada a importância do contexto o qual a composição é submetida. Além dos pareamentos obtidos, diferentes contrastes entre conteúdo sonoro e conteúdo visual foram percebidos durante a performance. Segundo Truax (1984), este efeito pode desafiar o ouvinte a estabelecer algum sentido “(...) fora da justaposição de dois contextos diferentes” (TRUAX, 1984:120)⁹⁴. Neste caso, por tratar de uso individual de auriculares, o sentido do percebido ocorre a partir do entendimento de ambos contextos oferecidos, formando na mente do ouvinte uma nova realidade que se estabelece a partir dessa combinação entre som e paisagem em movimento.

Por fim, posto que a instalação sonora é composta por uma série de revisitações que gradualmente vão compondo novas performances, sintetiza-se que a quarta performance abordou em tempo real: a relocação de sonoridades a partir da caminhada e da perspectiva do performer; o pareamento de sonoridades semelhantes em relação à fontes sonoras distintas; e por último, o contraste e o vínculo percebido entre conteúdos visuais e auditivos de uma mesma paisagem.

⁹⁴ “The challenge of the schizophonic situation for the listener is to make sense out of the juxtaposition of two different contexts. In many cases, the "sense" becomes conventional acceptance” (TRUAX, 1984:120).

CAPÍTULO III

Soundwalking, revisitação e vinculação da obra

1.1. Revisitação: soundwalking como ato artístico e metodológico.

Durante o período de um ano foram realizados inúmeros regressos num mesmo espaço específico, sob a perspectiva de observar, registrar e exibir instalações sonoras e performances com base nas vivências do compositor. Esse processo denomina-se *revisitação*. Em cada período de revisitações foram realizadas performances do *soundwalking*, que reconheceram as características acústicas do espaço específico por meio da caminhada. Sendo também uma ferramenta importante para o mapeamento, para a identificação e caracterização acústica das localidades e dos objetos do espaço específico. Neste capítulo serão abordadas as importâncias do *soundwalking* para o processo composicional, considerando-o uma performance artística e uma ferramenta metodológica.

Primeiramente, em vista do potencial de mapeamento do espaço pelo *soundwalking*, afirma-se que uma das prioridades do mapeamento de um espaço "(...) é definir as características ambientais que promovem a comunicação efetiva em qualquer ambiente em estudo" (TRUAX, 1984: 62)⁹⁵. Ao finalizar a etapa prática dessa pesquisa puderam ser analisadas as relações existentes entre a realidade acústica do espaço e composição musical, com base nas peculiaridades do ambiente escolhido.

No âmbito deste universo de trabalho, Hildegard Westerkamp realizou uma série de *soundwalkings* e registos sonoros ao longo dos seus percursos em Vancouver, no Canadá. Como resultado, no álbum '*Transformations*' (1996) a compositora apresenta a obra '*Beneath the forest floor*', expondo as singularidades biofônicas, geofônicas e antropofônicas do espaço específico em diálogo com sons eletroacústicos. Segundo Westerkamp (1974),

"Um soundwalk participativo pode ter a proposta de orientação num ambiente; de diálogo com os sons envolventes; ou pode ter uma proposta puramente estética de criação de 'soundwalk composition'" (WESTERKAMP, 1974)⁹⁶.

⁹⁵ "(...) one purpose of our model of the acoustic community is to define the environmental characteristics that promote effective communication within any environment under study" (TRUAX, 1984:62).

⁹⁶ "A participatory soundwalk can either have the practical purpose of orientation in the environment or of having a dialogue with the surroundings; or it can have a purely aesthetic purpose of creating a soundwalk composition" (WESTERKAMP, 1974).

Para este processo composicional, o *soundwalking* foi uma das ferramentas de integração do compositor ao ambiente, auxiliando-o no mapeamento e orientando os momentos de registo sonoro.

Em segundo lugar, por meio do mapeamento oferecido pelo *soundwalking*, identificou-se que o espaço contém localidades distintas, onde cada uma delas detém conteúdos acústicos diferentes. Dessa forma, verificou-se que quando o compositor ouve as sonoridades de cada localidade no espaço específico, realizando simultaneamente diferentes percursos, está propondo presenciar seus fenômenos acústicos em tempo real ao mesmo tempo em que associa os sons ouvidos às suas respectivas fontes sonoras.

Em terceiro lugar, a partir das diferentes revisitações identificou-se que o espaço aberto caracteriza-se principalmente pelas suas múltiplas e diversas transformações. Para Truax (1984), a transformação do espaço pode ser reveladora, sendo também algo que nutre as vivências do compositor num determinado espaço. Dessa forma, eram explorados a partir da improvisação os objetos e fenômenos que potencialmente integrariam a composição musical, sendo que nessa excursão pelo espaço específico puderam ser salientados os objetos e seres que caracterizavam as localidades, e também as dinâmicas acústicas e climáticas que integraram o processo de composição musical em estúdio e na performance.

Visto que o *soundwalking* pode assumir diferentes funções e, ao tratar-se de improvisações no espaço específico, “(...) é apropriado mencionar outro tipo de soundwalk que não inclui a escuta atenta, mas uma participação fisicamente ativa na música do nosso ambiente” (WESTERKAMP, 1974)⁹⁷. Dessa forma, ao longo das revisitações foram exploradas diferentes maneiras de realização do *soundwalking*, intercalando momento de escutas com momentos de improvisação utilizando os recursos do próprio ambiente acolhedor.

⁹⁷ “In this context it is appropriate to mention another type of soundwalk which does not only include attentive listening but also active physical participation in the music of our environment” (WESTERKAMP, 1974).

À vista disso, verificou-se que em cada período de revisitação o *soundwalking* foi a ferramenta que determinou as formas as quais as dinâmicas do espaço de exibição poderiam estar integradas na composição musical em estúdio. Independentemente se realizado individualmente ou em grupo, o *soundwalking* foi fundamental para identificação dos objetos no espaço, para a improvisação e para o registo. Da mesma forma, substancial para a composição musical que utiliza elementos biofônicos, geofônicos e antropofônicos. Sendo a escuta desses elementos o principal fator estruturante da composição e das performances, Truax (1984) aponta que ela “(...) depende de tipos específicos de relações do ouvinte com o meio ambiente” (TRUAX, 1984:24)⁹⁸. Ou seja, o *soundwalking* é uma proposta de relação com o meio ambiente, onde o percebedor transita livremente no espaço, seja para ouvir ou para produzir sons em conjunto com os recursos do espaço.

Considerando desde o início desta pesquisa que o ambiente de escuta escolhido é um espaço aberto em transformação contínua, pode-se dizer que o *soundwalking* apresentou diferentes funções estruturais para a composição musical e para as performances. Em suma, no primeiro encontro com o espaço específico, o *soundwalking* caracterizou-se por uma caminhada atenta à escuta dos elementos presentes na paisagem, sem qualquer suporte ou mediação tecnológica, oferecendo o conhecimento inicial necessário para a composição musical em estúdio. Ainda, essa excursão na paisagem sonora mediada pela caminhada identificou os objetos e os fenômenos espaciais de relevância acústica, sendo estes integrados gradativamente na composição musical e na identidade do espaço específico. Nas revisitações subsequentes, as caminhadas foram mediadas por diferentes microfones, também registrando elementos que não poderiam ser ouvidos sem esse suporte. Por fim, houve uma releitura do *soundwalking* convencionalmente estabelecido por Westerkamp (1974), onde a performance é a escuta da composição via auriculares, numa localidade específica – 3ª revisitação; ou em movimento, sem interferências da paisagem sonora externa, vista na performance da 4ª revisitação, configurando uma proposta estética de escuta e de difusão sonora da música eletroacústica.

⁹⁸ “The listening phenomena described thus far depend on specific types of relationships of the listener to the environment” (TRUAX, 1984:24).

1.2. Importância da experiência do regresso.

Regressar ao espaço específico foi fundamental para observar as transformações do espaço em relação à primeira observação. Sem as etapas de revisitação não seria possível perceber a forma como o ambiente se transformaria e agiria sobre a composição musical. Em relação a isso, percebi que

“O ponto de origem não é o suficiente para que a memória possa organizar representações identitárias. É preciso ainda um eixo temporal, uma trajetória marcada por essas referências, que são os acontecimentos” (CANDAU, 2011:98).

Revisitar o espaço foi fundamental para a criação de uma narrativa paralela à realidade acústica e visual desse espaço de performance. Pretendia-se que o regresso auxiliasse no suporte da transformação da composição musical, mediante realização de novos registos sonoros e de novas performances que também transformariam a percepção do espaço específico sem alterar o modo com que a narrativa musical continuaria se estabelecendo. Com base em Candau (2011), pôde-se definir que o regresso ao espaço específico para a realização de diferentes tipos de performances propôs que os acontecimento mais relevantes do espaço fossem identificados, estabelecendo um vínculo forte entre performances e ambiente envolvente.

Isso posto, ao regressar no espaço foram percebidas diferentes interferências climáticas na paisagem sonora entre as performances, modificando o ambiente sem que a composição musical e as performances perdessem coerência e a ligação com o espaço de origem. Em busca de uma coerência que integrasse diferentes performances num mesmo espaço de performances, entendo que o senso de "(...) coerência de um ambiente está intimamente ligado às relações temporais exibidas pelo som" (TRUAX, 1984: 65). Portanto, mesmo a composição sendo uma obra seccionada por diferentes performances, a coerência e a continuidade da obra mantiveram-se intrinsecamente conectadas pelas relações estabelecidas ao longo do tempo com o espaço envolvente.

Ainda acerca dessa coerência, o regresso permitiu que houvesse o diálogo metafórico entre som composto e realidade acústica e visual do espaço específico,

sem estabelecer ou caracterizar ambientes esquizofônicos aqui mencionados descritos por Westerkamp (1987) e Truax (1984)⁹⁹. Como visto anteriormente, um espaço esquizofônico caracteriza-se por apresentar uma realidade acústica sobreposta e dissociada da realidade acústica e visual real, estabelecendo hierarquias e planos perceptivos. Nesse caso em particular, mesmo que ocorram procedimentos de relocação sonora ao longo das performances, o trabalho composicional manteve-se direcionado para as mesmas localidades, onde o acompanhamento das transformações desse ambiente salientou suas particularidades ao mesmo tempo em que promoveu um estudo coerente e vinculado ao espaço específico.

Em resumo, observaram-se que há consequências no regressar ao espaço específico, principalmente em relação a continuidade da obra. Verificou-se que este processo de revisitação ofereceu diferentes formas de manter a continuidade da instalação sonora, em alternativa a utilização de efeitos de *loop* para alcançar o mesmo objetivo. Sendo a inteligibilidade da narrativa um dos elementos a serem alcançados na composição musical em estúdio, o próximo subitem salientará o raciocínio adquirido que pautaram os resultados alcançados.

1.3. Continuidade da instalação sonora.

Além de estabelecer um vínculo forte com o espaço específico, o processo de revisitação propôs a continuidade da narrativa da instalação sonora, visto que não foram interrompidos os regressos, as observações, os registos e as performances. Nesse aspecto, três pontos sublinham-se como os mais importantes para a condução dessa narrativa seccionada: 1. a não-reutilização literal de elementos sonoros da paisagem; 2. a relação *som* e *tempo* para viabilização da condução da narrativa musical concebida para diferentes performances; e 3. a identificação da identidade aural do espaço específico.

Primeiramente, a reutilização literal de elementos musicais para a composição musical em estúdio é conflitante com este processo, visto que o som observado preliminarmente no espaço não poderia ser literalmente e naturalmente revisto

⁹⁹ Vide Capítulo I, subitem 1.1. Espaço.

devido a quantidade de variantes possíveis encontradas em espaços abertos. Na perspectiva da acústica, considera-se que o som sofre interferências do espaço envolvente, onde “A maioria dos sons naturais não são estáveis, mas são fortemente dependentes do tempo (...)” (FASTL and ZWICKER, 1999:216)¹⁰⁰. Essa relação dinâmica entre som e tempo pode ser considerada tanto para espaços abertos quanto para espaços fechados. Neste caso, referente às perspectivas da acústica de espaços internos, compreende-se como instabilidade todas as interferências realizadas pelas paredes, teto, tipo de chão, móveis, e outros objetos pertencentes ao espaço. Segundo Halmrast et al.(2010), “(...) enquanto alguns sons são absorvidos, outros elementos são reflectidos de trás para frente no interior da sala” (HALMRAST et. al., 2010:192)¹⁰¹, modificando constantemente o timbre do que está sendo produzido.

Em segundo, no que pode estar relacionado às performances em espaços abertos, a fenomenologia da percepção aponta que “O tempo não é uma linha, mas uma rede de intencionalidades” (MERLEAU-PONTY, 1945:558), onde o percepto, neste caso o som, pode ser identificado por associação aos inúmeros objetos, fenómenos ou memórias a partir das suas características previamente identificadas, ainda que fora de uma sequência lógica. Dessa forma, os eventos e performances que, em conjunto constituem a narrativa musical, são organizados individualmente na mente de cada ouvinte, que no espaço de performances se integra, associando de forma particular cada som ouvido aos objetos e fenómenos aos quais ele se expõe.

Mediante as experiências do compositor nas performances a céu aberto, considera-se que para que seja possível a vinculação das performances ao espaço é necessária a identificação das particularidades acústicas do espaço específico. Semelhantemente, Filipe Lopes (2015) aponta que a identidade aural permite o reconhecimento das principais características de um espaço. Ao ouvir um registo

¹⁰⁰ “Most natural sounds are not steady but strongly time dependent; the loudness of such sounds is also a function of time. Typical examples are speech or music, and also quite a few technical noises that sound impulsive or rhythmic where the loudness cannot be described by steady-state condition” (FASTL and ZWICKER, 1999:216).

¹⁰¹ “Some of the sound may be absorbed by the walls, ceiling, floor, furniture, and various other objects in the room, as well as by the bodies of the audience and musicians, while other elements are reflected back and forth within the room. Differences in materials of the room, as well as in its shape and size, will result in various modifications of the timbre we perceive” (HALMRAST, 2010:192).

sonoro gravado numa praia qualquer, em termos práticos, os elementos biofônicos, geofônicos e antropofônicos mediarão a identificação da origem dos registos e caracterizarão ao ouvinte o espaço apresentado. Dessa forma, identificando a característica do espaço específico permitirá “(...) conceber composições musicais que potenciem simbioses entre som e espaço à luz do seu contexto sonoro” (LOPES, 2015:139).

Dessa forma, considerando a instabilidade como um parâmetro do espaço específico que altera o som mediante sua exposição a fatores climáticos e tecnológicos e a pluralidade de significações e associações possíveis dos elementos musicais ouvidos sob estas condições, afirma-se que a continuidade da instalação sonora está diretamente vinculada à revisitação ao espaço de performance, visto que o entendimento do discurso musical está intrinsecamente ligado à lembrança dos eventos nele ocorridos. À vista disso, conclui-se que a continuidade da instalação vincula-se nomeadamente: 1. *aos modos os quais o ouvinte se integra e se movimenta no espaço*; 2. à forma a qual os sons da composição são associados aos objetos e fenómenos do espaço; e 3. à identidade criada pelo diálogo entre sonoridades eletroacústicas e localidades do espaço.

1.4. Relevância da vinculação dos elementos eletroacústicos aos visuais da paisagem para a forma da obra.

Desde o princípio deste estudo o conteúdo visual da paisagem auxiliou o processo de revisitações. Durante as performances realizadas no espaço, verificou-se que a imagem do lugar foi um parâmetro musical indeterminado das performances. Primordialmente, reconhecer esses conteúdos da paisagem providencia a identificação de novos elementos existentes no espaço para que possam ser incorporados na composição musical ao longo do tempo. Ainda, foi a partir da visualização do espaço que puderam ser verificadas as maiores alterações acústicas de cada localidade, pois detectaram-se também diferenças visuais a partir da comparação entre a paisagem anteriormente observada e paisagem em tempo real. Em virtude disso, verificou-se que regressar e observar as alterações visuais do

espaço específico interferiu na estruturação da instalação sonora por auxiliar na identificação de possíveis novos conteúdos sonoros para a composição.

Em segundo lugar, a partir da visualização da paisagem e da característica visual dos seus elementos houve a tentativa de formação de ícones que associam a composição a um objeto pertencente à paisagem. Simultaneamente, considera-se a importância do posicionamento do ícone formado no espaço para o processo criativo e para a percepção dos conteúdos musicais apresentados. Sabendo que “(...) os humanos não apenas percebem objetos no tempo e no espaço, mas os percebem dentro de esquemas lógicos (...)” (SANTAELLA e NÖTH, 1997:88), a paisagem sonora local, os objetos, o seu posicionamento e as performances anteriormente realizadas foram consideradas os elementos que formaram o contexto para relocação de sonoridades eletroacústicas.

Adicionalmente, a fim de identificar as mais íntimas relações entre conteúdo acústico/eletroacústico e conteúdo visual da paisagem, destacam-se também os conhecimentos básicos das *leis da gestalt* para este trabalho em conjunto com o espaço específico, principalmente em relação a complementaridade e continuidade verificadas entre as performances da instalação sonora. Tratando especificamente da imagem, Jacques Aumont (1990) apresenta de forma sucinta as *leis da gestalt*, sendo: 1. *A lei da proximidade*; 2. *A lei de similaridade*; 3. *A lei da continuidade*; e 4. *A lei de destino comum*. Essas leis definem para este processo algumas das relações entre conteúdo acústico e conteúdo visual da paisagem, apresentando novas possibilidades de associação e vinculação para as performances a céu aberto.

Segundo Aumont (1990), a *lei da proximidade* define que elementos próximos são facilmente percebidos como integrantes a uma forma comum, em comparação a elementos distantes. Em seguida, o autor afirma que a lei da similaridade sugere que elementos de mesma forma ou de mesmo tamanho são mais facilmente vistos como pertencentes a um mesmo conjunto. A *lei da continuidade* define que existe uma tendência natural para continuar de modo racional uma determinada forma, se ela estiver inacabada. Por fim, a *lei de destino comum* determina que elementos que se deslocam simultaneamente tendem a ser percebidos como unidade, constituindo

uma forma única. Em detrimento destas leis, observou-se que performances realizadas num mesmo espaço específico integram a realidade acústica e visual da composição a partir de sua similaridade e complementaridade, pois ainda que os registos acústicos ou visuais do espaço diferenciem-se ao longo do tempo, complementam-se por trazer em si conteúdos similares. Ainda, trata-se de um mesmo espaço onde performances se complementam, formando vínculos diretos entre som e fonte sonora.

A fim de oferecer um raciocínio coerente entre as performances da instalação, para este processo verificou-se a importância do reconhecimento de parte da fonte sonora no conteúdo eletroacústico para estruturar a instalação sonora, de forma a dar suporte à sua inteligibilidade. Simultaneamente, verificou-se a importância da cognoscibilidade da relação audiovisual estabelecida a partir da complementaridade existente entre os conteúdos acústicos e visuais do espaço de performances com o meio eletroacústico composto, visto que pretendia-se dialogar, a partir da relocação de sonoridades, com as transformações do espaço, onde a composição musical e o espaço específico formariam novos contextos para o acolhimento de performances.

Por fim, acredita-se que existam inúmeras outras formas de manter a continuidade de uma narrativa, mantendo a sua inteligibilidade e sua coerência. A adoção de métodos anteriormente utilizados por artistas como Hildegard Westerkamp e Bill Fontana ofereceu a possibilidade de elaboração de performances intimamente conectadas a um mesmo espaço, onde quaisquer variações poderiam ser sentidas e utilizadas composicionalmente, verificando que a polissemia do espaço de performances pode ser abordada composicionalmente a partir de sua transformação. À vista disso, seja no âmbito diário, trimestral ou anual, a revisitação ao espaço foi inserida no processo criativo como método de monitoramento, de variação para o conteúdo eletroacústico e para os modos de difusão e de escuta.

CONCLUSÕES

“Há lugares difíceis de serem compreendidos e, conseqüentemente, de serem projetados. Isso pelo fato de eles não possuírem uma localização no presente, de não conhecerem as linguagens do contemporâneo. Ao mesmo tempo, porém, lançam mensagens a quem se prestar a recebê-las” (CARERI, 2017:15).

1.1. Resumo.

Este trabalho oferece formas de como compor música com um único espaço de performance, revisitando-o e almejando a inclusão de suas transformações no processo de composição musical em estúdio. Para isso foram analisadas as características acústicas do espaço específico escolhido, estudando os métodos de aproximação do compositor com este espaço, conferindo a ele função central para a transformação da obra em tempo real.

Acredito que existem instalações sonoras que são realizadas de diferentes formas, utilizando recursos de interação em tempo real, monitoramento à distância, ou similarmente à este processo, mediante à utilização de registros sonoros. Ainda que grande parte de instalações artísticas utilizem como recurso o *loop* para dar continuidade à instalação, tanto em espaços fechados quanto em espaços abertos, conferindo à instalação a característica de estaticidade, acredito que essa abordagem a partir do uso de *loop* não pretenda salientar as relações existentes entre obra e espaço. Posiciono-me de modo em que toda e qualquer abordagem em relação ao espaço seja feita de forma coerente. Ou seja, que interações sejam percebidas, transformem a percepção do espaço de performance e, que conseqüentemente, transformem a composição musical.

A continuidade das performances obtida imprimiu inúmeros esforços para salientar significações possíveis entre som e imagem, visto que as vivências do compositor no espaço específico trouxeram à composição musical em estúdio materiais sonoros que traduzem a realidade sonora do espaço – vastidão, hospitalidade e inabitabilidade. A vastidão do terreno importa à obra a ampliação dos seus horizontes, visto que o espaço possui inúmeras localidades que poderiam ser percorridas, estudadas e registadas para fins composicionais. Entretanto, devido a quantidade exorbitante de localidades identificáveis a partir do caminhar e da

percepção da transformação do espaço, este processo selecionou as primeiras localidades diferenciáveis acusticamente para que fosse respondida a pergunta central desta investigação. Quanto a hospitalidade, tanto espaço de performance e obra habitaram espécies comuns, estabelecendo relações em tempo real durante as performances, independentemente do modo de difusão sonora utilizada. Por fim, a inabitabilidade humana tornou possível perceber a paisagem sonora natural do espaço, isolando parcialmente as sonoridades tecnológicas identificáveis na orla da ilha.

Este trabalho em conjunto com o espaço desenhou uma metodologia própria que dividiu a estrutura formal da composição em diferentes performances as quais pontuaram o espaço de forma a singularizar cada momento vivido. Em conjunto com as interferências climáticas que alteraram significativamente o espaço, a composição musical adaptou-se em busca de melhor dialogar com as exigências reais do espaço de performances, seja para realização de performances de *soundwalking*, seja para momentos de difusão sonora em espaço aberto. Ainda que o objetivo não seja a estruturação da obra, salienta-se que a flexibilidade de trabalhar em espaço aberto organizou a estrutura global da obra a partir da *revisitação*. Neste caso, o compositor torna-se parte de um espaço que se modifica e que modifica sua percepção em relação aos seus eventos diários, à sua presença e às suas interações com as atividades biofônicas, geofônicas e antropofônicas locais, privilegiando uma visão onírica do percepto (o som) em relação ao seu contexto.

1.2. Principais Contribuições.

Considerando o contato contínuo do compositor para análise do espaço de performance e, verificando as localidades escolhidas para registos e para performances, afirma-se que foram estabelecidas noções de cumplicidade entre espaço transformado e composição musical transformada, visto que, em suma, ambos transformaram-se um em função do outro. Para que isso fosse possível, estruturei dois conceitos metodológicos que guiaram a pesquisa, conduzindo a parte artística em função da mutabilidade do lugar: a *revisitação* e a *vinculação*. A

revisitação não foi considerado apenas o regresso, mas o afastamento necessário para sublinhar as mais relevantes alterações do espaço no período de ausência. A partir disso, apontou-se quando em presença do compositor as ‘ações-chave’ para melhor percepção e registo dos eventos do espaço. Em decorrência dessas ações otimizadas, a vinculação da obra ao espaço ocorreria a partir da sucessão de revisitações e de performances realizadas, trazendo em obra a assinatura acústica do lugar.

Por fim, visto que a composição para um espaço específico a céu aberto carrega consigo inúmeras inquietações e incertezas em relação às escolhas de efeitos sonoros e de utilização de recursos tecnológicos de ponta, esta proposta oferece a recuperação da efemeridade da escuta. Não mais, multiplica ações performativas e potencializa o contato visceral do ouvinte com o meio o qual ele transita e escuta. Assim, cito Careri (2017).

“(...) a natureza ainda tem a possibilidade de evoluir em formas não previstas, de produzir espaços tênues, em equilíbrio instável, cuja única forma de cuidado é o abandono” (CARERI, 2017:15).

1.2. Trabalhos futuros

As demandas estabelecidas a partir da transformação do espaço específico organizaram metodologias as quais denominam-se *revisitação* e *vinculação*. Embora este tenha sido um trabalho que explorou durante o período de um ano um determinado espaço aberto e inabitado, esta pesquisa permite extensão do cronograma de ação e dos métodos de monitoramento, permitindo introdução de novas ferramentas tecnológicas para complementação do monitoramento do espaço, tal como o desenvolvimento de novas práticas artísticas aliadas a um espaço específico em constante transformação.

Uma das possibilidades verificadas foi o monitoramento aéreo de espaços abertos utilizando drones para fotografar áreas que seguem em transformação num espaço específico, apontando para localidades que se transformaram ao comparar diferentes registos visuais. Ao monitorar o espaço desta forma, verifica-se a

possibilidade de otimização metodológica do *soundwalking*, consoante ao tempo de revisitação e à precisão das ações num espaço aberto.

Por fim, dado que esta pesquisa é apenas uma das ramificações de um estudo que vem sendo estabelecido por diferentes áreas do conhecimento durante anos, abordar artisticamente os sons da paisagem sonora prediz interação com outros artistas, biólogos, arquitetos, pedagogos e ativistas para trabalhos artísticos conjuntos, tornando tentadora a partilha de conteúdos, informações e experiências.

REFERENCIAL TEÓRICO

ABRAM, D. (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More Than Human World*. New York, Pantheon.

ADAMS et al. (2008). *Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes*. University of Salford, Manchester. This version is available at: <http://usir.salford.ac.uk/2461/>

ANTUNES PIRES, I. (2007). *La notion d'Espace dans la création musicale: idées, concepts et attributions*. Tese de Doutorado. Université Paris 8. UFR ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE DÉPARTEMENT DE MUSIQUE.

AUMONT, J. (1990). *A Imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Papyrus Editora. ISBN978-85-308-0234-9.

BANDT, R. (2006). *Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time*. Contemporary Music Review, vol. 25. No. 4, August 2006, pp. 353-365. 2006 Taylor and Francis Group Ltda.

BLESSER, B., & SALTER, L.MR. (2007). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

BRUCE, N. and DAVIES, W. (2014). *The effects of expectation on the perception of soundscapes*. Acoustics Research Centre, Newton Building, University of Salford, UK. Applied Acoustics 85, 1-11. Elsevier.

CAMPESATO, L., e IAZZETTA, F. *Som, espaço e tempo na arte sonora*. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARERI, F. (2002). *WALKSCAPES: o caminhar como prática estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CARERI, F. (2017). *Caminhar e Parar*. 1ª Edição. Editora Gustavo Gili.

CHAVES, R., & REBELO, P. (2012). *Evocative Listening: Mediated practices in everyday life Organised Sound*, 17 (03), 216-222.

COX, C. and WARNER, D. (2004) *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Computer Music Journal, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 2005), pp. 96-98

DEERY, A. (2015). *Practical approaches towards interactivity in soundscape composition*. Digital Creativity, 26(1), pp. 32-39.

DREVER, J. (2009). **Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday**. In: James Saunders, ed. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Aldershot: Ashgate, pp. 163-192. ISBN 0754662822

FASTL, H. and ZWICKER, E. (1999). **“Psychoacoustics”: Facts and Models**. Third Edition. Springer, 2006.

FERRARI, L. (2002). **Petite Symphonie Intuitive pour un paysage de printemps** (1973-74): Little Intuitive Symphony for a landscape of spring. Memorized Sounds. Consultado a 7 de novembro de 2018, em <http://lucferrari.com/en/analyses-reflexion/petite-symphonie-intuitive-pour-un-paysage-de-printemps/>.

FONTANA, B. (1990). **The Environment as a Musical Resource**. Consultado a 22 de Agosto, 2017, em <http://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>

FONTANA, B. (2008). **The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture**. Leonardo 41: 154–158. Primeira publicação em 1987.

HALMRAST, T. Guettler, K. et. al. (2010). **Gesture and Timbre**. Musical Gestures. Sound Movement and Meaning. Rolf Inge Godoy and Marc Leman, 2010.

HOSOKAWA, S. (2012). **The Walkman Effect**. Sound Studies. Ed. Jonathan Sterne. Routledge, 2012.

KAYE, N. (2000). **Site-specific Art: Performance, place and documentation**. First published 2000 by Routledge. 11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE

KANG, J., & ZHANG, M. (2010). **Semantic differential analysis of the soundscape in urban open public spaces**. Building and Environment, 45(1), 150–157.

KRAUSE, B. (2008) **Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives**. Journal of the Audio Engineering Society, 56(1) pp 73-80.

KRAUSE, B. (2013). **A grande orquestra da natureza – Descobrimos as origens da música no mundo selvagem**. Editora Zahar.

LOPES, F. (2015). **Composição musical com o espaço**. Tese de Doutoramento. Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto.

LABELLE, B. (2006). **Background Noise: Perspectives on Sound Art**. New York: Continuum International Publishing Group.

LABELLE, B. (2006). **Background Noise. Perspectives on Sound Art**. New York and London: Continuum.

- LABELLE, B. (2010). ***Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life***. New York: Continuum.
- PEARSON, M. (2010). ***Site-Specific Performance***. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). ***Fenomenologia da percepção***. C. Moura, Trad. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NEWTON, I. (1687). ***Principios Matemáticos da Filosofia Natural***. EDUSP, 2002.
- OLIVEROS, P. (2005). ***Deep Listening, a Composer's Sound Practice***. New York: Deep Listening Publications.
- ÖZÇEVİK e YÜKSEL CAN (2012). ***A Study on the Documentation and Analysis of the Urban Acoustical Environment in Terms of Soundscape***. MEGARON 2012; 7(2):129-142.
- POLLI, A. (2012). ***Soundscape, Sonification, and Sound Activism***. *AI & Society* 27.2 257–268.
- RUGG, J. (2010). ***Exploring Site-specific Art : Issues of Space and Internationalism***. London: I.B. Tauris.
- SANTAELLA, L. and NÖTH, W. (1997). ***Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia***. Editora Iluminuras Ltda. 2014.
- SANTAELLA, L. (2012). ***Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica***. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SCHAEFFER, P. (1966). ***Traité des objets musicaux***. Paris: Editions du Seuil.
- SCHAFER, M. (1977). ***The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World***. Vancouver: Destiny Book.
- SHARR, A. (2006). ***La cabaña de Heidegger***. The MIT Press, Cambridge (Mass.)/ Londres, 2006. Trad. Joaquín Rodríguez Feo.
- TAGLIANI, C. et. al. (2006). ***Construção de um modelo de elevação digital de terreno para a Ilha dos Marinheiros, Rio Grande, RS, com o uso de DGPS e Rotinas de Geoprocessamento***. Gravel, ISSN 1678-5975.
- TRAQUINO, M. (2010). ***A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea***. Ribeirão: Humus.
- TRAQUINO, M. (2009). ***Da Construção Do Lugar Pela Arte Contemporânea II: Do Espaço Ao Lugar: Fluxus***. Pesquisa realizada em: 18 de abril de 2017, em: http://www.artecapital.net/opiniao-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus

TRUAX, B. (1998). **Composition and diffusion: space in sound in space**. Organised Sound, 3(02), 141–146.

TRUAX, B. (2001). **Acoustic Communication**. 2ª edição, Ablex Publishing.

TRUAX, B. (2002). **Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University**. Organised Sound, 7(01), 5M14.

TRUAX, B. (2004). **Emily Thompson, The Soundscape of Modernity**. The Journal of Acoustic Ecology, 5, 47–48.

TRUAX, B. (2008). **Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape**. Organised Sound, 13(02), 103M109.

TRUAX, B. (2012). **Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma**. Organised Sound, 17(03), 193–201.

VOGEL, S. (2015). **Tuning-in**. , Contemporary Music Review, 34:4, 327-334, DOI:10.1080/07494467.2016.1140475.

VOORVELT, M. (1997). **The environmental element in Barry Truax compositions**. Journal of New Music Research. Routledge.

WESTERKAMP, H. (1974). **Soundwalking**. Sound Heritage, Vol. III No. 4 (1974). Reprinted and updated in Angus Carlyle (ed.), Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice .Paris, 2007, pp. 49-54.

WESTERKAMP, H. (1974). **Soundwalking originally published in Sound Heritage**. Vol III, Number 4 Victoria B.C., revised 2001

WESTERKAMP, H. (1988). **Listening and Soundmaking: A study of music-as-environment**. Master's Thesis; Simon Fraser University.

WESTERKAMP, H. (2002). **Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology**. Organised Sound 7 (1): 51–56.

WESTERKAMP, H. (2010). **Beneath the forest floor**. Transformations. Montreal: empreintes DIGITALes. (IMED1031).

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro