Gustavo Branco Germano

A escuta como ato de composição

São Paulo

2020

Gustavo Branco Germano

A escuta como ato de composição

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música

Área de concentração: Processos de criação musical

Linha de Pesquisa: Sonologia

Orientador: Prof. Dr. Fernando H. de O. Iazzetta

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Germano, Gustavo Branco

A escuta como ato de composição / Gustavo Branco Germano ; orientador, Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. -- São Paulo, 2020.

195 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Escuta 2. Composição 3. Música experimental 4. Gravação de campo 5. Ficção I. Iazzetta, Fernando Henrique de Oliveira II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ERRATA

GERMANO, Gustavo Branco. A Escuta como Ato de Composição. 2020. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

Página: 2 (verso da folha de rosto)

Linhas: 3 e 4

Onde se lê:

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Leia-se:

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP e da CAPES.

Página: 5 (agradecimentos)

Linhas: 2-5

Onde se lê:

À FAPESP, pelas bolsas concedidas para a realização do Mestrado – processo no. 2018/05388-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – e do Estágio de Pesquisa no Exterior – processo no. 2019/16714-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Leia-se:

À FAPESP e à CAPES, pelas bolsas concedidas para a realização do Mestrado – processo no. 2018/05388-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – e do Estágio de Pesquisa no Exterior – processo no. 2019/16714-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Nome: GERMANO, Gustavo Branco

Título: A escuta como ato de composição

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Agradecimentos

À FAPESP, pelas bolsas concedidas para a realização do Mestrado – processo no. 2018/05388-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – e do Estágio de Pesquisa no Exterior – processo no. 2019/16714-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Iazzetta, por toda sua dedicação à criação e manutenção de um espaço de pesquisas em sonologia na Universidade de São Paulo, e pelos comentários e sugestões sempre pertinentes.

Ao Prof. Dr. David Grubbs, que me orientou durante o estágio na City University of New York, pelas boas conversas e por me colocar em contato com alguns dos artistas e autores mencionados neste trabalho.

Aos artistas com quem tive a oportunidade de conversar ou que entrevistei para a realização desta pesquisa: Áine O'Dwyer, Ernst Karel, Graham Lambkin, Raquel Stolf e Valéria Bonafé.

Aos membros da minha banca de qualificação, Davi Donato e Henrique Souza Lima, pela disponibilidade para ler e contribuir com este projeto.

À Flora Holderbaum, por me apresentar o trabalho da Raquel Stolf mencionado nesta dissertação.

À Martina Raponi, por me apresentar o trabalho do Lawrence Abu Hamdan mencionado nesta dissertação.

Aos colegas do Laura – Lugar de Pesquisas em Auralidade, pela amizade e pelas instigantes discussões sobre a escuta.

Aos colegas do NuSOM – Núcleo de Pesquisas em Sonologia da Universidade de São Paulo, por manterem um ambiente acadêmico rico em debates e produções artísticas.

Aos amigos que me ajudaram e acompanharam durante o período de estágio de pesquisa: Elizabeth Newton, Katalina Gutierrez, Melissa Ferreira, Marília Martins e Bruno Ribeiro.

Aos meus pais, por todo apoio e confiança.

À minha namorada, Ana Laura, pelas muitas conversas, discussões, carinho e companheirismo.

Resumo

Esta dissertação procura entender determinadas práticas de escuta como atos de composição. Reconhecemos essa forma de atuação da escuta em trabalhos de música experimental e arte sonora, propondo um recorte voltado para o que chamaremos de *não-ficcional*. Para a delimitação desse objeto de pesquisa, propomos uma reflexão sobre a forma como concepções ambíguas de *real*, *realismo* e *verdade* permeiam ou tangenciam diversos discursos ligados à fonografia, à música, e aos estudos do som. Dentro desse recorte, buscamos entender de que formas a escuta se consolida como uma ação essencialmente criativa, capaz de reorganizar e atribuir diferentes significados aos sons que a rodeiam. Iniciamos nosso trabalho com uma investigação sobre a diversidade de modos pelos quais a escuta pode atuar, fazendo uma revisão bibliográfica de diferentes *tipologias de escuta* e trazendo exemplos de composições musicais nas quais um papel criativo é atribuído a ela. Em seguida, examinamos o uso da fonografia como forma de representação de sons cotidianos em trabalhos de música eletroacústica, gravação de campo e arte sonora, traçando paralelos com teorias ligadas à fotografia e ao documentário cinematográfico. Por fim, fazemos uma análise de três trabalhos artísticos recentes que empregam gravações de campo como elemento central – *Heard Laboratories* (Ernst Karel, 2010), *Mar Paradoxo* (Raquel Stolf, 2016) e *Green Ways* (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018) –, e duas composições da década de 1990 que utilizam a partitura como forma de direcionar a escuta de seus ouvintes para determinados aspectos dos sons que os rodeiam – *Space* (Michael Pisaro, 1994) e *Purposeful Listening in Complex States of Time* (David Dunn, 1997-1998). Com esse percurso, pretendemos mostrar que o papel desempenhado pela escuta, tanto nessas quanto em outras práticas associadas ao não-ficcional, muitas vezes pode ser interpretado como uma ação de composição. Assim, esperamos contribuir com a crescente onda de estudos dedicados à compreensão da atividade da escuta em diferentes contextos.

Palavras-chave: Escuta. Composição. Música experimental. Gravação de campo. Ficção.

Abstract

This dissertation aims at understanding certain listening practices as compositional acts. It recognizes this kind of listening operating in experimental music and sound art works, particularly focusing around what we shall call the *non-fictional*. In order to delimit this research object, we consider the ways that ambiguous notions such as *real*, *realism* and *truth* either permeate or are occasionally evoked in various discourses on phonography, music and sound studies. Inside this sub-area of artistic sound practices, we seek to understand in what ways listening becomes a fundamentally creative action, capable of reorganizing and attributing different meanings to the sounds that surround the listener. We begin our work with an investigation on the diversity of ways in which listening can operate, reviewing previous literature on *listening modes* and bringing examples of musical compositions in which a creative role is attributed to it. Afterwards, we examine the use of phonography as a way of representing everyday sounds in electroacoustic music, field recordings and sound art, proposing some parallels with writings on photography and film documentary. Finally, we analyse three recent artistic works that have field recordings as a crucial part of the project – *Heard Laboratories* (Ernst Karel, 2010), *Mar Paradoxo* (Raquel Stolf, 2016) and *Green Ways* (Áine O'Dwyer & Graham Lambkin, 2018) –, and two compositions from the 1990s that use the musical score as a way of directing their listener's attention towards specific aspects of the sounds that surround them – *Space* (Michael Pisaro, 1994) and *Purposeful Listening in Complex States of Time* (David Dunn, 1997-1998). With this trajectory, we intend to show that the role played by listening in these and other artistic practices associated with the non-fictional can often be interpreted as a compositional action. Therefore, we hope to contribute with the growing trend of academic works dedicated to understanding the activity of listening in various contexts.

Keywords: Listening. Composition. Experimental music. Field recording. Fiction.

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>O Som é a Imagem de um Som</i> , de Augusto Piccinini.....	28
Figura 2 – Planejamento do posicionamento dos instrumentistas ao redor do Dalehead Arch para a primeira apresentação de <i>Trajetórias</i> , de Valéria Bonafé (Face 1).....	43
Figura 3 – Planejamento do posicionamento dos instrumentistas ao redor do Dalehead Arch para a primeira apresentação de <i>Trajetórias</i> , de Valéria Bonafé (Face 2).....	44
Figura 4 – Captação de sons com microfones de contato durante a produção do trabalho <i>World Trade Center Recordings</i> , de Stephen Vitiello.....	65
Figura 5 – Fragmento da embalagem do álbum <i>Heard Laboratories</i> , de Ernst Karel.....	99
Figura 6 – Capa do álbum <i>Heard Laboratories</i> , de Ernst Karel.....	100
Figura 7 – <i>Mar Paradoxo</i> (1996), de Raquel Stolf.....	113
Figura 8 – Capa da publicação sonora <i>Mar Paradoxo</i> (2016), de Raquel Stolf.....	114
Figura 9 – Nota-desenho de escuta: <i>silêncio deserto</i> , de Raquel Stolf.....	117
Figura 10 – Nota-desenho de escuta: <i>silêncio ruidoso</i> , de Raquel Stolf.....	117
Figura 11 – Cartão <i>Tipologias: fundo do mar</i> , de Raquel Stolf.....	118
Figura 12 – Contracapa do álbum <i>Green Ways</i> , de Áine O'Dwyer e Graham Lambkin.....	139
Figura 13 – Fragmento da partitura <i>Space</i> , de Michael Pisaro.....	146
Figura 14 – Seção 1 da partitura <i>Purposeful Listening in Complex States of Time</i> , de David Dunn.....	150
Figura 15 – Detalhe da Seção 13 da partitura <i>Purposeful Listening in Complex States of Time</i> , de David Dunn.....	151

Lista de Áudios¹

Faixa 1 – <i>Vancouver Soundmarks</i> (World Soundscape Project, 1973).....	50
Faixa 2 – Excerto de <i>Beneath the Forest Floor</i> (Hildegard Westerkamp, 1992).....	50
Faixa 3 – Excerto de <i>Círculos Ceifados</i> (Rodolfo Caesar, 1997).....	56
Faixa 4 – Excerto de <i>La Selva</i> (Francisco López, 1998).....	56
Faixa 5 – <i>Caspian Sea wash</i> (Peter Cusack, 2012).....	77
Faixa 6 – Excerto de <i>Hétérozygote</i> (Luc Ferrari, 1963-1964).....	80
Faixa 7 – Excerto de <i>Presque Rien ou le lever du jour au bord de la mer</i> (Luc Ferrari, 1967-1970).....	81
Faixa 8 – Excerto de <i>Three</i> (Ernst Karel, 2010).....	106
Faixa 9 – Excerto de <i>Four</i> (Ernst Karel, 2010).....	108
Faixa 10 – <i>Silêncio Costeiro 12</i> (Raquel Stolf, 2016).....	113
Faixa 11 – <i>Silêncio Costeiro 48</i> (Raquel Stolf, 2016).....	113
Faixa 12 – <i>Silêncio Costeiro 97</i> (Raquel Stolf, 2016).....	113
Faixa 13 – <i>One and One is One</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	127
Faixa 14 – <i>One and One is Two</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	130
Faixa 15 – <i>One and One is Three</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	130
Faixa 16 – <i>The Mushroom Field</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	131
Faixa 17 – <i>Expatriate Union</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	132
Faixa 18 – <i>Metallurgy</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	132
Faixa 19 – <i>Wings to Fly</i> (1) (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	133
Faixa 20 – <i>Wings to Fly</i> (2) (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	134
Faixa 21 – <i>Beeaf for the Craic</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	135
Faixa 22 – <i>Down by the Sally Gardens</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	135
Faixa 23 – <i>Greenways</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018).....	136

¹ As faixas de áudio estão disponíveis em dois CDs anexos a esta dissertação.

Sumário

Introdução.....	17
1. Pluralidade da Escuta.....	25
1.1 O som como imagem.....	26
1.2 Tipologias de escuta.....	29
1.2.1 Pierre Schaeffer: <i>écouter, ouïr, entendre e comprendre</i>	30
1.2.2 Barry Truax: escuta-em-busca, escuta-em-prontidão e escuta de fundo..	32
1.2.3 Michel Chion: escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida.....	33
1.2.4 Denis Smalley: relação indicativa, relação reflexiva, relação interativa.	34
1.2.5 Pauline Oliveros: <i>Deep Listening</i> , atenção focal e atenção global.....	37
1.2.6 Katharine Norman: escuta intencionada pelo compositor e escuta intencionada pelo ouvinte.....	38
1.2.7 Em direção a uma escuta compositora.....	39
1.3 Trajetórias: a escuta como invenção na obra.....	42
1.4 <i>Soundscape composition</i>: a escuta composta no “mundo real”.....	47
2. A Verdade Audível.....	56
2.1 Realismo e imitação.....	56
2.2 Do realismo ao real.....	60
2.3 Do real ao realismo.....	65
2.4 Sobre <i>Círculos Ceifados</i> e <i>La Selva</i>.....	67
2.5 O real importa?.....	72
2.6 A perspectiva do documentário.....	74
2.7 Luc Ferrari e o realismo fonográfico.....	80
2.8 O <i>não-ficcional</i> na música.....	87
3. Escutas que Compõem.....	95
3.1 <i>Heard Laboratories</i> (Ernst Karel, 2010).....	96
3.1.1 Enquadramento.....	98
3.1.2 A gravação como criação de sons.....	102
3.1.3 O etnógrafo como artista: música e documentação.....	104
3.1.4 Considerações finais.....	110

3.2 <i>Mar Paradoxo</i> (Raquel Stolf, 2016)	111
3.2.1 Silêncio(s)	115
3.2.2 Notas-desenhos como otografias propositivas	116
3.2.3 A prática fonográfica como otografia	119
3.3 <i>Green Ways</i> (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018)	122
3.3.1 O álbum como mapa	124
3.3.2 Um e um é...	128
3.3.3 Entre a performance e o cotidiano	132
3.3.4 Considerações finais	138
3.4 Além da fonografia: escutas direcionadas	143
3.4.1 <i>Space</i> (Michael Pisaro, 1994)	144
3.4.2 <i>Purposeful Listening in Complex States of Time</i> (David Dunn, 1997-1998)	148
3.4.3 O ouvinte-intérprete	153
Conclusões	159
Referências	167
Apêndice A – Tabela de cenas de <i>Heard Laboratories</i>	177
Apêndice B – Entrevista com Graham Lambkin	186
Apêndice C – Entrevista com Áine O'Dwyer	190

Introdução

Você é convidado para uma festa na casa de um amigo, chega um pouco atrasado, e consegue um lugar para se sentar em uma mesa comprida, em torno da qual diversas conversas se desenrolam em paralelo. Por alguns minutos, você busca se inteirar dos diferentes assuntos que transcorrem ao redor da mesa, saltando sua atenção entre as várias vozes que competem em intensidade com a música produzida pelas caixas de som. Um grupo de desconhecidos discute com entusiasmo os últimos episódios de uma série de TV. Você escuta a conversa por algum tempo, tentando descobrir se trata-se de uma série que você também acompanha, mas não reconhece os eventos mencionados e logo perde o interesse. Na outra ponta da mesa, alguém descreve o modo de preparo de uma receita, falando pausadamente e com um sotaque carregado. Tentando descobrir a nacionalidade do interlocutor, você se concentra na pronúncia de cada palavra e, por um momento, o significado delas se perde em sua escuta. Sua atenção é abruptamente capturada por uma melodia familiar saindo das caixas de som. Você conhece bem essa canção, mas na voz de outro intérprete. Você antecipa mentalmente cada verso e compara a versão lembrada com aquela projetada pelas caixas. Em uma mesa atrás de você, um grupo de pessoas se exalta e suas vozes se intensificam, criando um contraponto de berros e risadas com os versos tristes da canção. Irritando-se com as interrupções, você se desconcentra da música e seus ouvidos se abrem para formar um panorama amplo dos sons que o rodeiam. Agora, todas as vozes e ruídos se misturam em um burburinho incompreensível, uma textura densa marcada por acentuações que esporadicamente emergem de diversos pontos no espaço, logo submergindo novamente em meio à massa de sons.

Nesta dissertação, sugerimos que o tipo de atividade de escuta que você realizou nessa festa pode ser empregado, em contextos de produção artística, como uma forma de composição. Para isso, trazemos exemplos de trabalhos artísticos produzidos nas últimas décadas nos quais a escuta atua de forma similar, criando uma sequência mental de imagens sonoras a partir dos sons ao redor. Nessas práticas, a escuta não pode ser compreendida como um processo meramente passivo ou como a simples capacidade de recepção de um conjunto de informações plenamente consolidado, mas como uma ação essencialmente criativa, capaz de reorganizar, filtrar, construir conexões e atribuir significados ao fenômeno sonoro, tendo

como base as referências e experiências prévias do ouvinte e uma intencionalidade que é particular a cada situação de escuta.

Dentro do amplo espectro de trabalhos artísticos que buscam repensar a escuta, especialmente nos campos da música experimental e das artes sonoras, trazemos aqui um recorte voltado para obras nas quais a escuta se dirige aos sons de uma paisagem sonora² que não foram produzidos por um intérprete ou prescritos por um compositor – sons que frequentemente poderiam ser descritos como cotidianos (cf. HOLLERWEGGER, 2011). A relação do ouvinte com esses sons pode se dar tanto em uma escuta mediada pela fonografia, através de fones de ouvido ou caixas de som, quanto em situações de performance nas quais sua escuta entra em contato direto com os sons que o rodeiam. Assim, podemos sugerir uma distinção inicial entre duas categorias principais de trabalhos que serão abordados nesta dissertação: aqueles nos quais uma ação composicional de escuta é realizada pelo artista na criação de um trabalho fonográfico, através de processos criativos de gravação de som; e aqueles nos quais uma ação composicional de escuta é realizada pelo público, passando a assumir um papel criativo no próprio tempo e espaço da performance.

Diversos autores que se dedicaram ao tema da escuta buscaram traçar uma distinção entre esta e a audição, expressa também como uma distinção entre os verbos *escutar* e *ouvir*. Nessas diferenciações, a escuta é frequentemente caracterizada como um processo mais ativo, marcado pela intencionalidade de seu agente e por uma tentativa consciente de interpretação dos sons escutados. Para o compositor neozelandês Denis Smalley, “‘ouvir’ [*to ‘hear’*] implica um ato involuntário (...), quase como se alguém não pudesse deixar de ouvir, enquanto ‘escutar’ [*to ‘listen’*] significa uma intenção da parte do ouvinte que conscientemente apreende um som”³ (SMALLEY, 1996, p. 78). O pesquisador brasileiro Fernando Iazzetta também entende que “a escuta não pode ser reduzida ao processo

2 A expressão “paisagem sonora” é frequentemente utilizada em trabalhos ligados aos estudos do som e à música eletroacústica como tradução da palavra inglesa *soundscape*, popularizada pelo compositor e pesquisador canadense R. Murray Schafer em seu livro *The Soundscape: our sonic environment and the tuning of the world* (1977), publicado no Brasil sob o título *A Afinação do Mundo*. Para Schafer, a “paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagens sonoras*. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem” (SCHAFFER, 2001, p. 23, *italico do autor*). O autor sugere, ainda, que a paisagem sonora do mundo pode ser entendida como “uma imensa composição musical desdobrando-se à nossa volta”, na qual seríamos “simultaneamente seu público, seus executantes e seus compositores” (SCHAFFER, 2001, p. 287).

3 “To ‘hear’ implies an involuntary act (...), almost that one cannot help hearing, whereas to ‘listen’ signifies an intention on the part of the listener who consciously apprehends a sound.” (SMALLEY, 1996, p. 78). Todas as traduções indicadas em notas de rodapé foram feitas pelo autor desta dissertação.

fisiológico de audição”; para ele, “a escuta é o acoplamento entre o que nos chega, o que somos, e aquilo que acumulamos em nossa experiência, não apenas sonora: a escuta é o processo de conectar sons a tudo o mais que conhecemos” (IAZZETTA, 2012, p. 21). Para a compositora norte-americana Pauline Oliveros, “ouvir é o processo físico que possibilita a percepção”, enquanto que “escutar é dar atenção ao que é percebido tanto acusticamente quanto psicologicamente”⁴ (OLIVEROS, 2005, p. xxii). O compositor canadense Barry Truax reforça que “enquanto a audição pode interpretada como uma habilidade em alguma medida passiva, que parece funcionar com ou sem esforço consciente, escutar implica um papel ativo envolvendo diferentes níveis de atenção – ‘escutar em busca de algo’ [*listening for*], e não somente ‘escutar algo’ [*listening to*]”⁵ (TRUAX, 2001, p. 18). Os pesquisadores finlandeses Kai Tuuri e Tuomas Eerola sugerem que é possível “estabelecer uma distinção simples entre ouvir e escutar, entendendo o primeiro como a ‘recepção’ mais ou menos passiva de um som e o outro como uma *criação* intencional e atenta de significados com base na experiência sonora”⁶ (TUURI; EEROLA, 2012, p. 137, *itálicos nossos*), sugerindo um contraste entre um processo ligado à recepção e outro ligado à criação.

Embora esse processo criativo realizado através da escuta nem sempre seja interpretado como um ato composicional, gostaríamos de destacar aqui dois exemplos significativos de casos em que a palavra “composição” é utilizada para referir-se a essa ação. No importante trabalho *Traité des Objets Musicaux: essai interdisciplines* (1966), em que o compositor e engenheiro de som francês Pierre Schaeffer apresenta uma das mais influentes abordagens sobre a escuta musical⁷, o autor utiliza-se de um exemplo similar ao trazido no início desta introdução para explicar a ação desempenhada pela escuta:

Começamos por observar que me é praticamente impossível não fazer uma seleção daquilo que ouço [*ce que j’ouïs*]. (...) Enquanto estou ocupado com aquilo que olho, que penso ou que faço, eu vivo na verdade em uma ambiência indiferenciada, não percebendo quase nada além de uma qualidade global. Mas se eu permaneço imóvel, com os olhos fechados, o espírito desocupado, é bem provável que eu não mantere por mais de um instante uma escuta [*écoute*] imparcial. Eu situo os ruídos, eu os separo, por

4 “To hear is the physical means that enable perception. To listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically.” (OLIVEROS, 2005, p. xxii).

5 “whereas hearing can be regarded as a somewhat passive ability that seems to work with or without conscious effort, listening implies an active role involving differing levels of attention—‘listening for,’ not just ‘listening to.’” (TRUAX, 2001, p. 18).

6 “One can draw a simple distinction between hearing and listening, seeing the former as more or less passive [‘]receiving’ of a sound and the latter as an intentional and attentional creation of meanings on the basis of the sonic experience.” (TUURI; EEROLA, 2012, p. 137).

7 Algumas das reflexões sobre a escuta trazidas por Schaeffer no Livro 2 do *Traité* serão apresentadas na seção 1.2.1 desta dissertação.

exemplo, em ruídos próximos ou afastados, provenientes do exterior ou do interior da peça, e, fatalmente, eu começo a privilegiar uns no lugar de outros. (...) É assim que, participando de uma conversa coloquial entre diversas pessoas, eu passarei de um sujeito e de um interlocutor ao outro sem em nenhum instante suspeitar da extravagante confusão de vozes, ruídos, risadas, a partir da qual *realizo uma composição original*, diferente daquela que cada um de meus companheiros está realizando por sua própria conta. Será necessário, para que essa me seja revelada, uma gravação que, não tendo selecionado nada, será frequentemente indecifrável.⁸ (SCHAEFFER, 1966, p. 107-108, *italico nosso*)

O uso do termo *composição* para designar uma ação realizada pela escuta também pode ser encontrado em algumas abordagens sobre o pensamento do compositor norte-americano John Cage, uma das figuras centrais na consolidação do que se costuma entender como música experimental. Na leitura do saxofonista e pesquisador Rogério Costa, Cage sugere que “toda e qualquer escuta pode se tornar um ato de composição” (COSTA, 2016, p. 21). Para a artista sonora e pesquisadora Raquel Stolf, cujo trabalho será discutido no último capítulo desta dissertação⁹, Cage concebia “sua própria escuta imersa num processo de composição permanente” (STOLF, 2011, p. 223). De forma similar, o artista e pesquisador Seth Kim-Cohen entende que “Cage tinha defendido um deslocamento do ato de composição do local de produção para o local de audição. Em uma peça como *4'33"*, o compositor não tem voz sobre o conteúdo sonoro da obra. É o ouvinte quem deve identificar o som, a música”¹⁰ (KIM-COHEN, 2009, p. 140).

Buscamos, com esta dissertação, desenvolver o entendimento da escuta como um ato de composição, sugerido nesses fragmentos, a partir de exemplos de trabalhos artísticos produzidos nas últimas décadas nos quais esse processo desempenha um papel central na criação e/ou na realização da obra.

8 “Commeçons par observer qu’il m’est pratiquement impossible de ne pas exercer de sélection dans ce que j’ouïs. (...) Aussi longtemps que je suis occupé par ce que je regarde, ce que je pense ou ce que je fais, je vis en fait dans une ambiance indifférenciée, ne percevant guère qu’une qualité globale. Mais si je reste immobile, les yeux fermés, l’esprit vacant, il est bien probable que je ne maintiendrai pas plus d’un instant une écoute impartiale. Je situe les bruits, je les sépare par exemple en bruits proche ou lointains, provenant du dehors ou de l’intérieur de la pièce, et, fatalement, je commence à privilégier les uns par rapport aux autres. (...) C’est ainsi que, participant à une conversation familière entre plusieurs personnes, je passerai d’un sujet et d’un interlocuteur à l’autre sans soupçonner un seul instant l’extravagante confusion de voix, de bruits, de rires, à partir de laquelle je réalise une composition originale, différente de celle que chacun de mes compagnons est en train de réaliser pour son propre compte. Il faudra, pour me la révéler, un enregistrement qui, le magnétophone n’ayant rien choisi, sera souvent indéchiffrable.” (SCHAEFFER, 1966, p. 107-108).

9 Ver seção 3.2.

10 “Cage had advocated for relocating the act of composition from the site of production to the site of audition. In a piece like *4' 33"*, the composer has no say over the sonic content of the piece. It is the listener who must identify the sound, the music.” (KIM-COHEN, 2009, p. 140).

No primeiro capítulo, intitulado *Pluralidade da Escuta*, iniciamos a nossa busca por uma compreensão composicional da escuta com uma investigação sobre a diversidade de modos pelos quais ela pode atuar. Primeiramente, apresentamos um entendimento do som como imagem, ideia central para nossa abordagem da escuta e dos trabalhos artísticos que serão discutidos ao longo desta dissertação, baseando-nos na leitura de textos recentes dos pesquisadores brasileiros Rodolfo Caesar e Fernando Iazzetta¹¹. A seguir, fazemos uma revisão bibliográfica de textos que buscam revelar a complexidade do processo de escuta a partir da construção de tipologias – sistematizações nas quais estabelece-se um conjunto de modos pelos quais a escuta é capaz de operar em diferentes situações¹². Buscando mostrar de que formas o papel atribuído ao ouvinte e à escuta tem sido reinventado em algumas práticas musicais recentes, trazemos como exemplo a obra *Trajatórias* (2015), da compositora brasileira Valéria Bonafé, na qual o público é convidado a criar sua própria trajetória de escuta caminhando livremente entre os intérpretes da peça¹³. Por fim, refletimos sobre a atuação da escuta em trabalhos de *soundscape composition* (composição de paisagem sonora) (cf. TRUAX, 2001, p. 236-241), traçando relações entre os argumentos apresentados pela compositora e artista sonora inglesa Katharine Norman em seu artigo *Real-World Music as Composed Listening* (1996) e escritos dos compositores canadenses Hildegard Westerkamp e Barry Truax¹⁴.

O segundo capítulo, intitulado *A Verdade Audível*, tem como objetivo central delimitar mais claramente o tipo de repertório que pretendemos abordar em nossas reflexões sobre o papel da escuta. Para isso, investigamos como as ideias de *real*, *realismo* e *verdade* permeiam ou tangenciam diferentes discursos ligados à música eletroacústica, fonografia, arte sonora e aos estudos do som. Iniciamos essa trajetória observando o uso reiterado do conceito de *fidelidade* como critério de valoração da representação de sons por meio da fonografia¹⁵. A seguir, traçamos um paralelo com teorias sobre a fotografia, recorrendo a autores como André Bazin, Roland Barthes e Philippe Dubois, para repensar a representação fonográfica a partir de seu caráter indicial¹⁶. Ilustramos esse entendimento da fotografia e da fonografia com exemplos encontrados nos filmes *Blow-Up* (1966), de Michelangelo Antonioni, e *Blow Out*

11 Ver seção 1.1.

12 Ver seção 1.2.

13 Ver seção 1.3.

14 Ver seção 1.4.

15 Ver seção 2.1.

16 Ver seção 2.2.

(1981), de Brian de Palma¹⁷. Propomos uma comparação entre as obras acusmáticas *Círculos Ceifados* (1997), de Rodolfo Caesar, e *La Selva* (1998), de Francisco López, investigando possíveis implicações das ideias discutidas anteriormente no pensamento composicional desses artistas e nas formas de representação de sons da natureza escolhidas para esses trabalhos¹⁸. Questionamos a oposição entre trabalhos de documentação e trabalhos artísticos nos discursos sobre gravação de campo¹⁹, e buscamos na teoria do documentário cinematográfico uma possibilidade de conciliação entre as duas práticas²⁰. Situamos os trabalhos do compositor francês Luc Ferrari em meados da década de 1960 e no início da década de 1970 como precursores importantes aos debates trazidos nesta dissertação, destacando a posição problemática dessas obras em relação à tradição musical e à categoria de música²¹. Por fim, sugerimos um emprego possível para o conceito de *não-ficcional* em contextos relacionados à música e ao som, entendendo que essa expressão pode colaborar com a compreensão de um conjunto de trabalhos artísticos que têm sido produzidos nas últimas décadas²².

No terceiro e último capítulo, intitulado *Escutas que Compõem*, selecionamos para análise cinco trabalhos artísticos que conectam-se de diferentes formas à ideia de *não-ficcional* apresentada no capítulo anterior. Nos três primeiros trabalhos apresentados – *Heard Laboratories* (2010), de Ernst Karel²³; *Mar Paradoxo* (2016), de Raquel Stolf²⁴; e *Green Ways* (2018), de Áine O'Dwyer e Graham Lambkin²⁵ –, buscamos mostrar como uma ação composicional de escuta opera no contexto de gravações de campo, inscrevendo-se em arquivos de áudio que são posteriormente lançados na forma de álbuns ou publicações sonoras. Nas duas análises seguintes – *Space* (1994), de Michael Pisaro, e *Purposeful Listening in Complex States of Time* (1997-1998), de David Dunn –, buscamos mostrar como partituras musicais podem ser utilizadas para voltar a atenção de um ouvinte em direção aos sons que o rodeiam, induzindo um modo de atuação da escuta que pode também ser entendido

17 Ver seção 2.3.

18 Ver seções 2.4 e 2.5.

19 De modo geral, podemos entender como *gravação de campo* qualquer gravação sonora produzida fora do ambiente de estúdio (CHAVES, 2013, p. 139). Entretanto, a expressão ganhou notoriedade nas últimas décadas como forma de referir-se a um tipo de prática artística caracterizada por esse processo (MONTGOMERY, 2009, p. 145).

20 Ver seção 2.6.

21 Ver seção 2.7.

22 Ver seção 2.8.

23 Ver seção 3.1.

24 Ver seção 3.2.

25 Ver seção 3.3.

como composicional²⁶. Para melhor compreender o contexto de produção e algumas das principais questões suscitadas pelos cinco trabalhos analisados, esse capítulo perpassa ainda tópicos como: o enquadramento de sons no processo de gravação; diferentes concepções de *silêncio*; as relações e cruzamentos entre arte e etnografia e entre performance e cotidiano; a produção de *desenhos de escuta* e *mapas sonoros*; e transformações nos papéis de compositor, ouvinte e intérprete estabelecidos pela tradição da música clássica ocidental.

O leitor poderá notar que uma parcela considerável dos trabalhos teóricos e artísticos aos quais iremos nos referir nesta dissertação foram produzidos em meados da década de 1990. Pertencem a esse período composições como *Círculos Ceifados*, *La Selva*, *Space* e *Purposeful Listening in Complex State of Time*, todas as quais assumem uma importância central em diferentes momentos deste texto. Em 1992, Denis Smalley publica no compêndio *Companion to Contemporary Musical Thought* seu artigo *The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era*²⁷, no qual destaca a importância da *relação indicativa*²⁸ dos ouvintes com os sons, frequentemente menosprezada pela tradição musical. Dois anos depois, Barry Truax publica o artigo *The Inner and Outer Complexity of Music*, em que defende uma música capaz de apontar para questões supostamente *extra-musicais*, incorporando assim a “complexidade do mundo real”²⁹ (TRUAX, 1994, p. 190). Em 1996, Katharine Norman edita um número do periódico *Contemporary Music Review* intitulado *The Poetry of Reality: Composing With Recorded Sounds*, no qual encontramos textos de compositores como Barry Truax, Luc Ferrari e Jean-Claude Risset, bem como da própria editora, voltados para um debate que, embora centrado na tradição da música eletroacústica, ainda reverbera nesta dissertação. No mesmo ano, vemos o lançamento do CD *Transformations*, no qual a compositora Hildegard Westerkamp compila cinco de seus trabalhos de *soundscape composition*. Por fim, em 1997 é relançado em CD o álbum *The Vancouver Soundscape* (1973), marco dos estudos da paisagem sonora produzido por um grupo de pesquisadores e compositores ligados à Universidade Simon Fraser em Vancouver, no Canadá³⁰.

Esse conjunto de publicações nos permite reconhecer um período histórico em que parece despontar um interesse comum pelas implicações do uso musical de sons que mantêm

26 Ver seção 3.4.

27 A versão do artigo utilizada nesta dissertação foi publicada em 1996 no periódico *Contemporary Music Review*.

28 Ver seção 1.2.4.

29 “complexity of the real world” (TRUAX, 1994, p. 190).

30 Ver seção 1.4.

uma referencialidade explícita ao contexto em que foram captados. Embora seja importante constatar a influência dos debates produzidos nessa época sobre o argumento desta dissertação, nosso texto tem como meta repensar as questões trazidas por esses autores e compositores no contexto de práticas artísticas mais recentes, enfatizando sobretudo trabalhos produzidos ao longo da última década. Buscamos, também, acrescentar a essa tradição predominantemente anglófona a importante contribuição de artistas e pesquisadores brasileiros como Augusto Piccinini, Davi Donato, Fernando Iazzetta, Henrique Souza Lima, Lilian Nakahodo, Rodolfo Caesar, Raquel Stolf e Valéria Bonafé, cujos trabalhos acadêmicos e artísticos impactaram significativamente o desenvolvimento desta pesquisa.

Com esse percurso, esperamos mostrar que, em um conjunto de práticas artísticas recentes frequentemente ligadas à música experimental e à arte sonora, enfatizam-se modos de atuação da escuta nos quais esta pode ser compreendida como um ato de composição. Dessa forma, buscamos trazer uma contribuição para o estudo mais abrangente da diversidade de práticas de escuta em contextos musicais, artísticos e cotidianos.

1. Pluralidade da Escuta

For what I wanted to hear you listening to – yes: *to hear you listening to!* - was *my listening*. Perhaps an impossible wish – the impossible itself.³¹ (SZENDY, 2008, p. 5, itálicos do autor)

Neste capítulo, buscamos apresentar a escuta como uma atividade plural e diversificada, cujo modo de atuação varia de acordo com a história de cada ouvinte, seus desejos e intenções, e o contexto no qual os sons são apresentados ou encontrados. Entendemos não apenas que um mesmo som é escutado de formas diferentes por diferentes pessoas, mas também que uma mesma pessoa pode optar por escutá-lo de diversas formas. Assim, sugerimos que ouvintes são capazes de moldar sua escuta de forma criativa, atribuindo diferentes significados e construindo múltiplas conexões entre os sons ouvidos.

A fim de reconhecer essa diversidade, nos ocupamos aqui principalmente de identificar alguns *modos de escuta*, apresentados tanto através de uma revisão bibliográfica sobre o tema quanto por meio de exemplos musicais selecionados. Nesse percurso, pretendemos nos aproximar gradualmente de práticas criativas de escuta nas quais sua atuação pode ser mais claramente reconhecida como composicional.

Essas questões serão discutidas principalmente sob a perspectiva da música, recorrendo a um referencial teórico produzido sobretudo por compositores e compositoras, e trazendo exemplos de obras musicais. Entretanto, muitos dos autores aos quais iremos nos referir buscaram estender suas reflexões sobre a escuta para além da prática musical, e veremos na seção final deste capítulo que alguns trabalhos musicais se entrelaçam com a escuta e o estudo de sons do cotidiano. Assim, acreditamos que os apontamentos e discussões trazidos aqui podem também ser de interesse para o leitor que busca compreender a atuação da escuta em outras situações, seja no contexto das artes sonoras, do cinema, do teatro, ou mesmo quando esta não se volta para produções artísticas.

31 “Pois o que eu queria ouvir você escutando – sim: *ouvir você escutando!* – era *minha escuta*. Talvez um desejo impossível – o impossível em si.” (SZENDY, 2008, p. 5, itálicos do autor, tradução nossa).

1.1 O som como imagem

A reflexão que gostaríamos de propor sobre a escuta está fortemente atrelada a um entendimento do som que não se restringe às suas propriedades acústicas mensuráveis. Recentemente, trabalhos de Rodolfo Caesar (2012, 2013) e Fernando Iazzetta (2016) buscaram refletir sobre uma concepção imagética do som, entendendo que o processo de escuta sempre envolve a produção de imagens mentais dos sons ouvidos. Como nos lembra Caesar (2012, 2013), o compositor François Bayle já havia sugerido que o som gravado e posteriormente reproduzido por caixas de som seria percebido pelo ouvinte como uma imagem do som original, denominando-o *i-son* (BAYLE, 2007, p. 244-245).

Entretanto, Caesar expande essa concepção ao argumentar que não apenas os sons gravados em um suporte físico poderiam ser entendidos como imagens, mas que uma imagem acústica pode também se formar tendo como único suporte o cérebro, afinal a imagem “depende do suporte, sim, e devemos lembrar que antes do suporte ser o ‘suporte tecnológico’ de meios extra-corporais... era corporal” (CAESAR, 2012, p. 260). Tratando primariamente de imagens visuais, os semioticistas Maria Lúcia Santaella e Winfried Nöth também reconheceram a importância das imagens mentais:

O mundo das imagens se divide em dois domínios. O primeiro é o domínio das imagens como representações visuais: desenhos, pinturas, gravuras, fotografias e imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas pertencem a esse domínio. Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual. O segundo é o domínio imaterial das imagens na nossa mente. Neste domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 15)

O conceito de imagem, amplamente polissêmico, por vezes se aproxima do conceito de *ícone* (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 37-38), ou seja, de um signo que carrega com seu objeto uma relação de semelhança. Entendendo a imagem a partir dessa perspectiva expandida, que não se restringe somente à visualidade, o conceito de imagem sonora deixa de ser mera metáfora (IAZZETTA, 2016), assumindo uma função particularmente significativa na compreensão de trabalhos sonoros que não pretendem se limitar exclusivamente às suas referencialidades internas.

O fenômeno acústico (uma vibração mecânica que se propaga em um meio material, como o ar), quando captado pelo sistema auditivo, atua de forma a estimular a produção de uma imagem sonora na mente de seus ouvintes. Em vez de entender o som como o fenômeno

acústico que dá origem a essa imagem, conceberemos aqui a própria imagem formada como som. Essa imagem é então armazenada em nossa memória, e a possibilidade de ser recuperada pelo ouvinte independentemente da presença do fenômeno acústico é fundamental, por exemplo, para a apreciação da forma musical. Esse repertório de imagens sonoras armazenadas mentalmente pode ainda ser manipulado pelo ouvinte em diferentes combinações, produzindo sons ou músicas imaginadas, que não necessariamente correspondem a um único referente acústico. Assim, o som, entendido em uma concepção imagética, pode se formar tanto no contato do ouvinte com um estímulo externo (seja ele uma vibração acústica, uma palavra, um texto ou um quadro) quanto pode ser recuperado na ausência desse estímulo ou, ainda, criado a partir de um repertório de outras imagens mentais.

É assim que podemos, por exemplo, ouvir uma peça como *O Som é a Imagem de um Som* (2019), do compositor Augusto Piccinini (Figura 1). Apresentada ao ouvinte na forma de texto, a peça nos convida a imaginar sons de situações inusitadas e, frequentemente, impossíveis. As indicações do compositor levam o ouvinte a vasculhar seu repertório mental de imagens sonoras em busca de combinações que forneçam uma correspondência adequada a proposições como “o som de um fluxo contínuo de bolas de pingue-pongue caindo em um buraco sem fim” ou “o som de uma cachoeira em que as águas sobem invés de cair”. Piccinini nos convida a ouvir sons que não se manifestam acusticamente. A formação desses sons é estimulada pelo compositor através da partitura, mas só se concretiza enquanto imagem sonora em decorrência de um processo mental realizado pelos ouvintes³².

Entendemos, então, que a imagem sonora é uma representação predominantemente icônica de um fenômeno acústico, experienciado ou imaginado, podendo ser inscrita tanto na forma de um registro fonográfico quanto na forma de um registro mental. É importante ressaltar também que o surgimento dessas imagens depende de um “um ato de performance de quem escuta” (IAZZETTA, 2016, p. 395). É assim que, mesmo quando submetidos a um mesmo estímulo acústico, o produto imagético resultante será seguramente distinto em função dos condicionamentos culturais e interesses particulares de cada ouvinte.

32 Augoyard e Torgue (2005, p. 85-86) introduzem o termo *phonomnesis* para se referir ao “efeito sonoro” por meio do qual um som é imaginado pelo ouvinte sem corresponder diretamente a um fenômeno acústico presenciado.

Figura 1 – *O Som é a Imagem de um Som*, de Augusto Piccinini

Fonte: Foto do autor.

Diferentes modos e diferentes situações de escuta também podem influenciar a produção de imagens sonoras distintas, ainda que performados por um mesmo ouvinte. As múltiplas escutas que permeiam nosso cotidiano, não apenas nas situações de apreciação musical, foram assunto de particular interesse para muitos dos compositores da segunda metade do século XX. Para ampliarmos nosso entendimento sobre a diversidade comportada pela escuta, buscaremos agora introduzir e comparar algumas das teorizações que foram feitas nesse sentido.

1.2 Tipologias de escuta

Nesta seção, pretendemos traçar uma breve trajetória de tipologias de escuta propostas ao longo da segunda metade do século XX por compositores. Dado esse recorte, nosso levantamento deixa de lado diversos trabalhos sobre a escuta voltados primeiramente a áreas como a psicoacústica e a comunicação. Entretanto, não devemos, por isso, ser levados a acreditar que o estudo da escuta a partir da perspectiva musical é um campo isolado e alheio a outras influências. A concepção de escuta apresentada pelo compositor Barry Truax (2001), por exemplo, encontra-se no contexto de um trabalho que pretende pensar o som a partir da perspectiva da comunicação. Da mesma forma, a pesquisa de Pierre Schaeffer (1966) sobre a escuta decorre de seu trabalho como técnico da Rádio e Televisão Francesa, e carrega a influência de sua formação como engenheiro de som.

É importante notar que todos os autores apresentados aqui trabalharam intensamente com a linguagem da música eletroacústica, ainda que suas proposições para a escuta nem sempre sejam diretamente vinculadas a esse universo. A ausência da partitura como referente para essa produção é um dos motivos que obrigou os artistas e analistas da música eletroacústica a repensar o discurso musical a partir de novas perspectivas, frequentemente apoiados numa reflexão sobre a escuta (DONATO, 2016a, p. 6). Pretendemos, porém, que esse levantamento sirva como base para que possamos, posteriormente, rediscutir a importância da escuta enquanto um processo criativo que pode também ser identificado em outras práticas recentes, que não dependem necessariamente da mediação eletroacústica.

As tipologias abaixo foram ordenadas primeiramente em função da data de publicação dos respectivos trabalhos onde foram sistematizadas, atravessando assim um período de quase 40 anos entre o *Traité des Objets Musicaux* de Pierre Schaeffer (1966) e a publicação do livro

Deep Listening de Pauline Oliveros (2005). Optamos, porém, por deixar o trabalho de Katharine Norman ao final, ainda que anteceda cronologicamente a publicação do livro de Oliveros, já que é na tipologia de Norman que encontraremos maior correspondência com o projeto geral desta pesquisa, permitindo assim que o texto flua mais diretamente às nossas considerações finais.

1.2.1 Pierre Schaeffer: *écouter, ouïr, entendre e comprendre*

Em seu *Traité des Objets Musicaux* (Tratado dos Objetos Musicais), Pierre Schaeffer (1966) distingue quatro modos de escuta: *écouter, ouïr, entendre e comprendre*. Sua classificação emerge como uma tentativa de solucionar problemas composicionais derivados de seu trabalho com a *musique concrète*, que precede a escrita do Tratado (CAESAR, 1999). O primeiro modo, *écouter*, corresponde a uma escuta que busca identificar a causa ou origem do som, tratando-o como um índice de sua fonte. O que importa, aqui, não é propriamente o conjunto de características morfológicas do som, mas o que elas indicam, a informação que carregam sobre aquilo que as originou. O segundo modo, *ouïr*, corresponde à percepção passiva de todos os sons ao redor. Em contraposição à *écoute*, que implica uma atitude intencional, o *ouïr* de Schaeffer nunca cessa, e incorpora tudo aquilo que nos é dado a perceber. Schaeffer relaciona esses dois modos sugerindo que a percepção do objeto sonoro bruto através do *ouïr* é o que permite à *écoute* identificar a emissão do som, constituindo um agrupamento que o autor denomina *escuta natural* por compreender que sua prática é comum a todos os homens, independentemente de sua cultura, e pode ainda ser identificada em outras espécies de animais (SCHAEFFER, 1966, p. 120).

Entendre, o terceiro modo de escuta proposto por Schaeffer, diz respeito à seleção e qualificação dos sons ao redor em função dos interesses e/ou de um treinamento específico do ouvinte. Assim, quando um grupo de pessoas é submetido a um mesmo objeto sonoro, cada um poderá se relacionar com ele de um modo diferente, de acordo com a intenção característica de seu *entendre*. Etimologicamente, a palavra francesa *entendre* implica “ter uma intenção”³³ (SCHAEFFER, 1966, p. 104), de forma que, para Schaeffer, falar de uma “intenção de *entendre*” é um pleonasmo necessário apenas devido ao desvirtuamento de seu sentido etimológico. O condicionamento de determinados especialistas, como instrumentistas,

33 “avoir une intention” (SCHAEFFER, 1966, p. 104).

engenheiros acústicos ou fonoaudiólogos, a enfatizar diferentes particularidades dos sons escutados caracteriza bem as diferentes intenções que marcam o *entendre*.

A seleção de determinados aspectos do som através do *entendre* é o que leva o ouvinte ao quarto modo de escuta, o *comprendre*. Este se relaciona à decodificação de informações trazidas pelo som através de uma bagagem cultural previamente constituída. O som é interpretado como um signo, e é através do *comprendre* que o ouvinte busca inferir seu significado. A compreensão de valores musicais, como relações intervalares, rítmicas ou formais, deriva de um trabalho de escuta que corresponde a este quarto modo. Ao processo que encaminha a escuta pelo *entendre* em direção ao *comprendre*, Schaeffer dá o nome de *escuta cultural*, em contraposição à escuta natural vista anteriormente.

A partir dos quatro modos de escuta apresentados aqui, Schaeffer reconhece também três intenções possíveis de um ouvinte frente a uma situação musical. São elas: a intenção de apreender o que se passa do lado do emissor (busca pelo som enquanto índice); a intenção de compreender a mensagem (busca pelo som enquanto signo dentro de um sistema musical); e a intenção de perceber o objeto sonoro em si mesmo (escuta reduzida) (SCHAEFFER, 1966, p. 154). Esta terceira via, que Schaeffer privilegia ao longo do Tratado, exige que se deixe de lado, momentaneamente, tanto a curiosidade pela origem do som quanto a tentativa de decodificação de sua mensagem. “Tendo negligenciado a origem e o sentido”, escreve Schaeffer, “percebemos o objeto sonoro”³⁴ (SCHAEFFER, 1966, p. 155).

Dentre as importantes contribuições de Schaeffer para o pensamento sobre a escuta, devemos destacar a tentativa de compreensão do fenômeno sonoro a partir da perspectiva dos ouvintes. O autor insiste que o estudo científico da acústica, por mais relevante que seja sua contribuição à música, não pode dar conta de uma compreensão plena do som. Assim, para Schaeffer, não devemos confundir a mensuração de atributos das vibrações acústicas com uma compreensão mais ampla do fenômeno sonoro: “explicar o som (quer dizer, aquilo que escutamos [*qu'on entend*]) pelas leituras do voltímetro é um erro fatal”³⁵ (SCHAEFFER, 1966, p. 146).

34 “*ayant négligé la provenance et le sens, on perçoit l'objet sonore*” (SCHAEFFER, 1966, p. 155, itálico do autor).

35 “Expliquer le son (c'est-à-dire ce qu'on entend) par ces lectures du voltmètre est une erreur fatale.” (SCHAEFFER, 1966, p. 146).

1.2.2 Barry Truax: escuta-em-busca, escuta-em-prontidão e escuta de fundo

Em seu livro *Acoustic Communication* (2001 [1984]), o compositor canadense Barry Truax propõe uma abordagem comunicacional dos fenômenos sonoros, lidando assim com “a troca de *informação*, invés da transferência de energia”³⁶ (TRUAX, 2001, p. 11, *itálico do autor*). No modelo proposto por Truax, o som é percebido como um mediador das relações estabelecidas entre diferentes pessoas, e também entre as pessoas e o ambiente. A escuta, por sua vez, é entendida como a habilidade de extrair informações a partir dos fenômenos sonoros, funcionando como uma “interface entre o indivíduo e um ambiente”³⁷ (TRUAX, 2001, p. 15).

Nessa perspectiva, Truax distingue três níveis de atenção da escuta: *escuta-em-busca*, *escuta-em-prontidão* e *escuta de fundo*. Essa distinção busca questionar um entendimento comum de que a escuta envolveria sempre uma atenção plena do sujeito ao fenômeno sonoro. O primeiro nível, *escuta-em-busca* (*listening-in-search*), corresponde à intenção de se escutar algo em uma busca ativa por informações de interesse. Esse modo frequentemente envolve a filtragem de informações consideradas irrelevantes em favor das informações desejadas, ou seja, uma capacidade de focar a atenção em determinadas particularidades do conjunto sonoro. O autor não distingue se as informações buscadas nesse nível de atenção estariam relacionadas à origem do fenômeno sonoro (aproximando-se, portanto, do que Schaeffer entendia como uma *escuta natural*) ou se remeteriam a significados estabelecidos dentro de uma cultura específica (aquilo que Schaeffer denominava *escuta cultural*).

A *escuta-em-prontidão* (*listening-in-readiness*) é entendida como um nível intermediário em que a atenção do sujeito, voltada primeiramente para outra atividade, é subitamente capturada por um fenômeno sonoro que invade sua percepção. Esse nível da escuta está frequentemente associado a relações particulares que cada sujeito estabelece com determinados sons ao longo do tempo, de forma que as informações transmitidas por sons familiares podem imediatamente interferir sobre nossa consciência, mesmo quando nossa atenção está direcionada para outro lugar. Podemos sugerir como exemplos nossa reação ao som da campainha de nossa casa ou ao toque de nosso telefone – sons que interrompem nossas atividades e exigem uma resposta imediata do ouvinte, ao passo que outros sons de igual intensidade poderiam ser momentaneamente ignorados no mesmo contexto.

36 “the exchange of *information*, rather than the transfer of energy” (TRUAX, 2001, p. 11, *itálico do autor*).

37 “interface between the individual and an environment” (TRUAX, 2001, p. 15).

O último nível proposto por Truax, a escuta de fundo (*background listening*), não deve ser confundida com uma percepção “subliminar” na qual o fenômeno sonoro escaparia de nossa consciência, permanecendo apenas num nível subconsciente. Para o autor, os sons percebidos pela escuta de fundo são mantidos em nossa consciência, ainda que sem remeter a nenhum significado de interesse imediato, mas “no sentido em que, se formos questionados se o ouvimos, provavelmente responderíamos afirmativamente, contanto que o evento não esteja demasiado distante” (TRUAX, 2001, p. 24). O autor associa esse nível da escuta principalmente a sons que acontecem de forma recorrente e previsível, como o ruído do ventilador ou do ar-condicionado e o som do trânsito vindo através da janela.

Devemos notar que a tipologia proposta por Truax organiza a escuta a partir dos diferentes níveis de atenção que concedemos à atividade. Não interessa à classificação do autor saber se o som foi percebido em um nível semântico ou indicial, pelas características internas do fenômeno sonoro ou por associações que remetem a algo fora do som. Assim, sua classificação em nenhum momento se confunde com a tipologia Schaefferiana dos quatro modos de escuta, embora possamos argumentar que, de forma geral, uma escuta-em-busca provavelmente intensificaria toda a atividade da escuta, permitindo assim uma apreensão mais detalhada de seus significados.

1.2.3 Michel Chion: escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida

O compositor e cineasta francês Michel Chion, que trabalhou como assistente de Pierre Schaeffer no Conservatório Nacional de Música e Dança de Paris, sugere a classificação de três tipos de escuta em seu livro *A Audiovisão* (2008 [1991]). Embora o livro de Chion seja voltado primeiramente ao estudo do som no cinema, os exemplos trazidos para ilustrar sua tipologia se referem frequentemente a situações de escuta do cotidiano. Assim, sua classificação parece almejar um âmbito menos restritivo do que aquele do espectador da projeção audiovisual, permitindo incorporarmos suas definições a este trabalho, ainda que sem perder de vista o público-alvo do texto original.

A primeira atitude de escuta apontada por Michel Chion, que o autor considera a mais comum, é a *escuta causal*, voltada para a busca de informações sobre a causa do som percebido. Grosso modo, podemos dizer que esse primeiro modo sugerido pelo autor se identifica com o *écouter* da classificação de Pierre Schaeffer. Segundo Chion, a escuta causal

é raramente suficiente para uma identificação precisa do objeto que provocou o som, mas permite um estreitamento do âmbito de possibilidades: sabemos tratar-se do som de uma máquina, do som de um animal, de um som gerado por um gesto de fricção, etc.

A segunda atitude, *escuta semântica*, consiste na interpretação de mensagens a partir do conhecimento de um código ou linguagem definido culturalmente. Embora Chion forneça como exemplos apenas a linguagem falada e o código Morse (CHION, 2008, p. 29), podemos entender também a escuta estrutural de obras musicais como uma forma particular dessa segunda atitude de escuta.

A terceira e última atitude de escuta sugerida é a *escuta reduzida*, tomada de empréstimo de Pierre Schaeffer. Chion entende a escuta reduzida como uma “escuta que trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente da sua causa e do seu sentido” (CHION, 2008, p. 29). Trata-se, assim, de uma tentativa de olhar *para* o som, em substituição a um olhar *através* do som, visando algo além dele mesmo (como uma causa ou um significado). Em um ponto, porém, o autor coloca sua compreensão da escuta reduzida em discordância com a definição original de Schaeffer: trata-se do emprego da situação acusmática (ou seja, aquela em que a fonte sonora original não é visível ao ouvinte) como forma de facilitar a experiência de escuta reduzida. Segundo Chion, a situação acusmática frequentemente leva a um privilégio da escuta causal, ao menos no primeiro momento, aguçando a curiosidade dos ouvintes pelo objeto que se oculta, enquanto que “Schaeffer pensava que a situação acusmática podia encorajar por si mesma a escuta reduzida” (CHION, 2008, p. 32). Entretanto, devemos constatar que Schaeffer, em seu Tratado dos Objetos Musicais, já havia argumentado que a escuta reduzida “não decorre automaticamente da simples desconexão do complexo audiovisual, mas de uma intenção específica do ouvinte”³⁸ (SCHAEFFER, 1966, p. 150).

1.2.4 Denis Smalley: relação indicativa, relação reflexiva, relação interativa

No artigo *The Listening Imagination: listening in the electroacoustic era*, Denis Smalley (1996 [1992]) propõe uma categorização de tipos de relação entre ouvinte e som, tendo como objetivo compreender as estratégias de escuta envolvidas na experiência da música eletroacústica. Sua tipologia toma como referências principais os quatro modos de

³⁸ “Insistons sur le fait qu’une telle curiosité ne découle pas automatiquement de la simple déconnexion du complexe audio-visuel, mais d’une intention spécifique de l’auditeur.” (SCHAEFFER, 1966, p. 150).

escuta de Schaeffer, apresentados anteriormente, e estudos em percepção humana do psicólogo Ernest Schachtel. A partir da leitura desses autores, Smalley propõe três tipos de relação: *indicativa*, *reflexiva* e *interativa*, e dedica a maior parte de seu artigo ao desenvolvimento da primeira destas em uma rede de campos específicos.

A *relação indicativa* se identifica com o primeiro modo de escuta Schaefferiano (*écouter*), estando voltada para um interesse pelas possíveis causas e pela forma de produção do som ouvido. Entretanto, para Smalley, essa relação permite não apenas inferir informações associadas à origem real do som como também, no caso da música eletroacústica, despertar relações imaginadas entre o material sonoro e nosso conhecimento empírico do mundo. A partir deste primeiro modo de relação entre ouvinte e som, o autor considera nove campos indicativos: gesto, enunciação, comportamento, energia, movimento, objeto/substância, ambiente, visão e espaço. Embora não seja pertinente para este trabalho esmiuçar o significado de cada um dos campos indicativos individualmente, vale ressaltar a ampla variedade de informações que Smalley identifica como sendo possíveis de inferir a partir de uma escuta indicial do som. Assim, o autor questiona uma tendência comum de se tratar a relação indicativa como uma atitude “trivial e inferior”³⁹ (SMALLEY, 1996, p. 82) entre o ouvinte e o som quando pensamos na escuta musical. Smalley identifica a relação indicativa como um “ponto de encontro entre a experiência sonora e a experiência não-sonora”⁴⁰ (SMALLEY, 1996, p. 83), que carrega a música para fora de sua auto-referencialidade.

A *relação reflexiva*, análoga ao modo autocêntrico de percepção proposto por Ernest Schachtel, se refere às sensações causadas pelo objeto sonoro no sujeito. Assim, o foco desta relação não está em uma tentativa de compreensão do objeto, mas no efeito que ele exerce sobre o ouvinte, frequentemente na forma de emoções positivas ou negativas. Para Smalley, esse tipo de relação tem uma forte tendência à passividade, já que há pouco interesse na exploração do objeto de percepção, voltando-se para a resposta emocional do receptor.

A *relação interativa*, em contraposição, pressupõe um envolvimento ativo do ouvinte, incorporando o terceiro e quarto modos de escuta Schaefferianos (*entendre e comprendre*). Além da escuta estrutural, a relação interativa com a música eletroacústica incorpora também a noção de espectromorfologia desenvolvida por Smalley a partir da tipomorfologia de Pierre Schaeffer (cf. SMALLEY, 1986, 1997; THORESEN, 2007).

39 “trivial and inferior” (SMALLEY, 1996, p. 82).

40 “meeting place between sounding and non-sounding experience” (SMALLEY, 1996, p. 83).

Para o autor, a escuta musical pressuposta pela tradição da música de concerto eurocêntrica tenderia a marginalizar as relações indicativas, focando-se numa combinação entre relações reflexivas e interativas. Embora a relação interativa seja frequentemente considerada da maior importância para a compreensão dessa música, Smalley a considera “uma aquisição especial que se encontra além da competência da maioria dos ouvintes”⁴¹ (SMALLEY, 1996, p. 106), exigindo assim um ouvinte ideal altamente treinado e especializado. Na maioria dos casos, portanto, a relação do ouvinte médio com a experiência musical seria predominantemente reflexiva, podendo passar a um equilíbrio entre reflexividade e interatividade apenas através da aquisição de conhecimentos específicos que permitiriam a busca por um significado musical culturalmente definido.

Embora o texto de Smalley seja voltado especificamente para a experiência da música eletroacústica, particularmente na situação acusmática, o autor reconhece também a possibilidade de se estabelecer uma relação interativa com os sons do cotidiano, de forma análoga à relação que estabelecemos com os materiais e estruturas musicais (SMALLEY, 1996, p. 96). Para o autor, entretanto, essa possibilidade de escuta não faz com que a experiência dos sons do cotidiano se confunda com uma experiência verdadeiramente musical. Para Smalley, é somente a partir da mediação eletroacústica – invenção que permitiria um “*acesso direto* aos sons previamente alheios ao controle humano”⁴² (SMALLEY, 1996, p. 99, *itálico do autor*) – que o ouvinte passa a poder efetivamente “apreender os sons da natureza *como se fossem* uma criação composicional”⁴³ (SMALLEY, 1996, p. 96, *itálico nosso*). A chave dessa distinção parece estar na ideia de *controle*.

A criação composicional, para Smalley, depende de uma *transcontextualização* dos sons naturais a partir do meio eletroacústico, ou seja, que o compositor possa inserir esses sons – já imbuídos de diversas camadas de significação, derivadas de seu contexto original – em um novo contexto, um *contexto musical*, no qual eles passariam a adquirir novas camadas de significação:

O processo transcontextual permite à composição musical incorporar o mundo sonoro exterior ao controle humano. Mas isso não pode acontecer sem interferência humana. O próprio ato de gravação envolve decisões sobre a imagem sonora a ser capturada, em particular decisões que concernem foco espacial e imagem. Quando uma sequência ambiental gravada é colocada em um contexto musical, ou mesmo se a sequência se torna uma obra musical sem maiores intervenções, o compositor ainda assim deve realizar decisões

41 “a specialized acquisition which lies beyond the competence of most listeners” (SMALLEY, 1996, p. 106).

42 “*direct access* to sounds previously beyond human control” (SMALLEY, 1996, p. 99, *itálico do autor*).

43 “apprehend the sounds of nature as if they were a compositional creation” (SMALLEY, 1996, p. 96).

transcontextuais relacionadas ao contexto temporal: onde colocá-la, como alcançar e como sair da sequência, a escolha dos pontos de início de fim, e assim por diante.⁴⁴ (SMALLEY, 1996, p. 100)

Portanto, a possibilidade de ouvir sons “como se fossem música” não constitui, na tipologia proposta por Smalley, uma conversão desses sons em música. Somente através da mediação eletroacústica é que o autor reconhece a possibilidade de apropriar-se musicalmente da paisagem sonora, colocando-a em um contexto propriamente musical, imbuído de novas camadas de significação que derivam do processo composicional.

1.2.5 Pauline Oliveros: *Deep Listening*, atenção focal e atenção global

A compositora estadunidense Pauline Oliveros introduz a ideia de *Deep Listening* (literalmente, “escuta profunda”) como um conjunto de práticas voltadas ao desenvolvimento de um tipo particular de concentração e escuta, visando uma expansão da consciência. Diferentemente dos demais autores apresentados neste capítulo, o trabalho de Pauline está mais voltado à proposição de uma série de atividades práticas do que a uma teorização sobre a escuta. Assim, a compositora sugere que a compreensão do significado de *Deep Listening* deve ser alcançada através de sua prática (OLIVEROS, 2005, p. xxi). Em meio a uma série de exercícios e composições apresentadas na forma de partituras verbais, encontramos a distinção entre duas formas de atenção da escuta, ambas pertinentes às práticas propostas pela compositora.

A *atenção focal* é entendida como uma lente que restringe a percepção do contínuo sonoro a um conjunto de objetos específicos, visando uma atenção particular sobre determinados elementos de interesse. A *atenção global*, em contraposição, é entendida como uma atenção difusa, expandindo-se em direção à totalidade do contínuo sonoro. A prática proposta por Pauline encoraja uma combinação entre esses dois modos, seja através da alternância entre eles ou de uma inserção simultânea da atenção focal em um contexto mais abrangente de atenção global (OLIVEROS, 2005, p. 13).

44 “The transcontextual process makes it possible for the musical composition to embrace the sounding world outside human control. Yet this cannot be achieved without human interference. The act of recording in itself involves decisions about the sound image to be captured, in particular, decisions concerning spatial focus and image. When a recorded environmental sequence is placed in a musical context, or if the sequence itself becomes a musical work without further intervention, the composer must still make transcontextual decisions related to temporal context: where to place it, how to approach and quit the sequence, the choice of start- and end-points, and so on.” (SMALLEY, 1996, p. 100).

Por também lidar com a atenção dedicada pelo ouvinte aos sons, a tipologia proposta por Pauline parece estar mais próxima daquela sugerida por Barry Truax. A atenção focal se identifica em larga escala com o que Truax entende como uma escuta-em-busca, na qual o ouvinte recorta o conjunto de sons em busca de informações específicas. A atenção global, entretanto, parece não estar contemplada em nenhuma das categorias de Truax, já que pressupõe o mesmo nível de concentração observado na escuta-em-busca, porém agora com uma perspectiva mais aberta para a totalidade da paisagem sonora.

1.2.6 Katharine Norman: escuta intencionada pelo compositor e escuta intencionada pelo ouvinte

Em seu artigo *Real-World Music as Composed Listening* (1996), a compositora e pesquisadora Katharine Norman propõe a distinção entre uma escuta intencionada pelo compositor (*composer-intended listening*) e outra intencionada pelo ouvinte (*self-intended listening*). O texto aparece em um volume do periódico *Contemporary Music Review* dedicado à composição com sons gravados, de modo que o foco principal da escuta à qual Norman se refere é um segmento da música eletroacústica que busca preservar a relação dos sons fonografados com seus contextos e referencialidades originais. Os exemplos oferecidos pela autora são, portanto, predominantemente ligados a essa tradição, incluindo obras de compositores como Luc Ferrari, Jean-Claude Risset, Jonathan Harvey e Paul Lansky.

Katharine Norman entende que a escuta, nesse repertório específico, atua frequentemente realizando uma montagem subjetiva dos sons, fazendo com que o ouvinte se sinta participante do processo criativo. Essa disposição criativa em relação aos sons seria similar à escuta que fazemos, no cotidiano, quando procuramos “ouvir música” no som do mar ou de uma ferrovia, por exemplo. Como não há um agente no mar ou na ferrovia que proponha uma escuta específica para nossos ouvidos, é o próprio ouvinte que se torna responsável por instigar uma escuta criativa a partir dos sons que o rodeiam, num processo que a autora classifica como uma escuta intencionada pelo ouvinte. Essa escuta criativa está menos interessada em depreender significados de importância imediata para nossa sobrevivência ou comunicação, e mais disponível para contemplar as possibilidades criativas geradas, por exemplo, pelas relações entre os sons e nossas memórias. Assim, se diferencia do que Norman entende como uma escuta intencionada pelo compositor, predominante na

tradição da música de concerto. Nessa, o compositor emprega sons de forma a criar um discurso abstrato, que deverá ser percebido pelo ouvinte treinado a partir de um conhecimento musical compartilhado. Ainda que o ouvinte se recuse ou não consiga ouvir a composição do modo esperado, haveria, nesse caso, uma intenção almejada pelo compositor em relação ao modo de escuta privilegiado para a compreensão da obra.

A tipologia sugerida por Norman corre o risco de ser interpretada de forma excessivamente Cageana: sua *escuta intencionada pelo ouvinte*, quando trazida para contextos musicais, pode sugerir uma ausência de intencionalidade do compositor em favor da liberdade dos sons e dos ouvintes. Entretanto, vale observar que os dois modos de escuta frequentemente atuam em conjunto: da mesma forma que a escuta de uma obra musical dificilmente será completamente livre de uma intenção induzida pelo compositor e pelo contexto de sua apresentação, também não é negada ao ouvinte a capacidade de tomar decisões sobre como relacionar e interpretar os sons apresentados. A partir do momento em que um potencial de criação passa a ser atribuído também ao ouvinte, o processo criativo deixa de ser um domínio exclusivo do compositor, abrindo caminho para a compreensão de uma escuta que compõe.

1.2.7 Em direção a uma escuta compositora

A variedade de tipologias apresentadas aqui nos revela a complexidade do tópico da escuta, mesmo quando abordado do âmbito relativamente restrito do pensamento composicional. As tipologias de Chion (2008) e Smalley (1996) parecem seguir um trajeto similar ao proposto na tipologia Schaeffer (1966), buscando apontar para uma variedade de mecanismos cognitivos que interagem conjuntamente, informando e sendo informados uns pelos outros, quando nosso corpo escuta um som. Se, na tipologia de Schaeffer, o *ouïr* dava conta de uma dimensão relativamente passiva da escuta, que nos afeta independentemente de nossa intenção de escutar, tanto Chion quanto Smalley optam por lidar apenas com as formas mais ativas da escuta. Smalley argumenta que o *ouïr* Schaefferiano é menos satisfatório enquanto categoria autônoma, já que é sempre uma pré-condição para a ativação dos outros modos (SMALLEY, 1996, p. 79). Removido o *ouïr*, a tipologia de Chion funciona como uma releitura simplificada dos demais modos de Schaeffer, identificando-se assim a escuta causal com o *écouter*, a escuta semântica com o *comprendre* e a escuta reduzida com o *entendre*,

formando uma sistematização muito similar à que já havia sido proposta por Schaeffer quando este trata das três intenções da escuta musical (SCHAEFFER, 1966, p. 151). Já a tipologia de Smalley, além de agrupar os modos *entendre* e *comprendre* sob a categoria da relação interativa e identificar o *écouter* com a relação indicativa, sugere ainda uma terceira categoria que não parece ser contemplada pelas tipologias de Schaeffer e Chion: a relação reflexiva, voltada para nossa reação aos sons por meio de sensações. Como o artigo de Smalley é primeiramente voltado para um destrinchamento da relação indicativa, sua exposição sobre as particularidades da relação reflexiva permanece vaga. Ainda assim, podemos notar que seguramente esse tipo de relação é fortemente afetado pelos campos indicativos e interativos, ou seja, que as sensações que produzimos ao sermos afetados pelos sons dependem em grande parte dos significados que atribuímos a eles, seja através da identificação de suas possíveis origens ou através de significados definidos culturalmente dentro de um sistema particular (musical ou linguístico, por exemplo).

Se até então havíamos resumido os tipos de intencionalidade do ouvinte a uma oposição simplificada entre escuta ativa e escuta passiva, a tipologia de Truax aparece como um modo de complexificar essa distinção. Afastando-se da linha percorrida pelas tipologias de Schaeffer, Chion e Smalley, a abordagem proposta pelo compositor canadense está mais preocupada com o nível de atenção aos sons envolvido em diferentes práticas de escuta. Enquanto a tipologia de Schaeffer previa necessariamente uma simultaneidade das categorias, sendo “impossível descrever qualquer caso concreto a partir de uma só função” (DONATO, 2016b, p. 35), as categorias de Truax remetem a casos claramente independentes (o que não impede que uma categoria seja sucedida por outra, mas sempre em momentos distintos). Não por acaso, os exemplos apresentados pelo autor para explicar sua tipologia são amplamente fundamentados em diferentes *situações* nas quais um ouvinte hipotético se encontra, e não na forma como o ouvinte interpreta a informação sonora.

Na tipologia proposta por Pauline Oliveros, a distinção entre atenção focal e atenção global se aproxima da linha de pensamento de Truax por também tratar da atenção dedicada aos sons, mas dela se distingue pela ausência de hierarquia. Para Oliveros, os dois tipos de atenção, focal ou global, compartilham um alto grau de predisposição e intencionalidade por parte do ouvinte, enquanto que a tipologia de Truax propõe uma hierarquização, do maior para o menor nível de atenção, entre a escuta-em-busca, a escuta-em-prontidão e a escuta de fundo. O que mais se destaca no pensamento de Pauline em relação ao formulado

anteriormente por Truax, portanto, é a ideia de que uma atenção global pode também ser um tipo de dedicação aos sons extremamente rico e proveitoso, e não necessariamente uma forma menos intensa de escuta do que aquela que se direciona em busca de uma informação específica (atenção focal).

Por fim, a abordagem proposta por Katharine Norman trata do agente responsável por induzir o processo de escuta. Sua tipologia é voltada para a escuta de música eletroacústica e, portanto, não dá conta de diversos casos do cotidiano como, retomando um exemplo trazido anteriormente, o soar de uma campainha que leva o ouvinte, até então envolvido em outra tarefa, a atender à porta (nesse caso a escuta seria induzida por aquele que tocou a campainha, que não é nem ouvinte nem compositor). Deixando de lado esses casos, o que a tipologia de Norman nos sugere é que, assim como o compositor muitas vezes é responsável por “moldar” ou “desenhar” nossa escuta, também o ouvinte é capaz de selecionar particularidades dos sons (por meio do que Schaeffer denominaria *entendre*) e ressignificá-las a partir de seus próprios interesses, das referências que carrega em sua memória, e da história de sua escuta. Assim, mesmo em casos onde o som ouvido não foi prescrito por um compositor, um ouvinte poderia escutá-lo de forma musical, ou seja, utilizando-se de processos interpretativos similares àqueles usados nas situações em que escuta música.

Como ressaltamos inicialmente, trouxemos aqui apenas um recorte de tipologias que consideramos relevantes para o desenvolvimento deste trabalho. Uma revisão mais abrangente da literatura sobre modos de escuta, práticas de escuta e percepções sobre o som pode ser encontrada na tese de doutorado *The Revolution is Hear!: sound art, the everyday and aural awareness* (HOLLERWEGGER, 2011, p. 53-107). Outra revisão do assunto é apresentada por Kai Tuuri e Tuomas Eerola, que sugerem uma distinção entre *modos* de escuta, *atenção* da escuta e *estilos* de escuta (TUURI; EEROLA, 2012), a partir da qual propõem uma taxonomia revisada de oito modos de escuta que busca expandir os três modos identificados por Michel Chion (TUURI; MUSTONEN; PIRHONEN, 2007; TUURI; EEROLA, 2012).

A importância do levantamento de diferentes tipologias de escuta para o contexto desta dissertação é rejeitar a perspectiva de uma escuta meramente passiva e objetiva, que apenas apreende o que lhe é oferecido. Entender a escuta como uma forma de composição presume, primeiramente, entender que diferentes modos de escuta são possíveis, sem a implicação de que algum desses seria mais fiel ao fenômeno sonoro do que os outros. Em seguida, presume também entender a composição musical não como uma organização do

fenômeno acústico – vibrações que se propagam pelo ar –, mas como uma organização e atribuição de valores aos sons tal como interpretados por seus ouvintes. Assim, presume uma concepção específica de som que não se confunde simplesmente com o fenômeno físico que lhe origina⁴⁵. A partir dessa perspectiva, podemos tentar entender a composição como uma ação compartilhada que ocorre numa relação entre os sons no espaço (que podem ou não ter sido prescritos por um compositor-autor) e um compositor-ouvinte, que os apreende em uma multiplicidade de modos, frequentemente simultâneos, carregados de significações, índices, memórias e projeções que se atravessam para enfim formar o resultado do que percebemos.

1.3 *Trajetórias: a escuta como invenção na obra*

Embora possamos considerar que a ação criativa da escuta independe do tipo de repertório apresentado, acreditamos que determinados tipos de práticas artísticas recentes têm estimulado e favorecido uma postura ativa do ouvinte que se distingue daquela pressuposta pela tradição da música de concerto. Por meio dessa mudança, abrem-se caminhos para que a obra musical deixe de ser concebida como “uma dimensão autônoma e ideal à qual a escuta deve se submeter” (LIMA, 2018, p. 257), dando lugar a múltiplas interações possíveis entre o ouvinte e a música. A transformação no modo como determinadas obras concebem a atividade de seus possíveis ouvintes parece suscitar respostas alternativas para questões levantadas pelo filósofo Peter Szendy em seu livro *Listen: a history of our ears*:

Que lugar uma obra musical designa a seu ouvinte? Como ela requer que nós a escutemos? Que meios ela *coloca em jogo* para *compor uma escuta*? Mas também: Que escopo, que espaço para *jogo* uma obra reserva, em si, para aqueles que a tocam ou escutam, para aqueles que *a interpretam*, com ou sem instrumentos? Como, através de sua própria construção ou arquitetura, uma obra musical guarda possibilidades de apropriação ativa em sua essência?⁴⁶ (SZENDY, 2008, p. 7-8, itálicos do autor)

Um exemplo dessa transformação pode ser observado na obra *Trajetórias*, da compositora e pesquisadora brasileira Valéria Bonafé. Nessa composição, oito instrumentistas são distribuídos em um espaço amplo de tal forma que se torna impossível escutar todos os

45 Ver seção 1.1.

46 “What place does a musical work assign to its listener? How does it require us to listen it? What means does it put *into play* to *compose a listening*? But also: What scope, what space for *play* does a work reserve, in itself, for those who play it or hear it, for those who *interpret it*, with or without instruments? How, through its own construction or architecture, does a musical work keep possibilities of active appropriation in its heart?” (SZENDY, 2008, p. 7-8, itálicos do autor).

instrumentos simultaneamente. Assim, o público é convidado a compor sua própria trajetória de escuta, caminhando pelo espaço de performance e circulando entre os intérpretes.

Comissionada para o festival Make Music New York, a peça teve sua estreia em 2015, no Central Park de Nova York. Nessa versão inicial, a composição recebeu o título *I am [where?] making a personal trajectory of listening* (Eu estou [onde?] fazendo uma trajetória pessoal de escuta), no qual a palavra “where?” seria substituída pelo lugar escolhido para cada performance. No caso da estreia, por exemplo, a peça foi apresentada como *I am at Dalehead Arch, making a personal trajectory of listening* (Eu estou no Dalehead Arch, fazendo uma trajetória pessoal de escuta), em referência ao arco em torno do qual a compositora decidiu realizar a apresentação (Figuras 2 e 3). A preparação da performance levou em consideração as características específicas do local escolhido, de forma que a distância entre os intérpretes fosse suficientemente grande para que não pudessem se ouvir claramente, mas pequena o bastante para que os ouvintes tivessem tempo de escutar fragmentos de todas as partes ao longo de suas trajetórias (BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 25).

Figura 2 – Planejamento do posicionamento dos instrumentistas ao redor do Dalehead Arch para a primeira apresentação de *Trajetoórias*, de Valéria Bonafé (Face 1)

Fonte: BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 25.

Figura 3 – Planejamento do posicionamento dos instrumentistas ao redor do Dalehead Arch para a primeira apresentação de *Trajetórias*, de Valéria Bonafé (Face 2)

Fonte: BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 25.

Bonafé sugere que a memória desempenha um papel fundamental na concepção e realização da peça. Tendo em vista a impossibilidade de escutar todas as partes simultaneamente, a escuta performada pelos ouvintes é sempre uma escuta fragmentada, que só pode tentar formar uma versão completa da peça relembrando e imaginando as partes ausentes em cada ponto do espaço (BONAFÉ, 2017). Assim, a compositora imagina que os ouvintes seriam instigados a realizar uma espécie de “caminhada sonora não-guiada” (CAMPESTO; BONAFÉ, 2019, p. 40), na qual podem trafegar pelas diversas linhas musicais da obra, situando-se próximos de um intérprete escolhido ou ainda em regiões de passagem, entre um instrumentista e outro(s). Essas regiões de passagem são de especial interesse para a compositora, sendo interpretadas como momentos nos quais o ouvinte se dá conta de sua própria atuação:

[A]o se deslocar de um ponto a outro, a/o ouvinte pode *se perceber* imersa/o nas ressonâncias das memórias daquilo que acabou de apreender; pode *se perceber* também imbuída/o de expectativa pelo que está porvir; pode *se perceber*, enfim, participante de uma dinâmica de escuta não-habitual onde ela/ele *se percebe*. (...) A/o ouvinte pode, assim, se perceber como agente

central nesse processo de criação de uma escuta; ela/ele pode, enfim, se espreitar. (CAMPESATO; BONAFÉ, 2019, p. 43, *itálicos das autoras*)

A partitura da peça prevê três possibilidades de realização: (a) uma versão acústica em tempo real, na qual o ouvinte percebe cada instrumentista como solista, ficando encarregado de realizar transições entre esses solos através do caminhar (podemos imaginar essas transições como versões acústicas dos *fade ins* e *fade outs* eletrônicos); (b) uma versão gravada, intitulada *The defrag version of “I am [where?] making a personal trajectory of listening”* (A versão desfragmentada de “Eu estou [onde?] fazendo uma trajetória pessoal de escuta”), na qual os solistas seriam microfonados individualmente e, posteriormente, reproduzidos num mesmo espaço de escuta, onde o ouvinte poderia escutar todas as partes simultaneamente; e (c) uma realização simultânea das duas versões anteriores, na qual os instrumentistas, isolados uns dos outros no espaço de performance, teriam seu som transmitido em tempo real para um segundo espaço de escuta, no qual poderiam também ser ouvidos cameristicamente (BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 32-33).

Em sua tese de doutorado, entretanto, a compositora relata ter cogitado ainda um quarto modo realização, que acabou sendo excluído na versão final da partitura:

Essa quarta versão seria o registro feito por alguém em deslocamento, captando sua própria trajetória de escuta. Essa seria uma versão digital e deveria se chamar *The [who?]'s version of “I am [where?] making a personal trajectory of listening”* (substituindo o campo *[where?]* pelo lugar da performance e o campo *[who?]* pelo nome da pessoa que havia realizado o trajeto). (BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 33)

Essa versão rejeitada⁴⁷ sugere mais algumas considerações. Em seu livro *Listen: a history of our ears*, Peter Szendy sugere que a função do arranjador, na tradição da música de concerto, pode ser entendida como uma tentativa de inscrição de uma escuta. Para o autor, a versão da obra apresentada na forma de um arranjo reflete um entendimento particular do arranjador sobre a composição, ou seja, a forma como o arranjador *escuta* essa composição (SZENDY, 2008, p. 36). Poderíamos, analogamente, entender a função do ouvinte nessa versão da peça de Bonafé como uma atualização da figura do arranjador apresentada por Szendy. Aqui, a produção da imagem sonora é deslocada do aparato mental para o fonograma. Ao performar sua escuta, o ouvinte também a inscreve num aparato tecnológico, produzindo

47 Em sua tese, a compositora afirma ter preferido não incluir essa versão na partitura por imaginar que, ao incentivar a utilização de mídias móveis para a criação desses registros pessoais, a experiência da obra poderia ser banalizada (BONAFÉ, 2016, caderno 4, p. 33). Entretanto, a proposta seria recuperada em uma realização posterior da peça: em 2017, quando *Trajetórias* foi apresentada no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, Bonafé solicitou a um dos espectadores que registrasse sua experiência utilizando microfones binaurais e uma câmera de ação (informação pessoal).

assim uma nova versão para a peça. No lugar de uma pretensão de fidelidade à obra, a gravação produzida nessa versão atua apenas como representação de *uma escuta* da performance.

A prática de “inscrição aural em algum meio material”, nesse caso realizada através de uma gravação, é aquilo que o artista e pesquisador brasileiro Henrique Souza Lima denominou *otografia* (LIMA, 2018, p. 328), incorporando um termo também utilizado por Szendy (2017). Para Lima, é através da otografia que “a escuta se posiciona na linguagem e enuncia questões próprias às suas condições de existência” (LIMA, 2018, p. 328)⁴⁸.

Em que sentido a gravação de uma trajetória particular do ouvinte pode ser interpretada como a inscrição de uma escuta? Embora seja um entendimento comum supor que o microfone não *escuta*, mas apenas providencia um “acesso direto” aos sons (cf. SMALLEY, 1996, p. 99), gostaríamos de sugerir, em contrapartida, que a atuação do microfone não pode ser dissociada do contexto mais amplo envolvido no processo fonográfico e, portanto, que o microfone frequentemente funciona como uma espécie de prótese de nossos ouvidos. Assim, já que o processo fonográfico não se realiza de forma autônoma, independente da ação humana, sugerimos que a escuta mediada pela tecnologia fonográfica seja entendida como uma *escuta estendida*, na qual acrescentam-se novas camadas de mediação entre o fenômeno acústico e a percepção do som. Para o compositor espanhol Francisco López, por exemplo, diferentes microfones “escutam” de formas tão diversas que as consequências da escolha de um microfone ou outro podem influenciar o resultado final de uma gravação ainda mais do que a equalização realizada na etapa de pós-produção (LÓPEZ, 1998). Dessa forma, podemos entender que a inscrição da escuta em um aparato tecnológico permitiria a cristalização e o compartilhamento dessas escutas:

Assim como nossos olhares têm vários instrumentos (filmadoras, câmeras de vídeo, e outras próteses), nossas orelhas estão similarmente *equipadas* como nunca antes. E, de Pierre Schaeffer até os DJs de hoje em dia, esse equipamento abre a possibilidade, para cada ouvinte, de fazer suas próprias escutas serem *reconhecidas*: de reproduzi-las, espalhá-las, isto é, *publicá-las*, de forma a ouvi-las, trocá-las, comentá-las – em suma, de forma a construir uma cultura *crítica* da escuta.⁴⁹ (SZENDY, 2008, p. 94-95, itálicos do autor)

48 O conceito de *otografia* será retomado em nossa análise do álbum *Mar Paradoxo*, de Raquel Stolf (ver seções 3.2.2 e 3.2.3).

49 “Just as our gazes have a number of instruments (cameras, video cameras, and other prostheses), our ears are likewise *outfitted* as never before. And, from Pierre Schaeffer down to the DJs of today, this equipment opens the possibility, for every listener, of making his own listenings *recognized*: of reproducing them, spreading them, that is to say *publishing* them, in order to hear them, exchange them, comment on them – in short, to construct a *critical* culture of listening.” (SZENDY, 2008, p. 94-95, itálicos do autor).

A mediação da escuta pela tecnologia fonográfica, nesse caso, explicita também as ações de seleção e enquadramento⁵⁰ realizadas por cada ouvinte. Assim, o fato de que Bonafé considerou *The [who]’s version of “I am [where?] making a personal trajectory of listening”* como uma das possíveis realizações de sua peça apenas enfatiza o reconhecimento do papel criativo atribuído aos ouvintes em *Trajetórias*, sugerindo que cada um poderia ser responsável por sua própria versão da obra. Esse modo de realização parece providenciar, então, uma resposta ao anseio expresso por Szendy:

O que queremos, simplesmente, é que os outros reconheçam um status em nossas escutas, mesmo nas mais ingênuas, mesmo nas menos “acadêmicas”. Que as pessoas as reconheçam como invenções, não *da* obra, mas *na* obra.⁵¹ (SZENDY, 2008, p. 22, itálicos do autor)

Conceber a escuta como uma invenção na obra musical sugere um entendimento do papel ativo do ouvinte, bem como do potencial de criação trazido pela atividade de escuta. Entretanto, reconhecer um envolvimento criativo do ouvinte com uma obra musical pode não significar, ainda, conceber a escuta como uma ação composicional. No caso de *Trajetórias*, *The [who]’s version...* é colocada como uma *versão*, um *arranjo* particular (no sentido empregado por Szendy), da obra. Na seção seguinte, buscaremos mostrar como o potencial criativo da escuta, explorado em obras como *Trajetórias*, passa a ser interpretado, em um repertório particular, como uma forma de composição.

1.4 *Soundscape composition*: a escuta composta no “mundo real”

Como vimos anteriormente⁵², Katharine Norman (1996) sugere que, em um segmento do repertório eletroacústico ao qual a autora se refere como *real-world music* (música do mundo real), o ouvinte também se percebe como participante ativo do processo de criação musical, sendo compelido a compor sua própria escuta. Para construir sua argumentação, a autora parte da sugestão feita pelo pintor e compositor italiano Luigi Russolo em seu manifesto *A Arte dos Ruídos* (1913) de que, caminhando por uma grande cidade, poderíamos “orquestrar” em nossa imaginação uma sinfonia de ruídos a partir dos sons que ocorrem à nossa volta. Norman então argumenta que, com o desenvolvimento da fonografia e das

50 A aplicação da metáfora do *enquadramento* no contexto de gravações de áudio será desenvolvida em nossa análise do álbum *Heard Laboratories*, de Ernst Karel (ver seção 3.1.1).

51 “What we want, simply, is for others to recognize a status in our listenings, even the most naïve ones, even the least “scholarly” ones. That people recognize them as inventions, not *of* the work, but *in* the work.” (SZENDY, 2008, p. 22, itálicos do autor).

52 Seção 1.2.6.

técnicas de composição eletroacústica, a orquestração proposta por Russolo pôde enfim sair do nosso imaginário e se consolidar em um registro fonográfico. Dentre as peças eletroacústicas que se apropriam de sons encontrados no “mundo real” (em oposição à utilização de sons sintetizados), a autora destaca aquelas nas quais a referencialidade e o significado desses sons são mantidos, sugerindo que essas obras seriam músicas *sobre* o mundo real (NORMAN, 1996, p. 1).

Norman entende que nossa escuta cotidiana se dá de modo predominantemente *referencial* – termo empregado pela autora para se referir tanto ao reconhecimento das causas dos sons quanto à interpretação de mensagens a partir de códigos estabelecidos culturalmente, como aquelas trazidas por sinais sonoros (por exemplo, um alarme) ou pela fala (NORMAN, 1996, p. 2-5). Entretanto, a pesquisadora reconhece que, em determinadas situações, podemos redirecionar nossa escuta desses sons do “mundo real” para um modo mais imaginativo de percepção, empregando então uma *escuta reflexiva* (*reflective listening*), voltada para a apreciação do som por suas propriedades acústicas⁵³ (NORMAN, 1996, p. 5-8). Considerando que um mesmo som pode suscitar tanto uma escuta referencial quanto uma escuta reflexiva, Norman destaca que nossa opção por um modo de escuta ou outro é amplamente influenciada pelo contexto no qual o som nos aparece. Quando alguém nos dirige a palavra, por exemplo, somos condicionados a ativar uma escuta referencial, julgando que a compreensão semântica do que está sendo dito é fundamental em nossa interação social, deixando assim em segundo plano a possibilidade de uma escuta reflexiva do som da fala.

A partir dessas considerações sobre as diferentes formas como nossa escuta pode operar no cotidiano, Norman argumenta que, em obras eletroacústicas que preservam o reconhecimento dos sons gravados, nossa escuta frequentemente oscila entre os modos referencial e reflexivo, produzindo interações nas quais os significados referenciais afetam nossa percepção reflexiva e vice-versa. A autora sugere que, para que isso ocorra, os compositores de *real-world music* empregam diferentes técnicas de montagem, processamento e edição dos sons captados de forma a desviar nossa escuta de seu condicionamento padrão, criando situações nas quais o som de um pássaro pode se metamorfosear em um glissando melódico sintetizado, ou um ruído branco pode gradualmente revelar-se como o movimento de ondas na praia. Dessa forma, o ouvinte seria constantemente estimulado a produzir recombinações entre os diversos modos de escuta,

⁵³ O uso feito por Katharine Norman da expressão *escuta reflexiva* frequentemente remete à ideia de *escuta reduzida* tal como descrita por Pierre Schaeffer (1966) e Michel Chion (2008).

compondo sua relação com os sons ouvidos a partir dos diferentes significados que eles passam a assumir em cada registro de sua escuta (NORMAN, 1996, p. 11). Nessa confusão de escutas, a autora sugere que o ouvinte acaba por perceber-se como participante ativo na criação de significados para os diferentes elementos da obra:

A essência de uma abordagem voltada ao mundo real [*a real-world approach*] na composição está no convite para participarmos *subjetivamente* na criação e transmissão de significados transfigurados, para criarmos *através* da confusão de nossa montagem individual de escuta. A música do mundo real [*real-world music*] permite um estado criativo que, ao ‘destruir’ nossa percepção normal da realidade, nos encoraja a redescobri-la, em retrospectiva, como algo novo.⁵⁴ (NORMAN, 1996, p. 18, itálicos da autora)

Muitas das composições agrupadas sob o guarda-chuva da *soundscape composition* se enquadram no estilo que Katharine Norman buscou definir como *real-world music*. Associada primeiramente à atividade de compositores canadenses ligados ao World Soundscape Project⁵⁵, como Hildegard Westerkamp, Barry Truax e Murray Schafer⁵⁶, a prática de *soundscape composition* se desenvolveu a partir de trabalhos de gravação documental de paisagens sonoras, inicialmente voltados para a conscientização do público sobre a importância da mesma e para a inserção da ecologia acústica⁵⁷ na agenda política de preservação ambiental (TRUAX, 2008, p. 103). Como grande parte dos pesquisadores envolvidos com o World Soundscape Project eram também compositores (TRUAX, 2008, p. 105), o trabalho de documentação da paisagem sonora logo passaria a incorporar também técnicas de edição e manipulação características da música eletroacústica, dando origem a um conjunto de composições que oscilam entre a simples colagem de sons captados da paisagem

54 “The essence of a real-world approach to composition lies in the invitation to participate *subjectively* in the creation and transmission of transfigured meanings, to create *through* the confusion of our individual listening montage. Real-world music prompts a creative state that, while also ‘destructing’ our normal perception of reality, encourages us to discover it, in retrospect, anew.” (NORMAN, 1996, p. 18, itálicos da autora).

55 O World Soundscape Project foi um projeto de pesquisa fundado e coordenado pelo compositor e pesquisador canadense R. Murray Schafer na Simon Fraser University. O projeto envolveu trabalhos de campo em diversas cidades e vilas no Canadá e na Europa durante a primeira metade da década de 1970, motivado por uma preocupação relacionada à poluição sonora (McCARTNEY, 1999, p. 101).

56 Embora Murray Schafer não tenha se envolvido diretamente na produção de *soundscape compositions* (TRUAX, 1996, p. 57), seu trabalho enquanto membro fundador do World Soundscape Project e seus escritos sobre paisagem sonora e ecologia acústica são referências importantes para o desenvolvimento do gênero.

57 A ecologia acústica foi um dos temas centrais das pesquisas realizadas pelo World Soundscape Project na década de 1970. Hildegard Westerkamp a define como “o estudo das inter-relações entre som, natureza e sociedade” (WESTERKAMP, 2002, p. 52). Nas últimas décadas, a tradição de ecologia acústica vinculada ao World Soundscape Project foi frequentemente criticada por cultivar uma oposição maniqueísta entre natureza e cultura (cf. FELD, 2003, p. 226; HOLLERWEGER, 2011, p. 31; WALDOCK, 2018).

(como *Vancouver Soundmarks* [Faixa 1], produzida pelo grupo⁵⁸) e trabalhos que envolvem um alto grau de manipulação e transformação dos sons gravados (como *Beneath the Forest Floor* [Faixa 2], de Hildegard Westerkamp) (TRUAX, 2002).

Barry Truax enfatiza, entretanto, que a prática de *soundscape composition* não pode ser definida simplesmente como qualquer composição eletroacústica que utiliza gravações de paisagens sonoras como material (TRUAX, 2002, p. 6). Para o autor, esses trabalhos almejam alcançar um equilíbrio entre a complexidade interna dos sons (voltada para uma consideração com os timbres, ritmos, alturas e sonoridades) e sua complexidade externa (voltada para os contextos físicos, sociais e psicológicos associados aos sons gravados) (TRUAX, 2008, p. 106; cf. TRUAX, 1994), estimulando no ouvinte uma oscilação entre escuta reflexiva e escuta referencial de modo similar ao sugerido por Norman. Ao contrário da música concreta e de outras práticas de música acusmática, Truax sugere que a “*soundscape composition* sempre mantém um grau claro de reconhecibilidade em seus sons, mesmo se alguns deles forem, na verdade, altamente processados”⁵⁹ (TRUAX, 2002, p. 6). Assim, o compositor dessas obras deixa que seu conhecimento sobre os contextos que envolvem o material influenciem o direcionamento do processo composicional, e busca também evocar em cada ouvinte seu próprio conhecimento desses contextos (TRUAX, 2008, p. 106).

A *soundscape composition* também se distingue da tradição da música eletroacústica por assumir objetivos vinculados explicitamente às preocupações da ecologia acústica, como um aprofundamento de nosso entendimento das relações entre os seres vivos e a paisagem sonora, e a intensificação de nossa consciência de escuta (*listening awareness*) (WESTERKAMP, 2002, p. 52). Assim, Barry Truax (2008, p. 106) considera que, idealmente, os trabalhos de *soundscape composition* seriam capazes de influenciar nossa percepção dos sons do mundo para além da situação de concerto, transformando nossos hábitos de escuta cotidianos.

Com relação ao processo composicional, Hildegard Westerkamp – uma das mais proeminentes compositoras vinculadas ao gênero – sugere que o compositor de *soundscape composition* “*busca descobrir a essência sônica/musical contida nas gravações e, portanto, no*

58 A faixa faz parte do LP *The Vancouver Soundscape*, lançado pelo World Soundscape Project em 1973. Os registros ou composições que integram esse projeto não têm autoria definida, sendo referidas por R. Murray Schafer no encarte do álbum como partes da “Sinfonia do Mundo”. Todas as gravações de som utilizadas no LP foram feitas por Howard Broomfield, Bruce Davis, Peter Huse e Colin Miles (THE VANCOUVER SOUNDSCAPE, 1997).

59 “The soundscape composition always keeps a clear degree of recognisability in its sounds, even if some of them are in fact heavily processed.” (TRUAX, 2002, p. 6).

tempo e lugar onde foram gravadas” e que o “artista trabalha com o entendimento de que valores estéticos *emergirão* da paisagem sonora gravada ou de alguns de seus elementos”⁶⁰ (WESTERKAMP, 2002, p. 54, itálicos da autora). Assim, Westerkamp entende que essas composições são apenas parcialmente fruto da intenção de seus autores, concebendo o processo composicional como resultado de um diálogo entre o compositor e seus materiais no qual características inerentes aos materiais seriam igualmente determinantes para o resultado do trabalho (WESTERKAMP, 2002, p. 53). Barry Truax parece compartilhar da posição de Westerkamp ao afirmar que, nessa prática, frequentemente “o som ‘usa’ o compositor (...), no sentido de que ele evoca, em cada um, uma variedade de imagens e associações difíceis de verbalizar, todas as quais guiam a composição e sua recepção”⁶¹ (TRUAX, 1996, p. 60)⁶².

Podemos assumir que a escuta desempenha um papel central no reconhecimento e seleção das características da paisagem sonora que, segundo Westerkamp, deverão *emergir* através do processo composicional. Para a compositora, a emergência de uma obra é análoga ao processo de “conhecer uma paisagem sonora, seus ritmos e formas, sua atmosfera”⁶³ (WESTERKAMP, 2002, p. 54). A composição é concebida como a expressão de uma compreensão, uma leitura, da paisagem sonora; em outras palavras, a expressão de *uma escuta* dessa paisagem. De forma similar, Katharine Norman sugere que a *real-world music* pode ser entendida como uma “re-percepção” do mundo, na qual o processo de edição e manipulação dos sons é responsável por representar a escuta do compositor:

[A compositora] pode nos guiar em uma jornada perceptual tortuosa na qual suas re-percepções do som direcionam nossa própria escuta criativa. Nesse sentido, *poderíamos entender a compositora como apenas mais uma ouvinte*, mas uma que revela publicamente um processo de escuta rarefeito através de suas transformações do som. Dessa forma, podemos comparar sua posição à do diretor cinematográfico que revela uma re-percepção de uma narrativa do mundo real através do refinamento temporal da montagem, mas sem jamais

60 “In soundscape composition the artist *seeks to discover* the sonic/musical essence contained within the recordings and thus within the place and time where it was recorded. The artist works with the understanding that aesthetic values *will emerge* from the recorded soundscape or from some of its elements.” (WESTERKAMP, 2002, p. 54, itálicos da autora).

61 “the sound “uses” the composer (...), in that it evokes in each a wealth of difficult to verbalize images and associations, all of which guide the composition and its reception.” (TRUAX, 1996, p. 60).

62 As considerações de Westerkamp e Truax parecem apontar para o que Michael Emmerson (2003) conceituou, talvez com maior clareza, como uma *sintaxe abstraída* – estratégia composicional na qual a sintaxe da peça é abstraída a partir de características dos materiais escolhidos.

63 “The emergence of a piece is not unlike getting to know a soundscape itself, its rhythms and shape, its atmosphere.” (WESTERKAMP, 2002, p. 54).

impedir a experiência pessoal do espectador.⁶⁴ (NORMAN, 1996, p. 9, *itálico nosso*)

Assim como Norman entende que a montagem pode ser usada para representar a escuta do compositor, Westerkamp imagina que o processamento de sons no estúdio poderia ser entendido como o equivalente tecnológico da capacidade seletiva da escuta. Embora reconheça que o microfone não possui, a princípio, a mesma capacidade que nossas orelhas têm para filtrar e focar fragmentos das informações ouvidas, a compositora entende que o processo de pós-produção que envolve “equalizar, filtrar, *pitch shifting*, adicionar reverberação, *gating*, destacar certos aspectos do som e muito mais”⁶⁵ permite que “nossa percepção aural da paisagem sonora e nossa experiência da mesma sejam potencialmente construídas em nossas composições”⁶⁶ (WESTERKAMP, 2002, p. 53). No encarte de seu CD *Transformations* (1996), que agrupa cinco composições cujas características se aproximam das ideias de *soundscape composition* e *real-world music* abordadas nesta seção, Westerkamp argumenta que as transformações às quais os sons são submetidos não buscam “ofuscar sua clareza natural”, e sim “realçar seus contornos e significados originais, de forma similar ao modo como um caricaturista realça os contornos e nossa percepção do rosto de uma pessoa”⁶⁷ (WESTERKAMP, 1996). Em conversa com Katharine Norman, Westerkamp justifica os processamentos acrescentados às suas gravações como uma tentativa de representar as particularidades de sua própria escuta:

[E]u sinto que o processamento só existe para enfatizar coisas que já estão lá. Então, eu não estou realmente tentando inventar nada de novo. Só estou tentando extrair o que está lá e exagerar um pouco. E, como fico deslumbrada pelo que está lá e o escuto de uma determinada forma, eu

64 “She can guide us on a circuitous perceptual journey in which her re-perceptions of the sound direct our own, creative, listening. In this sense we could regard the composer as just another listener, but one who publicly reveals a rarefied listening process through her transformation of the sound. In this sense we might compare her position to that of the film director who reveals a re-perception of real-world narrative through the temporal refinement of montage, but never disallows the viewer’s personal experience.” (NORMAN, 1996, p. 9).

65 “equalising, filtering, pitch shifting, adding reverb, gating, highlighting certain aspects of sounds and much more” (WESTERKAMP, 2002, p. 53).

66 “our aural perception of the soundscape and our experience of it can potentially be built into our compositions” (WESTERKAMP, 2002, p. 53).

67 “I abstract an original sound only to a certain degree and am not actually interested in blurring its original clarity. I transform sound in order to highlight its original contours and meanings, similar to the manner in which a caricaturist sharpens the contours and our perception of a person’s face.” (WESTERKAMP, 1996).

simplesmente quero que os outros ouçam da mesma forma!⁶⁸
(WESTERKAMP apud NORMAN, 2004, p. 85).

O entendimento do compositor como um ouvinte, cuja escuta antecede e media a escuta do público, colabora com nossa proposição de que a atividade de escuta pode ser entendida como uma ação composicional. Se o papel do compositor nesse repertório, como parecem sugerir Westerkamp e Norman, nada mais é do que expressar e registrar sua escuta particular de uma paisagem, fazendo assim emergir características específicas dela, podemos argumentar que a ação composicional é, essencialmente, uma ação de escuta. Assim como vimos anteriormente em *The [who]’s version of “I am [where?] making a personal trajectory of listening”* – versão alternativa da obra *Trajetórias*, de Valéria Bonafé⁶⁹ –, um ouvinte utiliza o processo de gravação como forma de compor e registrar sua escuta particular de um contexto sonoro. Entretanto, o resultado do processo fonográfico não é entendido aqui como uma *versão* da obra, mas como uma obra em si. A inscrição de uma escuta pode representar não apenas uma invenção *na* obra, mas a própria composição de uma obra.

Embora a referencialidade dos sons captados seja parte fundamental de nossa experiência desse repertório, Norman argumenta que a *real-world music* opõe-se ao *realismo*, tendência estética que a autora concebe como uma simples tentativa de reproduzir a realidade mantendo nossa reação habitual às experiências do mundo. Para Norman, o realismo se coloca como uma apresentação *objetiva* da realidade, que supostamente não passaria por uma interpretação subjetiva e não carregaria o ponto de vista de seu autor. O artista realista buscaria, então, apenas instigar uma reação do público idêntica àquela que seria produzida em seu contato direto com o referente das imagens (visuais ou sonoras) representadas (NORMAN, 1996, p. 20-21). Em contraposição, a autora argumenta que a *real-world music* busca, através da edição e manipulação dos sons, estimular uma transformação no modo como seu público percebe o mundo. A leitura de Norman, em consonância com os comentários de Westerkamp vistos anteriormente, sugere que a manipulação e transformação dos sons gravados seriam condições essenciais para que o compositor de *real-world music* possa expressar sua escuta particular do mundo, contrapondo-se assim à mera reprodução intencionada pelo artista realista. Em outras palavras, a autora parece recusar-se a reconhecer

68 “I feel that the processing is only there to emphasize things that are already there. So I’m not really trying to invent anything new. I’m just trying to extract what’s there and exaggerate it a bit. And, because I’m delighted by what’s there and I hear it in a certain way, I just want other to hear it in the same way!” (WESTERKAMP apud NORMAN, 2004, p. 85).

69 Ver seção 1.3.

a expressão de uma subjetividade ou de um ponto de vista em gravações que não tenham sido manipuladas na pós-produção.

A transformação dos sons gravados, então, faz com que a *real-world music* seja colocada pela autora como “um movimento *para longe* da realidade, mas *através* da realidade”⁷⁰ (NORMAN, 1996, p. 19, itálicos da autora), no qual nosso reconhecimento das imagens e situações representadas é constantemente evocado para que seus significados possam ser, então, transfigurados pela escuta do compositor. Em seu livro *Sounding Art: eight literary excursions through electronic music*, Katharine Norman busca expressar poeticamente a forma como essa transfiguração é provocada:

Parece necessário apenas o mais leve toque – somente alguns passos no caminho entre uma gravação e uma composição – para transformar uma paisagem documentada em uma nova jornada. É uma questão de oferecer sorrateiramente uma nova abordagem, uma com a qual um ouvinte pode se deparar enquanto atravessa um território familiar. Você o conhece, você poderia jurar que já esteve lá antes, mas não consegue apontar com clareza o que há de diferente.⁷¹ (NORMAN, 2004, p. 79)

Assim como outras linhagens da música eletroacústica frequentemente empregam técnicas de edição e manipulação para reduzir a carga de informação referencial dos materiais, enfatizando uma *escuta reduzida* dos sons, Norman entende que a *real-world music* pode empregar técnicas similares com o objetivo de “reter aspectos particulares e evocativos de uma fonte”⁷² (NORMAN, 1996, p. 23). Assim, a autora chega à conclusão de que

[e]ssa música fala da – e através da – visão internalizada pelo compositor da realidade – uma resposta emocional que não pode ser comunicada apenas pelo realismo. Em vez disso, ela apresenta imagens fragmentárias ou reconstruídas que, ao mesmo tempo que retêm alusões às suas ‘essências’ no mundo real, são descontextualizadas do curso normal dos eventos; e cada uma delas está mais preocupada com experiências do que com fatos.⁷³ (NORMAN, 1996, p. 23)

Nos 24 anos que se passaram desde a publicação do artigo de Norman sobre a *real-world music*, notamos uma expansão significativa no número e na variedade de projetos musicais e de arte sonora que empregam gravações de paisagens sonoras de forma

70 “a move *away* from the reality, but *through* the reality” (NORMAN, 1996, p. 19, itálicos da autora).

71 “It appears to take the lightest touch – just a few steps down the path between a recording and a composition – to turn a documented landscape into a new journey. It’s a matter of surreptitiously offering a new approach, one that a listener might come across while passing through familiar territory. You know it, you could swear you’d been there already, but you can’t quite place the difference.” (NORMAN, 2004, p. 79).

72 “to retain particular, evocative aspects of a source” (NORMAN, 1996, p. 23).

73 “This music speaks of – and through – the composer’s internalized vision of reality – an emotional response that cannot be communicated through realism alone. Instead, it presents fragmentary or reconstructed images that, while retaining allusions to their real-world ‘being’, are decontextualized from the normal course of events; and each are more concerned with experience than fact.” (NORMAN, 1996, p. 23).

explicitamente referencial. Se, na década de 1990, a *soundscape composition* era percebida como uma forma menor e até mesmo subversiva dentro da música eletroacústica (cf. McCARTNEY, 2000), nas últimas duas décadas a prática de gravação de campo (*field recording*) se tornou um recurso comum no âmbito das artes sonoras e da música experimental (cf. LANE; CARLYLE, 2013; MONTGOMERY, 2009).

Embora o trabalho de Katharine Norman seja um antecedente relevante para o argumento desta dissertação, reconhecendo conexões entre a escuta como forma de composição e um repertório que utiliza gravações com referencialidades explícitas, a proliferação de trabalhos mais recentes que empregam gravações de formas diferentes das que Norman reconhece em seu artigo nos convida a revisitar alguns dos tópicos mencionados aqui à luz desse novo repertório.

Nesse novo contexto, o conceito de *real-world music* proposto por Norman nos parece especialmente problemático, ainda que tenha representado uma contribuição significativa para a identificação de uma vertente da composição acusmática que vinha se desenvolvendo desde o início da década de 1970. Embora a autora traga, ao longo de seu artigo, diversos exemplos concretos que visam esclarecer o que entende como *real-world music* dentro do repertório eletroacústico, o emprego da expressão “mundo real” (*real-world*) para distinguir esse tipo de produção parece sugerir, equivocadamente, que sons eletrônicos e sons produzidos por instrumentos musicais não pertencem ao mundo real.

A fim de evitar reiterar essa impressão, o próximo capítulo busca delimitar nosso campo de estudo a partir de uma consideração mais aprofundada sobre a forma como as ideias de “realidade” e “realismo” aparecem em alguns contextos ligados à música e aos estudos do som, sugerindo, por fim, o uso da expressão *música não-ficcional* como alternativa à *real-world music* descrita por Norman. Para isso, propomos inicialmente uma discussão sobre duas obras acusmáticas compostas no final da década de 1990, pouco após a publicação do texto de Norman. Em seguida, buscaremos incorporar exemplos de trabalhos musicais e de arte sonora mais recentes, produzidos ao longo das últimas duas décadas.

2. A Verdade Audível

Music is an art of illusion.⁷⁴ (RISSET, 1996, p. 44)

Não é difícil identificar similaridades entre as obras *Círculos Ceifados* (1997), de Rodolfo Caesar, e *La Selva* (1998), de Francisco López. Em primeiro lugar, as duas peças funcionam como música acusmática, ou seja, uma música na qual a causa dos sons não está visível durante a audição, gerando uma cisão entre a imagem sonora e sua referência visual. Além disso, as duas obras se distanciam de parte significativa da tradição da música eletroacústica ao empregarem referências extramusicais explícitas. Proponho a escuta dos três primeiros minutos de cada obra [Faixas 3 e 4]: em ambas reconheceremos uma densa fauna noturna, com grilos, sapos, aglomerados de insetos – não os vemos, mas os identificamos quase que imediatamente através de uma escuta causal (cf. CHION, 2008).

Entretanto, há uma diferença fundamental entre esses dois fragmentos, que talvez não se revele em uma experiência de escuta desinformada. Os sons ouvidos em *La Selva* foram gravados por Francisco López na reserva florestal de mesmo nome, no norte da Costa Rica (LÓPEZ, 1998, p. 1). Já em *Círculos Ceifados*, grande parte dos sons ouvidos foram sintetizados digitalmente pelo compositor através de processos de Síntese FM e Síntese Granular (CAESAR, 2008, p. 37), gerando assim um tipo de material ao qual o próprio compositor se refere como “artificial” (CAESAR, 2008, p. 62). Conhecendo o modo de produção dos sons escutados, seria possível argumentar que a fauna de López é *mais real* do que a fauna de Caesar? Em que esse conhecimento afeta nossa escuta dessas obras?

Este capítulo investiga como discursos em torno do *real* atravessam diferentes discussões nos campos da música e dos estudos do som, estando presentes desde as reflexões sobre o estabelecimento e a popularização da fonografia, até o estudo de práticas mais recentes de *field recordings*, arte sonora e música eletroacústica.

2.1 Realismo e imitação

Distintamente das artes plásticas, a imitação de paisagens sonoras e sons do cotidiano aparece como um interesse bastante secundário na tradição da música clássica europeia até

74 “A música é uma arte de ilusão” (RISSET, 1996, p. 44, tradução nossa).

pelo menos meados do século XX. Embora os sons da natureza tenham sido, ocasionalmente, fontes de inspiração para diversos compositores, os modos de representação desses fenômenos operaram de forma muito mais simbólica do que imitativa. Para a antropóloga inglesa Georgina Born, essa característica se manifesta como uma fragilidade do meio musical, em comparação com a literatura ou com as artes plásticas, em criar significados denotativos, levando-o a privilegiar modos conotativos de significação (BORN; HESMONDHALGH, 2000, p. 32). Poderíamos levantar a hipótese de que essa incapacidade ou falta de interesse decorre de uma certa inadequação dos instrumentos musicais para replicar de forma convincente esse tipo de som, ou talvez de que, pelo contrário, os instrumentos (e, por consequência, a própria ideia de música) tenham sido desenvolvidos justamente em oposição a esse tipo de representação.

A partir do final do século XIX, cristalizou-se uma visão de música essencialmente não-representacional: uma música que não remeteria a nada fora de si mesma, voltando-se para aspectos internos ligados à forma e estrutura, refletindo um conflito entre as tendências da *música programática* e da *música absoluta* que levaria à prevalência desta sobre aquela (IAZZETTA, 2016, p. 384). Segundo Douglas Kahn (2003, p. 78-79), sons imitativos ou com referencialidade explícita encontraram grande resistência no âmbito musical, sendo comumente considerados uma forma de arte menor, aparecendo apenas como efeito sonoro ou como mera curiosidade.

Também podemos supor que esse aparente desinteresse da música pela imitação se deveu em parte à própria efemeridade característica da produção sonora. Para o teórico do cinema francês André Bazin, a imitação nas artes plásticas surge a partir de um desejo de embalsamamento, de salvar o corpo de sua mortalidade, fixando, para isso, sua aparência em um suporte que garantiria a permanência da imagem (BAZIN, 2018, p. 27). Pelo menos até o surgimento da fonografia, a imagem sonora não podia ser imortalizada de modo análogo ao que fizeram pintores e escultores, o que tornaria a tentativa de imitação sonora não menos fugaz do que seu original e, portanto, ineficaz.

O desenvolvimento da perspectiva a partir do século XV marca, para Bazin, o “pecado original” da pintura ocidental, que levaria a uma verdadeira obsessão pela imitação do mundo visível, pela ilusão das formas, por uma tentativa de substituir o mundo exterior por seu duplo e assim salvá-lo de sua finitude – obsessão que só poderia ser redimida séculos mais tarde, com o surgimento da fotografia e do cinema (BAZIN, 2018, p. 30).

Quando, em 1878, Thomas Edison fez a primeira demonstração de seu fonógrafo, o inventor acreditava que o aparelho estava “praticamente perfeito” no que diz respeito à fidelidade da reprodução (THOMPSON, 1995, p. 135). É seguro afirmar que os critérios de fidelidade de Edison eram muito diferentes dos que viriam a marcar tantas gerações de audiófilos e entusiastas do *Hi-Fi*, que se tornariam consumidores incansáveis dos cada vez mais modernos modos de reprodução propagandeados pela indústria fonográfica.

Emily Thompson (1995, p. 137-138) mostra que o critério de fidelidade está diretamente associado à função atribuída ao fonógrafo em diferentes períodos de sua história. Quando Edison propôs que o aparelho servisse a escritórios como uma espécie de “carta aural” para transmitir mensagens ou firmar contratos, a inteligibilidade da fala era o parâmetro mais importante para julgar o sucesso de sua tecnologia. Entretanto, quando decidiu-se usar o mesmo aparelho para a gravação das célebres vozes de cantores de ópera, o critério logo tornou-se insuficiente, emergindo uma preocupação com o tipo particular de timbre produzido pelo sistema de reprodução.

A aposta de fidelidade sobe ainda mais com os *tone tests*, eventos de promoção do fonógrafo realizados entre 1915 e 1925, nos quais a companhia de Edison propõe à audiência uma comparação entre a reprodução de uma música pelo aparelho e sua execução ao vivo pelo próprio artista que fez a gravação. Em algumas dessas apresentações, a comparação era reforçada por um teste de escuta acusmática, no qual as luzes eram apagadas de forma que o espectador não poderia saber se o intérprete estava ou não presente no palco, devendo entregar seu julgamento inteiramente à sua percepção auditiva (THOMPSON, 1995, p. 152). O critério de fidelidade, agora, assume a forma de uma ilusão da presença do intérprete, apostando na incapacidade do ouvinte de distinguir o som original de sua cópia.

Novos critérios apareceriam ao longo da história da fonografia para reavivar progressivamente a busca por uma ideia de fidelidade ou realismo. Embora recentemente muitas das tecnologias dedicadas à escuta musical privilegiem a portabilidade e a acessibilidade, muitas vezes em detrimento da qualidade sonora (IAZZETTA, 2009, p. 127-128), grande parte da música eletroacústica e dos sistemas audiovisuais têm manifestado o desejo de simular a percepção de diferentes espaços de escuta, de forma análoga à busca pelo espaço introduzida pela perspectiva na pintura.

Para o autor alemão Friedrich Kittler, “a estereofonia *hi-fi* pode simular qualquer espaço acústico, do espaço real dentro de um submarino ao espaço psicodélico dentro do

cérebro”⁷⁵ (KITTLER, 1999, p. 103). Entretanto, essa convicção na espacialidade do sistema estereofônico parece não ser compartilhada por artistas e engenheiros de som que seguem buscando, através de novas tecnologias como o sistema *ambisonics*, uma percepção de espaço na reprodução fonográfica mais próxima daquela que obtemos em nossa escuta cotidiana. Para o engenheiro e pesquisador Peter Lennox, por exemplo, ainda há um longo caminho a ser trilhado em direção a uma representação fiel da espacialidade:

Nós *não* temos controle (ou a capacidade de reproduzir, ainda) de atributos como tamanho, orientação, e posição precisa dos objetos virtuais dentro de uma localização virtual. Nós tampouco temos representações audíveis particularmente boas de lugares virtuais – com uma parede ali, uma porta se abrindo aqui, um chão repleto de mobília, e assim por diante. Esses atributos são todos audíveis no mundo real, e deveríamos ser capazes de reproduzi-los em nosso mundo artificial.⁷⁶ (LENNOX, 2009, p. 266-267, *itálicos do autor*)

Mas a busca pela fidelidade da imitação parecia não ser suficiente para sustentar a campanha de marketing dos fonógrafos de Edison. Como mostra Emily Thompson (1995), a campanha passa gradualmente a se apoiar na ideia de que a fonografia não é mera imitação do real, mas é *o real em si*, buscando colocar a experiência de escuta dos fonogramas no mesmo patamar da experiência de escuta da música produzida pelos intérpretes. A autora ressalta que, em algumas resenhas jornalísticas sobre a campanha dos *tone tests*, transparece uma curiosa inversão entre original e imitação:

[O jornal *Boston Evening Transcript* afirmou que [a contralto Christine Miller] “ajustou a intensidade de sua voz àquela da ‘gravação’ com habilidade, e a reprodução foi rigorosamente imitativa.” Não é claro a que “a reprodução” se refere aqui; seria ela a reprodução da gravação feita por Miller ou a reprodução de Miller feita pela gravação?⁷⁷ (THOMPSON, 1995, p. 156)

Dessa forma, os *tone tests* parecem já prenunciar um fenômeno típico da transformação das tecnologias de reprodução em tecnologias de produção (cf. IAZZETTA, 2009): não é raro observar, atualmente, críticas de apresentações musicais que elogiam a

75 “Hi-fi stereophony can simulate any acoustic space, from the real space inside a submarine to the psychedelic space inside the brain itself.” (KITTLER, 1999, p. 103).

76 “We do *not* have control (or the capacity to display, yet) of attributes such as virtual objects’ sizes, orientation, and precise position within a virtual location. We also do not have particularly good audible depiction of virtual places – with a wall over there, a door opening here, the ceiling so high, the floor cluttered with furniture, and so on. There attributes are all audible in the real world, and we should be able to have them in our artificial one.” (LENNOX, 2009, p. 266-267, *itálico do autor*).

77 “Yet the Transcript reported that she “adjusted the power of her voice to that of the ‘record’ with skill and the reproduction was closely imitative.” It is not clear what “the reproduction” refers to here; is it Miller’s reproduction of the recording or the recording’s reproduction of her?” (THOMPSON, 1995, p. 156).

capacidade do músico de, em uma apresentação ao vivo, reproduzir adequadamente a música tal qual foi consolidada em sua produção fonográfica; ou seja, a capacidade do músico de apresentar uma cópia fiel de sua própria música. A fonografia adquire o status de real, cabendo ao artista produzir, com a maior fidelidade possível, a sua imitação.

2.2 Do realismo ao real

Para André Bazin, o grande trunfo da representação fotográfica está menos relacionado à fidelidade das imagens produzidas do que a uma suposta *objetividade* inerente a essa forma de representação:

Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (...) Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (BAZIN, 2018, p. 32)

Assim, para o autor, a imagem fotográfica seria capaz de obliterar a subjetividade, manifestando uma prova incontestada de que o representado existiu e esteve diante do dispositivo fotográfico:

A objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica. Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. O desenho, o mais fiel, pode nos fornecer mais indícios acerca do modelo; jamais ele possuirá, a despeito do nosso espírito crítico, o poder irracional da fotografia, que nos arrebatava a credulidade. (BAZIN, 2018, p. 32-33)

O filósofo francês Roland Barthes também argumenta na mesma direção, entendendo que a imagem fotográfica tem como sua própria essência a particularidade de “ratificar o que ela representa” (BARTHES, 2015, p. 72). Assim, Barthes propõe uma distinção entre o referente fotográfico e os demais tipos de representação:

Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte

das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. (BARTHES, 2015, p. 67, itálicos do autor)

Tanto Barthes (2015, p. 71) quanto Bazin (2018, p. 33) mencionam o Sudário de Turim como exemplo mítico de uma objetividade quase-fotográfica na representação. De acordo com a tradição cristã, essa relíquia teria envolvido o corpo de Cristo após sua crucificação, fazendo com que a marca de seu corpo se inscrevesse sobre o manto, preservando assim sua imagem. Ainda que a marca remanescente esteja desbotada e pouco perceptível ao olho nu, a possibilidade de ter sido originada pelo contato direto com o corpo, e não através da mão de um artista, concede à imagem um alto grau de credibilidade, a partir do qual deriva seu status mítico. Recentemente, um grupo coordenado pelo professor Giulio Fanti, da Universidade de Pádua, produziu uma reconstrução tridimensional do que acredita ser o corpo de Cristo a partir das marcas deixadas no Sudário. De acordo com o pesquisador, o resultado é “uma imagem precisa de como Jesus era nesta Terra”⁷⁸, e ainda permite concluir que “de acordo com nossos estudos, Jesus era um homem de beleza extraordinária”⁷⁹ (MARTINENGO, 2018). Por mais inspiradoras que sejam as representações de Cristo consagradas por artistas como Leonardo da Vinci ou Caravaggio, falta a elas a suposta autenticidade de uma imagem como a presente no Sudário.

O que conecta os *acheiropoietos*, como o Sudário de Turim e o Véu de Verônica, à fotografia, é a qualidade *indicial* dessas imagens: por se originarem através do contato físico com seu referente, tornam-se indícios de que o referente esteve lá. O artista plástico e pesquisador Philippe Dubois entende as argumentações de André Bazin e Roland Barthes como marcos de uma mudança crucial na teoria da fotografia, que passa a repensar seu objeto de estudo não mais enquanto *ícone* ou *símbolo*, mas enquanto *índice* (DUBOIS, 1994, p. 45). Essa mudança de perspectiva não implica, de forma alguma, que a fotografia não esteja cercada de códigos culturalmente definidos, que não esteja carregada de outros significados que em muito extrapolam a simples designação de seu referente. Pelo contrário, Dubois mostra que Barthes

decerto é o primeiro a saber que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos (...). Mas é justamente porque passou por esse saber dos códigos que Barthes pode insistir assim no realismo. Pois é *em sua essência*, ou seja, além de todos esses códigos, ou aquém, que a foto é para

78 “l’immagine precisa di come era Gesù su questa terra” (MARTINENGO, 2018).

79 “Secondo i nostri studi Gesù era un uomo di bellezza straordinaria.” (MARTINENGO, 2018).

ele marcada como inscrição referencial (DUBOIS, 1994, p. 48-49, *itálicos do autor*)

Essa particularidade da fotografia que, como argumentaremos, também recai sobre a fonografia, não diz respeito a uma suposta fidelidade da representação, mas ao modo como as imagens foram (re-)produzidas. Não está no resultado final, mas na origem. Assim, a percepção desse “índice de realidade” depende de um conhecimento do espectador sobre o funcionamento desse tipo particular de representação, uma crença na objetividade do dispositivo foto/fono-gráfico.

Aproximando-se da leitura feita por Barthes da fotografia como testemunha daquilo que representa, Friedrich Kittler identifica a inscrição de “formas de onda no disco fonográfico”⁸⁰ como uma reprodução “autenticada pelo próprio objeto”⁸¹ (KITTLER, 1999, p. 12). Como Bazin, o teórico alemão argumenta que há uma objetividade fonográfica que decorre da possibilidade de evadir qualquer subjetividade durante a mediação do som: “O fonógrafo não ouve como os ouvidos que foram treinados para imediatamente filtrar do ruído as vozes, palavras e sons; ele registra os eventos acústicos como são”⁸² (KITTLER, 1999, p. 23).

Kittler se apropria de uma distinção proposta pelo psicanalista francês Jacques Lacan entre o simbólico, o imaginário e o real para então identificar o primeiro campo à máquina de escrever, o segundo ao cinema e o último à fonografia. “O real”, escreve Kittler, “tem o status da fonografia”⁸³ (KITTLER, 1999, p. 16). Conforme aponta Seth Kim-Cohen, para Kittler

gravações de som e imagem, como instâncias exemplares, não são obrigadas a se assemelhar a um referente preexistente. Invés disso, são produtos de um objeto: da luz no caso da fotografia; de ondas sonoras no caso da fonografia. Nesse sentido, elas são puramente indiciais: a impressão física de um catalisador material, *não* a similaridade iconográfica de um referente externo.⁸⁴ (KIM-COHEN, 2009, p. 94-95, *itálico do autor*)

A força dessa aproximação com o real transparece também na descrição que o pesquisador Jonathan Sterne faz da introdução do estetoscópio na medicina (STERNE, 2003,

80 “wavelike shapes onto the phonographic plate” (KITTLER, 1999, p. 12).

81 “authenticated by the object itself” (KITTLER, 1999, p. 12).

82 “The phonograph does not hear as do ears that have been trained immediately to filter voices, words, and sounds out of noise; it registers acoustic events as such.” (KITTLER, 1999, p. 23).

83 “Thus, the real (...) has the status of phonography.” (KITTLER, 1999, p. 16).

84 “Visual and sound recordings, as exemplary instances, are not obligated to resemble a preexistent referent. Instead, they are products of an object: of light in the case of photography; of sound waves in the case of phonography. In this sense, they are purely indexical: the physical imprint of a material catalyst, *not* the iconographic likeness of an external referent.” (KIM-COHEN, 2009, p. 94-95, *itálico do autor*).

p. 99-128). Para Sterne, essa tecnologia permitiu aos médicos inferir informações sobre o funcionamento interno do corpo do paciente que, restringindo-se à visão, só seriam possíveis por meio de uma autópsia. O autor argumenta que o sucesso do estetoscópio se deveu tanto à ampliação da capacidade de escuta do médico, permitindo a percepção de sons até então inaudíveis, quanto à criação de uma distância física e social entre o médico e seus pacientes, evitando o contato direto entre os corpos. Assim como Kittler reconheceu no fonógrafo uma possibilidade de escapar da “filtragem e censura”⁸⁵ produzida pela escuta humana (KITTLER, 1999, p. 89), o estetoscópio traria à medicina a possibilidade de substituir relatos subjetivos e enviesados dos sintomas por um acesso mais objetivo, e portanto mais confiável, dos sons produzidos dentro do próprio corpo:

[A escuta] ofereceu uma forma de construir conhecimento sobre os pacientes independentemente do conhecimento dos pacientes sobre si mesmos, ou do que eles poderiam ter a dizer sobre si mesmos. *A verdade do corpo do paciente se tornava audível* para o ouvinte do outro lado do estetoscópio. (...) Os sons do corpo do paciente eram independentes de seu livre arbítrio: os pacientes não poderiam “ocultar, exagerar ou amenizar” os sons que seus corpos produziam no exame pela auscultação mediada.⁸⁶ (STERNE, 2003, p. 122, *itálico nosso*)

A descrição feita por Sterne da auscultação na medicina remete a muitas das qualidades frequentemente atribuídas à fonografia. Em *In the Blink of an Ear* (2009), o músico e pesquisador Seth Kim-Cohen traz uma interessante reflexão sobre a forma como o trabalho *World Trade Center Recordings*, do artista sonoro Stephen Vitiello, adquiriu novas significações com o passar do tempo. Nesse projeto, realizado em 1999, Vitiello empreendeu uma série de gravações no nonagésimo-primeiro andar de um dos edifícios do World Trade Center, em Nova York. O artista instalou microfones de contato por dentro das janelas do prédio, permitindo a captação de vibrações sonoras da cidade reverberando através da edificação (KIM-COHEN, 2009, p. 128-129). Kim-Cohen argumenta que, após o atentado terrorista de 11 de Setembro de 2001 que provocou a destruição do prédio, as gravações de Vitiello dificilmente podem ser ouvidas sem uma nova camada de significação, passando a funcionar como documentos significativo de uma realidade que já não existe mais, o que afeta radicalmente a forma como o trabalho é percebido:

85 “filtering and censoring” (KITTLER, 1999, p. 89).

86 “It offered a way of constructing knowledge of patients independent of patients’ knowledge of themselves or what they might say about themselves. The truth of a patient’s body became audible to the listener at the other end of the stethoscope. (...) The sounds of the patient’s body were independent of the patient’s free will: patients could not “conceal, exaggerate or lessen” the sounds that their bodies yielded on examination by mediate auscultation.” (STERNE, 2003, p. 122).

As World Trade Center Recordings de Vitiello atuam como retratos aurais do mundo pré-11 de Setembro. (...) As gravações de Vitiello são as reminiscências das torres derrubadas “*em suas próprias vozes*”, as últimas palavras, não da legião morta, mas dos edifícios em si, da arquitetura que, para os terroristas, simboliza o império capitalista americano, e que agora, para nós, simboliza a multidão perdida e o zero a partir do qual um novo mundo começa a se reacumular.⁸⁷ (KIM-COHEN, 2009, p. 130, *itálico nosso*)

É justamente através de uma conexão particular entre a fonografia e o real que a obra de Vitiello adquire essa força de representação, permitindo a Kim-Cohen interpretá-la como um registro das “últimas palavras” desses prédios⁸⁸. Não é somente o que Vitiello tem a dizer sobre o World Trade Center que importa, mas o que o edifício diz sobre si mesmo. Além disso, é significativo notar quanto o posicionamento dos microfones de contato sobre um edifício que logo deixaria de existir nos remete ao posicionamento do estetoscópio sobre o corpo de um paciente enfermo (Figura 4). Relendo a obra a partir dos atentados de 11 de Setembro, passamos a buscar nos sons captados pelos microfones de contato um diagnóstico para a doença que afeta o edifício e a cidade. Mesmo que os sons captados não evidenciem ao ouvinte nada sobre o local onde foram registrados, sobre o atentado que ocorreria dois anos mais tarde, ou mesmo sobre os sons que as pessoas que frequentavam o edifício realmente ouviam em seu interior, a obra adquire, pela forma como foi produzida, uma intensidade que dificilmente poderia ser alcançada por uma representação feita posteriormente à destruição do prédio. Nesse sentido, podemos escutar no trabalho de gravação de campo realizado por Vitiello ressonâncias da seguinte afirmação de André Bazin sobre a fotografia: “A imagem pode ser nebulosa, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo” (BAZIN, 2018, p. 33).

Parte significativa da textualidade da obra depende de um acordo tácito entre o compositor e o ouvinte, uma espécie de contrato que confirma que o som apresentado é, não necessariamente *fiel*, mas *autêntico*. São informações que não se manifestam através do produto sonoro em si, mas através de um discurso que está por trás da obra, informando ao ouvinte onde e de que forma ela foi produzida.

87 “Vitiello’s World Trade Center Recordings act as aural portraits of the world pre-9/11. (...) Vitiello’s recordings are the reminiscences of the fallen towers “in their own voices,” the last words, not of the legion dead, but of the buildings themselves, of the architecture that, for the terrorists, symbolizes America’s capitalist empire, and which now, for the rest of us, symbolizes the multitude lost and the zero from which the new world begins to reaccumulate itself.” (KIM-COHEN, 2009, p. 130).

88 Lembramos que o registro das últimas palavras de entes queridos tinha sido previsto por Thomas Edison como uma das utilidades possíveis para sua invenção (THOMPSON, 1995, p. 135).

Figura 4: Captação de sons com microfones de contato durante a produção do trabalho *World Trade Center Recordings*, de Stephen Vitiello.

Fonte: Site do *Whitney Museum of American Art*. Disponível em: <<https://whitney.org/collection/works/15832>>.

2.3 Do real ao realismo

A emergência do real através da objetividade fotográfica aparece bem retratada no filme *Blow-Up* (1966), do diretor italiano Michelangelo Antonioni. Na trama, David Hemmings interpreta um fotógrafo londrino que, após tirar uma série de fotos de um casal em um parque, suspeita encontrar no fundo das fotos indícios de um assassinato. O crime é invisível ao olhar do fotógrafo, mas não escapa o olhar da câmera. Em primeiro plano, vê-se apenas o parque e o casal. Após uma série de ampliações (*blow-up*), entretanto, revela-se a

verdade escondida no fundo da imagem: uma mão segurando uma arma e um corpo estendido no chão.

A fotografia, com sua imagem desfocada e embaçada após os sucessivos processos de ampliação, perde em verossimilhança, mas permite ao fotógrafo identificar algo que tinha lhe escapado na fugacidade do momento de sua captura. A manipulação da imagem fotográfica, ao menos nesse caso específico, não é suficiente para deteriorar seu papel enquanto índice do real, que permite ao fotógrafo constatar um crime. Pelo contrário, é justamente através da manipulação que a foto adquire um status sobre o real mais elevado do que a própria visão, revelando algo novo sobre o mundo, até então imperceptível.

Uma contrapartida fonográfica ao filme de Antonioni seria retratada no cinema quinze anos mais tarde, com *Blow Out* (1981), do diretor estadunidense Brian de Palma. John Travolta interpreta Jack Terry, um designer de som de filmes de baixo orçamento em busca de novos materiais sonoros para sua última produção que, ao fazer uma série de gravações em um parque à noite, acaba por registrar acidentalmente o assassinato de um candidato à presidência da república. O crime é amplamente divulgado pelos jornais como um acidente automobilístico, que teria levado o carro em que estava o presidenciável a despencar no rio, mas o discurso geral não convence o personagem de Travolta. Assim como no relato de Jonathan Sterne sobre o estetoscópio, o som mediado pela tecnologia fonográfica é preferido em relação aos relatos verbais, apresentando-se como mais genuíno e menos influenciado pelas subjetividades. O personagem ouve a gravação repetidas vezes, revivendo a escuta da cena a cada nova reprodução, permitindo-o assegurar-se da existência de um tiro que precede o estouro (*blowout*) do pneu do veículo.

Assim como no filme de Antonioni, a mediação tecnológica aparece como reveladora de um real ocultado pela fragilidade da percepção humana. O designer de sons dispõe de microfones de alta sensibilidade, permitindo-o escutar eventos a longas distâncias, e de uma fita magnética que o permite registrar e reproduzir o evento posteriormente, revelando sons que poderiam passar despercebidos em uma escuta não-mediada.

A relação da fonografia com o real aparece ainda em um segundo momento do filme, no qual Jack e sua companheira Sally (interpretada por Nancy Allen) tentam entregar uma cópia da gravação a um jornalista, como prova fonográfica do assassinato. Para evitar que a gravação seja roubada, Jack instala um microfone e um transmissor no casaco de Sally, monitorando-a a distância em sua tentativa de transportar a fita magnética em segurança. A

personagem de Nancy Allen é então enganada e assassinada pelo mesmo homem que arquitetou a morte do presidente, enquanto Travolta ouve a transmissão, impotente, através de seus fones de ouvido. O fonógrafo não é capaz de impedir a morte de Sally, mas seus últimos suspiros, captados pelo microfone, são eternizados em mais uma das fitas magnéticas do designer de som.

De volta ao estúdio cinematográfico, Jack decide utilizar o grito de morte de Sally como dublagem para uma atriz ruim em sua nova produção. Enquanto ficção, o som torna-se altamente convincente e realista, para o contentamento do produtor do filme; entretanto, para o desespero do designer de som, que conhece sua origem, o som não é apenas realista mas também terrivelmente real. Assim, ao longo do filme, *De Palma* nos transporta sucessivas vezes entre as convergências e divergências do realismo e do índice de realidade na fita magnética. O fonógrafo mostra-se incapaz de salvar o real de sua finitude, mas imortaliza sua aparência, como havia sugerido Bazin, e permite transformá-lo em objeto artístico. Além disso, na sequência final do filme, é justamente o assassinato do real que permite a emergência do realismo na produção artística.

2.4 Sobre *Círculos Ceifados* e *La Selva*

Retornamos, então, aos exemplos trazidos no início deste capítulo [Faixas 3 e 4]. A diferença entre as formas de representação da natureza escolhidas por Rodolfo Caesar e Francisco López – síntese digital e gravação de campo, respectivamente – se relacionam diretamente com a intenção musical almejada pelos compositores. *Círculos Ceifados* deriva de uma pesquisa na área da bioacústica que Caesar vinha realizando desde a década de 1990, culminando também em obras como *Ranap-Gaô* (2001) e *Bioacústica* (2005) (SVIDZINSKI; BONARDI, 2016, p. 74). O compositor toma por referência sons de animais e constrói sua representação através de uma reconstrução desses sons, sintetizando-os a partir de processos de síntese FM e síntese granular bem descritos em seu livro *Círculos Ceifados* (cf. CAESAR, 2008). Dessa forma, Caesar é capaz de obter um controle mais preciso sobre seus materiais, permitindo-o manipulá-los de acordo com seu projeto composicional.

Entretanto, o compositor também expressa o desejo de que o processo de síntese mantenha uma certa ‘naturalidade’ característica desses sons, o que pode ser interpretado como uma busca por um tipo de realismo na representação: para ele, a “única ‘desvantagem’

dessa técnica (que pode ser ‘vantajosa’ em outro contexto de composição) é o resultado pouco ‘natural’: os sons (e seus comportamentos) parecem muito perfeitos, limpos e isolados de um ambiente acústico” (CAESAR, 2008, p. 48).

Parte do projeto composicional de *Círculos Ceifados* concentra-se na construção de uma instabilidade entre dois pares de categorias de sons (e de escuta): o ‘natural/artificial’ e o ‘sonoro/musical’. Com o primeiro par de termos, Caesar inicialmente parece se referir à origem do material sonoro: por gravação (*natural*) ou por síntese (*artificial*). Entretanto, ao afirmar sua preocupação em manter a ‘naturalidade’ dos sons sintetizados, Caesar indica também a ideia de naturalidade como uma espécie de valoração do realismo da representação, estando agora apenas parcialmente atrelada à sua forma de produção. Trata-se de uma alternância entre a compreensão do ‘natural’ como situado na origem do som (no modo de produção) e do ‘natural’ como situado no resultado sonoro (uma avaliação feita pela escuta). O parágrafo abaixo revela bem a construção e desconstrução de um ideal de realismo (uma fidelidade da imitação percebida pela escuta) como marca característica da objetividade fonográfica:

As diferentes origens do material sonoro (‘natural’ – por gravação –, ou ‘artificial’ – por síntese ou processamento) se confundem em diversas combinações nem sempre voluntárias. Sons gravados (morfo-microfonados) encontram semelhança em sons sintéticos; alguns sons sintéticos tentam parecer ‘naturais’ enquanto outros nem tanto; e alguns sons gravados ‘parecem sintéticos’. Toda essa rede de comparações serve para fazer surgir a noção de que, em composição eletroacústica, às vezes tanto faz se o que se apresenta como material tem sua origem em síntese ou por gravação. (CAESAR, 2008, p. 62)

O segundo par de termos, ‘sonoro/musical’, sugere uma distinção entre “os sons percebidos por suas características referenciais (indiciais)” e “uma escuta dos sons como participantes e agentes de um texto mais reconhecidamente ‘musical’” (CAESAR, 2008, p. 61). A passagem de um extremo ao outro desse eixo constitui a teleologia da primeira seção da peça, que o compositor denomina *Hermetologia*, através de uma progressiva ‘musicalização’ dos sons ‘naturais’ (CAESAR, 2008, p. 60). Do ponto de vista da composição da obra, essa oposição ecoa a distinção proposta por Simon Emmerson entre um *discurso mimético* (que privilegia as imagens evocadas na mente do ouvinte pelas referências extramusicais associadas aos sons) e um *discurso aural* (que privilegia as relações internas entre os sons) (EMMERSON, 2003). Tomada pelo ponto de vista do ouvinte, ecoa também a

distinção de Michel Chion (2008) entre uma escuta causal e uma escuta semântica ou reduzida⁸⁹.

Embora tome o cuidado de manter esses termos entre aspas, revelando assim a consciência de uma ambiguidade presente nessa terminologia, o texto de Caesar por vezes parece anunciar uma identificação entre as ideias do ‘musical’ e do ‘artificial’. A artificialização dos sons biológicos é proposta pelo compositor como método para induzir a passagem de uma escuta indicial a uma escuta reduzida, voltada para as características internas (‘musicais’) dos sons. Essa identificação é reforçada na análise da *Hermetologia* apresentada por João Sridzinski e Alain Bonardi à revista *Musica Theorica*:

Essa ‘paisagem’ é progressivamente transformada e conduzida a uma escuta ‘musical’. Quer dizer, os animais introduzidos no primeiro momento têm agora um *allure* sonoro ‘anti-natural’, ou ‘artificial’. Isso se faz graças a operações musicais: os grilos cantam em ritmos minimalistas e os sapos dialogam com um efeito de *panning*.⁹⁰ (SRIDZINSKI; BONARDI, 2016, p. 77)

E transparece também na oposição entre o ‘hermético’ (também descrito como ‘real’) e o ‘musical’ sugerida por Caesar no parágrafo abaixo:

A realização musical do projeto implicou inicialmente em retratar situações *herméticas* de modo diretamente *referencial*, ‘fotográfico’, para então ir passando lentamente a condições mais marcadas pela intenção composicional. Parte de situações ‘reais’ reconhecíveis, narrativas de campo em cujas plantações círculos potenciais esperam para surgir. E, quando surgem, desenvolvem-se até chegarem à condição composta e abstrata dos círculos prontos, agora ‘musicais’. (CAESAR, 2008, p. 105)

Em contraposição à gradual artificialização dos sons bioacústicos proposta na peça de Caesar, a obra de Francisco López utiliza exclusivamente sons gravados na floresta tropical da Costa Rica, sem incluir quaisquer sons sintetizados. Além disso, o compositor afirma não ter alterado os sons captados, não submetendo-os a qualquer processo de transformação digital (LÓPEZ, 1998, p. 1).

Apesar de empregar estritamente sons captados pela tecnologia fonográfica, López argumenta contra a ideia de ‘objetividade’ do dispositivo exposta, por exemplo, por André Bazin⁹¹. Como vimos no capítulo anterior⁹², López sugere que o próprio microfone – base da

89 Ver seção 1.2.3.

90 “Ce <<paysage>> est progressivement transformé et conduit à une écoute <<musicale>>. C’est-à-dire, les animaux introduits dans un premier temps ont désormais une allure sonore <<anti-naturelle>>, voir <<artificielle>>. Cela se fait grâce à des opérations musicales: les grillons chantent em rythmes minimalistes et les grenouilles dialoguent avec un effect de *panning*.” (SRIDZINSKI; BONARDI, 2016, p. 77).

91 Ver seção 2.2.

92 Seção 1.3.

fonografia – não é um dispositivo neutro: cada microfone ‘escuta’ diferentemente, gerando consequências ao resultado sonoro frequentemente comparáveis com o processo de equalização das gravações feito posteriormente em estúdio. Qualquer gravação de um som seria, portanto, apenas uma versão desse som. Além disso, o compositor considera que, independentemente da fonografia, não poderia existir algo como uma apreensão ‘objetiva’ da realidade, sugerindo que a subjetividade de cada escuta particular e a temporalidade da nossa presença no espaço já constituem uma forma de edição. Assim, ao contrário da tendência que o compositor reconhece como predominante no meio da bioacústica, López clama pelo “direito de ser ‘não-realista’” (LÓPEZ, 1998, p. 2).

Como Caesar, López também busca uma escuta que transcenda uma percepção unicamente indicial dos sons da natureza, ou seja, uma escuta que não se reduza ao reconhecimento dos agentes sonoros que teriam produzido os sons ouvidos. Entretanto, ao contrário de Caesar, López não propõe, para isso, a manipulação ou artificialização dos sons apresentados:

a essência da criação deste trabalho sonoro, que eu estou chamando de uma peça musical, está fundamentada em uma concepção de ‘matéria sonora’, em oposição a qualquer metodologia documentativa. (...) O que estou defendendo aqui é a dimensão transcendental da matéria sonora *em si*. Na minha concepção, a essência da gravação sonora não é a de documentar ou representar um mundo muito mais rico e significativo, mas um modo de focar e acessar o mundo interno dos sons. (...) Estou, portanto, remetendo diretamente ao conceito original de ‘objeto sonoro’ trazido por P. Schaeffer e sua ideia da ‘escuta reduzida’. (...) Nós precisamos mudar o foco de nossa atenção e de nosso entendimento da representação para o ser.⁹³ (LÓPEZ, 1998, p. 2, itálicos do autor)

Tanto López quanto Caesar aderem a uma ideia particular de ‘música’ como algo distinto de uma concepção mais geral de ‘som’. A diferença central, entretanto, é que em *Círculos Ceifados* a construção musical ocorre através de artifícios composicionais, manipulações sonoras que concretizam essa passagem do ‘meramente sonoro’ ao ‘especificamente musical’:

Essa passagem é efetuada através de uma espécie de ‘domesticação’ dos seres noturnos que povoam o cenário acústico de um campo, dando pouco a pouco vida *musical* a cada um deles. O grilo, o sapo, o morcego, o mosquito,

93 “[T]he essence of the creation of this sound work that I’m calling a piece of music is rooted on a ‘sound matter’ conception, as opposed to any documentative approach. (...) What I’m defending here is the transcendental dimension of the sound matter by itself. In my conception, the essence of sound recording is not that of documenting or representing a much richer and more significant world, but a way to focus on and access the inner world of sounds. (...) I’m thus straightforwardly attaching to the original ‘sound object’ concept of P. Schaeffer and his idea of the ‘reduced listening’. (...) We have to shift the focus of our attention and understanding from representation to being.” (LÓPEZ, 1998, p. 2).

quem quer que fosse apanhado numa situação *pré-musical* teve que ser estudado em seu comportamento habitual para que, aos poucos, abstraindo suas referências naturais, surgisse o insólito da música. Pelo termo *pré-musical* penso em um tipo de expressão sonora na qual se detectam esboços que, devidamente desenvolvidos, saem da categoria ‘hermética’ para entrarem na musical. (CAESAR, 2008, p. 105)

Ao passo que, em *La Selva*, a realização dessa passagem é uma ação atribuída exclusivamente à escuta:

Eu considero *La Selva* uma obra musical. (...) Acho que é uma triste simplificação nos restringirmos a essa ideia tradicional de ‘encontrar’ música na natureza. (...) Pelo contrário, acredito em uma expansão e transformação do nosso conceito de música através da natureza (...). Isso não significa uma identificação absoluta entre som e música (seja em qualquer sentido restritivo e tradicionalmente acadêmico ou mesmo na versão universal Cageana). Invés disso, me refiro à minha crença de que a música é uma percepção / compreensão / concepção estética (no sentido mais amplo) do som. É nossa decisão – subjetiva, intencional, não-universal, não necessariamente permanente – o que converte os sons da natureza em música. Não é necessário transformar ou complementar os sons. (...) A conversão emerge quando nossa escuta se desloca para fora de qualquer ‘uso’ representacional pragmático.⁹⁴ (LÓPEZ, 1998, p. 3)

Assim, as formas de representação escolhidas por Rodolfo Caesar e Francisco López contribuem para a concretização de discursos musicais que almejam, através de procedimentos contrastantes, produzir um modo de escuta que se aproxima da ideia Schafferiana de *escuta reduzida* em sua valorização das características internas dos sons. Em *Círculos Ceifados*, a síntese dos sons de animais permite ao compositor criar complexas relações rítmicas e espaciais com seus materiais, jogando com a dualidade entre sons ‘naturais’ e ‘artificiais’, e transportando os sons do campo ‘hermético’ ou ‘pré-musical’ para um campo altamente composto (e, na perspectiva de Caesar, ‘musicalizado’), estimulando no ouvinte uma alternância entre escuta causal e escuta reduzida. Já em *La Selva*, o registro dos sons naturais por meios fonográficos e sua reprodução acusmática permite ao compositor, e ao ouvinte, escutarem esses sons em uma nova perspectiva, musicalizando-os através de uma ressignificação que ocorre na própria escuta.

94 “I consider *La Selva* to be a piece of music. (...) I think it’s a sad simplification to restrict ourselves to this traditional concept to ‘find’ music in nature. (...) On the contrary, I believe in an expansion and transformation of our concept of music through nature (...) This doesn’t mean an absolute assignment of sounds to music (either in any restricted traditionally academic sense or in the Cagean universal version). Instead, it refers to my belief that music is an aesthetic (in its widest sense) perception / understanding / conception of sound. It’s our decision – subjective, intentional, non-universal, not necessarily permanent – what converts nature sounds into music. We don’t need to transform or complement the sounds. (...) It will arise when our listening move away from any pragmatic representational ‘use’.” (LÓPEZ, 1998, p. 3).

2.5 O real importa?

Embora as obras de Caesar e López se utilizem de referencialidades bastante explícitas aos sons da natureza, a relação das obras com a realidade parece secundária nos discursos dos compositores, sendo entendida como um elemento característico de uma escuta causal e, até mesmo, ‘não-musical’. Na teleologia de *Círculos Ceifados*, representações realistas de sons da natureza, presentes principalmente nos primeiros minutos da obra, aparecem como forma de consolidar uma oposição entre o ‘musical’ e o ‘pré-musical’. Através da manipulação desses materiais referenciais, Caesar cria um equilíbrio delicado entre o que Barry Truax (1994) chamou de complexidade interna e externa da música. Embora preocupado com o desenvolvimento composicional de aspectos como textura, ritmo e timbres (que delimitam uma *complexidade interna*), a obra não exige do ouvinte uma suspensão da percepção referencial, beneficiando-se igualmente da construção de uma narrativa imaginária que envolve sapos, moscas e discos voadores (consolidando assim sua *complexidade externa*).

No caso de *La Selva*, tanto o realismo quanto o índice de realidade sugeridos ao longo deste capítulo são questionados nos escritos do compositor, que adere a uma proposta de escuta ‘musicalizada’ mais próxima da escuta reduzida de Pierre Schaeffer, pouco preocupada com a identificação dos fenômenos podem estar representados no fonograma. Assim, López não demonstra qualquer pretensão de criar um ilusionismo das aparências, e tampouco de trazer ao ouvinte alguma informação sobre o lugar representado através de uma compreensão da fonografia enquanto representação indicial.

Dessa forma, resta nos questionarmos se as formas de conexão com o real aqui apresentadas realmente importam à música ou se, como sugere o compositor Jean-Claude Risset, a música seria essencialmente “uma arte de ilusão” (RISSET, 1996, p. 44).

Como vimos⁹⁵, a conexão física direta entre os microfones de contato de Stephen Vitiello e o World Trade Center concedem a sua obra uma aura particular, que não se realizaria da mesma forma caso os sons tivessem sido gerados por processos de síntese digital, ou mesmo gravados em qualquer outro edifício. Outro exemplo significativo no qual o registro fonográfico concede à obra uma conexão diferenciada com o real é a instalação *Earshot* (2016), do artista jordano Lawrence Abu Hamdan. O artista integra o grupo de pesquisa Forensic Architecture, situado na Goldsmith University de Londres, que se dedica à

95 Seção 2.2.

investigação de casos de violência política e violações de direitos humanos a partir de evidências arquitetônicas. O grupo foi chamado para investigar o assassinato dos adolescentes Nadeem Nawara e Mohammad Abu Daher após um protesto na cidade palestina de Betúnia, na Cisjordânia, em Maio de 2014. No desenvolvimento da pesquisa, Hamdan analisou os sons produzidos pelos disparos, captados pela emissora BBC, para provar que soldados israelenses haviam usado munição letal alegando tratar-se de balas de borracha, provocando a morte dos jovens. Investigando as informações contidas nos áudios, o artista conseguiu provar ainda que os soldados utilizaram na arma uma extensão própria a balas de borracha, visando assim disfarçar o tipo de munição efetivamente empregada.

Em *Earshot*, o artista apresenta uma instalação audiovisual na qual reinventa o julgamento do caso. Grandes placas contendo imagens de espectrogramas dos disparos personificam as testemunhas do assassinato, dando seu depoimento diante de um júri. A obra torna evidente, assim, a dimensão do fonograma como forma de documentação, permitindo ao artista obter informações sobre o evento testemunhado pelo equipamento fonográfico. Assim como o personagem de John Travolta em *Blow Out*, a gravação permite a Hamdan desmontar a tese propagada pelo discurso dominante, sustentado pela mídia israelense. Mesmo que a diferença entre os tipos de munição utilizadas possa não ser percebida auditivamente, como reconhece o próprio artista (KUNSTSTIFTUNG NRW, 2016), a visualização do espectro dos sons captados e sua análise pelo investigador especializado permite que essa informação seja depreendida a partir do registro fonográfico.

Embora as críticas de López à objetividade fonográfica e à “falácia do realismo” (LÓPEZ, 1998, p. 1) sejam pertinentes, não devemos por isso deixar de observar que essas ideias persistem no uso cotidiano dos equipamentos de gravação e reprodução, como bem exemplificado por seus diversos usos em investigações policiais ou jornalísticas, e que nem sempre “tanto faz se o que se apresenta como material tem sua origem em síntese ou por gravação” (CAESAR, 2008, p. 62). Além disso, reforçamos que há toda uma rede de camadas de significação “externa”, “não-timpânica” (CAESAR, 2007) ou “não-coclear” (KIM-COHEN, 2009), que não pode ser descartada no pensamento sobre a música e a arte sonora, de forma que o apelo do dispositivo fonográfico como tecnologia de documentação, consagrado por sua associação ao realismo e à possibilidade de (re-)construção do real, não deve ser desprezado.

2.6 A perspectiva do documentário

Em grande parte dos escritos sobre gravações de campo, transparece uma oposição mais ou menos explícita entre gravações de caráter documental e gravações de caráter artístico. Barry Truax, por exemplo, argumenta que o objetivo inicial do World Soundscape Project (WSP) era documentar ambientes acústicos com o objetivo de avivar o interesse público por questões relativas à paisagem sonora e à ecologia acústica. Ao referir-se às gravações lançadas em disco pelo WSP, entretanto, Truax menciona não apenas a inclusão de “gravações documentais”, mas também de “composições de paisagem sonora [*soundscape compositions*]⁹⁶” (TRUAX, 2008, p. 104). Uma distinção similar pode também ser observada quando Denis Smalley trata de obras eletroacústicas que preservam a referencialidade ao contexto original do material captado, envolvendo pouca manipulação para além da mixagem e justaposição de sequências. Para Smalley, esse tipo de obra se situa “na fronteira entre documentário sonoro e música” (SMALLEY, 1996, p. 100).

Haveria mesmo, como sugerem esses textos, uma oposição entre a gravação enquanto documento e a gravação como forma artística? Se considerarmos que sim, quais seriam os pré-requisitos para que um trabalho de gravação de campo passe a ser considerado como musical? Na prática cinematográfica, a imagem captada é tradicionalmente explorada por seu potencial documental nos filmes conhecidos como documentários. Assim, sugerimos que uma análise da situação do documentário dentro do contexto cinematográfico pode contribuir para entender e localizar a gravação de campo numa fronteira entre documentação e música.

Infelizmente, a definição de documentário está longe de ser um consenso dentro da teoria cinematográfica. O teórico Bill Nichols inicia o primeiro capítulo de seu livro *Introdução ao Documentário* afirmando que “[t]odo filme é um documentário” (NICHOLS, 2005, p. 26), enquanto que a importante documentarista vietnamita Trin T. Minh-Ha argumenta que “não existe algo como *documentário*”⁹⁷ (MINH-HA, 2013, p. 68, *itálico da autora*) – duas posições que, embora aparentemente opostas, servem igualmente para sugerir um esvaziamento do termo. Ainda que essas constatações possam parecer desestimulantes, a problemática da definição levou documentaristas e teóricos a produzirem uma grande quantidade de material bibliográfico, debruçando-se sobre questões que podem também ser pertinentes a outras formas artísticas que utilizam sons gravados.

⁹⁶ Ver seção 1.4.

⁹⁷ “There is no such thing as *documentary*” (MINH-HA, 2013, p. 68).

Uma das perspectivas comuns para tentar definir o documentário consiste em enfatizar o caráter indicial das imagens o compõem, apropriando-se de argumentos já mencionados quando tratamos da imagem fotográfica enquanto índice⁹⁸. Entretanto, essa particularidade não consiste em uma exclusividade do documentário, tendo em vista que também os filmes ditos “ficcionalis” utilizam-se predominantemente de imagens fotográficas de caráter igualmente indicial. O que distinguiria o filme documentário dos filmes de ficção seria, portanto, que suas imagens idealmente representariam *apenas* de modo fotográfico, ou seja, não poderiam representar nada além daquilo do qual são traços, enquanto que, nos filmes de ficção, os fotogramas representam atores que, por sua vez, representam personagens (PLANTINGA, 2013, p. 52-54).

O pesquisador Carl Plantinga (2013, p. 55) considera que esse tipo de posicionamento é problemático por basear-se em uma confusão entre as ideias de *documentário* e *documento*. Os documentários frequentemente baseiam-se na qualidade documental das imagens fotográficas para construir e dar validade aos argumentos apresentados, mas isso não faz com que o documentário seja, em si, um documento (NICHOLS, 2005, p. 68). Espera-se do documentário algo a mais.

Já no início da década de 1930, John Grierson, um dos primeiros teóricos do documentário no cinema, distinguiria o documentário de uma série de outras práticas cinematográficas não-ficcionais “menores”, como cinejornais e filmes educativos, que, segundo o autor, não aspiravam ao status de “arte” (CHANAN, 2007, p. 30). Sua definição do documentário como “o tratamento criativo da realidade” (GRIERSON apud NICHOLS, 2005, p. 51) sugere novamente um distanciamento deste em relação ao documento. Para ser reconhecido por Grierson como um documentário, era necessário que o filme passasse da “simples (ou elaborada) descrição de material natural para arranjos, rearranjos e tratamentos criativos desse material”⁹⁹ (GRIERSON, 1976 [1932-34], p. 20).

Bill Nichols relaciona essa passagem do documento ao documentário à constituição de uma *voz* do documentário. Para o autor, essa voz pode ser literalmente uma voz falada – como nos casos em que o filme possui um narrador, frequentemente na forma de um *voice-over*, que expõe um argumento tendo as imagens como suporte –, mas pode também ser uma perspectiva do realizador que se expressa implicitamente na montagem e na seleção dos sons

98 Seção 2.2.

99 “from the plain (or fancy) descriptions of natural material, to arrangements, rearrangements, and creative shapings of it.” (GRIERSON, 1976 [1932-34], p. 20).

e imagens (NICHOLS, 2005, p. 78). Enquanto o documento presume uma relativa objetividade, garantida pela crença na força indicial da imagem fotográfica e pela redução de “qualquer perspectiva ou ponto de vista que distinga seu criador” (NICHOLS, 2005, p. 120), o documentário passa a se consolidar como a construção de um discurso particular sobre o mundo.

A voz do documentário é, para Nichols, uma voz *retórica*. O autor entende a retórica como “a forma de discurso usada para persuadir ou convencer os outros de um assunto para o qual não existe solução ou resposta definida, inequívoca” (NICHOLS, 2005, p. 43). Assim, entende-se que o documentário possui uma atuação política dentro da esfera pública, tendo como uma de suas principais funções a constituição de um “campo de batalha da verdade histórica e social”¹⁰⁰ (CHANAN, 2007, p. 22). Em seu livro sobre políticas do documentário, o documentarista e pesquisador Michael Chanan dedica um esforço considerável a enfatizar essa questão:

O documentário está pronto para assumir o desafio político porque a política está em seus genes, ainda que nem sempre expressa. Mas a câmera documental está sempre apontada diretamente ao social e ao antropológico (...). [O documentário] fala ao espectador como cidadão, como membro de um coletivo social, como alguém que se assume participante na esfera pública. Seu território é a esfera pública.¹⁰¹ (CHANAN, 2007, p. 16)

Em que medida essa vocação política é compartilhada por músicos e artistas sonoros que se utilizam de gravações de campo? Que tipo de impacto esses trabalhos exercem, ou poderiam exercer, sobre a esfera pública? A composição de sons seria capaz de construir um discurso retórico, de forma análoga ao discurso apontado por Nichols como uma das funções centrais do documentário cinematográfico?

Em um curto artigo publicado em 2015, o artista sonoro alemão Gerald Fiebig investiga o potencial político das gravações de campo em obras de artistas como Peter Cusack, Jakob Kirkegaard e Anna Friz. Todos os trabalhos mencionados pelo autor tomam como ponto de partida gravações realizadas em locais representativos de problemas sociais e políticos específicos, como antigas vilas palestinas em Israel (em *What Isn't There*, de Anna Friz) e a zona de exclusão em Chernobyl (em *Four Rooms* e *Wermutstropfen*, de Jacob Kirkegaard). O impacto dessas gravações, segundo Fiebig, é reforçado por uma ideia de

¹⁰⁰ “a battleground of social and historical truth” (CHANAN, 2007, p. 22).

¹⁰¹ “Documentary is ready to take up the political challenge because politics is in its genes, though not always expressed. But the documentary camera is always pointing directly at the social and the anthropological (...) [Documentary] speaks to the viewer as citizen, as a member of the social collective, as putative participant in the public sphere. The public sphere is its home ground.” (CHANAN, 2007, p. 16).

“genuinidade” (*genuineness*) das gravações documentais, ou seja, por uma crença do ouvinte na possibilidade de tornar-se testemunha dos sons presentes nesses locais. Entretanto, o autor destaca que os sons captados “só se tornam significantes [*signifiers*] em um discurso político por meio do conhecimento que os ouvintes têm de que esses sons pertencem a lugares com conotações específicas”¹⁰² (FIEBIG, 2015, p. 15). Para que isso ocorra, Fiebig observa que os elementos sônicos dos trabalhos analisados são sempre acompanhados por informações adicionais na forma de fotografias e textos.

Peter Cusack, um dos compositores mencionados no artigo de Fiebig, concorda que “a interpretação do som certamente se beneficia de um conhecimento do contexto da mesma forma que legendas e títulos realçam fotografias”, mas aponta para o fato de que determinadas experiências proporcionadas pelos sons não poderiam encontrar equivalência em materiais escritos ou fotografados, como a transmissão de “um poderoso senso de espacialidade, atmosfera e tempo [*timing*]”¹⁰³ (CUSACK, 2013, p. 26). A partir da exploração de um potencial informativo reconhecido nas gravações de campo, Cusack propõe a prática de um *jornalismo sônico*, um “equivalente sonoro do fotojornalismo”¹⁰⁴ (CUSACK, 2013, p. 25) que pode ser posto em prática “quando são concedidos às gravações o tempo e espaço necessário para que sejam ouvidas por elas mesmas, quando o foco está no seu conteúdo fático e emocional, e quando elas são valorizadas pelo que são e não como material para ser trabalhado posteriormente (como é frequentemente o caso na arte sonora ou na música)”¹⁰⁵ (CUSACK, 2013, p. 26). A proposição de uma prática jornalística realizada através de gravações de campo enfatiza a característica documental dessas gravações e, assim como no documentário cinematográfico, utiliza essa particularidade para transmitir informações sobre o mundo histórico.

Para seu projeto *Sounds From Dangerous Places* (2012), por exemplo, Peter Cusack visitou uma série de locais que se tornaram perigosos para a vida humana em consequência de sérios impactos ambientais. O projeto resultou no lançamento de dois discos de gravações de campo, acompanhando um livreto de 90 páginas repleto de fotografias e textos. Em sua

102 “they only become signifiers in a political discourse through the listener’s knowing that they come from places with specific connotations.” (FIEBIG, 2015, p. 15).

103 “The interpretation of sound certainly benefits from a knowledge of context in the same way that captions and titles enhance photographs. However field recordings convey far more than basic facts. Spectacular or not, they also transmit a powerful sense of spatiality, atmosphere and timing.” (CUSACK, 2013, p. 26).

104 “the sound equivalent of photojournalism” (CUSACK, 2013, p. 25).

105 “when field recordings are allowed adequate space and time to be heard in their own right, when the focus is on their original factual and emotional content, and when they are valued for what they are rather than as source material for further work as is often the case in sound art or music.” (CUSACK, 2013, p. 26).

discussão do álbum para o periódico *Ecomusicology Newsletter*, o pesquisador Tyler Kinnear nota uma dicotomia entre a situação precária dos locais representados e a qualidade estética de algumas das gravações:

Embora as locações visitadas sejam altamente poluídas, as gravações de campo feitas *in loco* geralmente não replicam essas condições. Por exemplo, o litoral de Baku [capital do Azerbaijão] é contaminado pelo petróleo, mas a faixa “Caspian sea wash” soa nada menos que cristalina. (...) O perigo aqui (em um sentido jornalístico, não artístico) é que a gravação sonora de lugares “perigosos” possa ter resultados bucólicos invés de chamar atenção para as circunstâncias do mundo real.¹⁰⁶ (KINNEAR, 2013, p. 17)

Na análise de Kinnear, os interesses políticos e ecológicos que norteiam o trabalho de Cusack podem ser mascarados por uma contemplação artística, estética ou musical do resultado sonoro. Nada no som das ondas quebrando no litoral parece representar o perigo eminente causado pela poluição ambiental [Faixa 5]. Entretanto, para o artista, cujo próximo trabalho nesta série pretende discutir problemas relativos ao uso da água a partir de gravações de barragens na Turquia, essa aparente contradição parece não constituir um problema: “[l]ocais perigosos podem ser envolventes tanto visualmente quanto sonoramente, até mesmo belos e atmosféricos”¹⁰⁷ (SOUNDS FROM DANGEROUS PLACES).

Entretanto, nem todos os artistas expressam o mesmo nível de simpatia pelo potencial político das gravações de campo observado nos apontamentos de Fiebig e Cusack. Francisco López, que, como já vimos¹⁰⁸, privilegia uma escuta reduzida de sua obra, parece ser um caso exemplar. Opondo explicitamente o musical ao documental, o compositor considera que

[s]ó pode haver uma razão documental ou comunicativa para a manutenção da relação causa-objeto no trabalho com paisagens sonoras, nunca uma razão artística ou musical. Na verdade, estou convencido de que, quanto mais essa relação é mantida, menos musical será a obra (o que se apoia na minha crença de que as ideias de música absoluta e *objet sonore* estão entre os desenvolvimentos mais relevantes e revolucionários na história da música).¹⁰⁹ (LÓPEZ, 1997, p. 1, *itálico nosso*)

106 “Although the locations visited are highly polluted, on-site field recordings do not typically replicate these conditions. For example, the shoreline outside Baku is contaminated with oil, but the track “Caspian sea wash” sounds no less than pristine. (...) The danger here (in a journalistic sense, not an artistic one) is that sonic footage from “dangerous” places may come across as bucolic instead of bringing attention to real-world circumstances.” (KINNEAR, 2013, p. 17).

107 “Dangerous places can be both sonically and visually compelling, even beautiful and atmospheric.” (SOUNDS FROM DANGEROUS PLACES).

108 Seção 2.4.

109 “There can only be a documentary or communicative reason to keep the cause-object relationship in the work with soundscapes, never an artistic / musical one. Actually, I am convinced that the more this relationship is kept, the less musical the work will be (which is rooted in my belief that the idea of absolute music and that of the *objet sonore* are among the most relevant and revolutionary developments in the history of music).” (LÓPEZ, 1997, p. 1).

Em outro texto, escrito poucos anos após o lançamento de *La Selva*, o compositor ainda afirma em tom provocativo: “Não tenho nenhum interesse em mudar o mundo. Na verdade, tão pouco que chego a ter interesse em *não* mudá-lo. / [...] / Quero ser socialmente *invisível*. Em qualquer sociedade. (...) Trabalho muito duro para criar coisas inúteis. E me orgulho disso.”¹¹⁰ (LÓPEZ, 2001, p. 1, *itálicos do autor*). Reforçando nossa suspeita de uma oposição implícita entre o musical e o documental, devemos destacar que López escuta *La Selva* como “uma obra musical, em um sentido muito forte e profundo da palavra”¹¹¹ (LÓPEZ, 1997), enquanto que Fiebig se refere aos trabalhos mencionados em seu artigo como “obras de arte sônica não-musical”¹¹² (FIEBIG, 2015, p. 14) e Cusack situa sua proposta de um *jornalismo sônico* como algo distinto tanto da música quanto da arte sonora, devido à valorização das gravações “pelo que são” e não enquanto materiais para criação (CUSACK, 2013, p. 26).

A ausência de aspiração política é elemento central da crítica feita por John Grierson, nos anos 1930, ao documentário *Berlim: sinfonia da metrópole* (1927), de Walter Ruttmann, bem como a uma série de documentários produzidos nos anos seguintes que buscaram inspiração no trabalho de Ruttmann. “As pequenas coisas do cotidiano”, diz Grierson, “por mais *sinfonizadas* que estejam, não são o bastante”¹¹³ (GRIERSON, 1976 [1932-34], p. 25, *itálico nosso*). De acordo com o crítico, cabe ao bom documentarista encontrar fins para suas imagens e movimentos, fazer com que eles signifiquem coisas, para que o documentário se torne enfim uma forma de arte. O documentarista e crítico de cinema britânico Paul Rotha, contemporâneo de Grierson, também compartilha dessa posição:

Os Realistas Continentais e seus muitos imitadores, então, estão ocupados principalmente com sua interpretação de *ritmos* superficiais. Eles não conseguem apreciar o significado de suas imagens ou *andamentos*. Eles nos oferecem um *concerto* de rodas giratórias como um *ritmo visual* mas não se dão conta de que essas são imagens de uma época, símbolos de uma era do industrialismo econômico; e que apenas relacionando essas imagens à sociedade humana que deu a elas existência será possível concedê-las um

110 “I have no interest in changing the world. Actually, so little that I have interest in *not* changing it. / [...] / I want to be socially *invisible*. In any society. (...) I work really hard to create useless things. And I’m proud of it.” (LÓPEZ, 2001, p. 1, *itálicos do autor*).

111 “I consider *La Selva* to be a piece of music, in a very strong and profound sense of the word” (LÓPEZ, 1998, p. 3).

112 “nonmusical sonic artworks” (FIEBIG, 2015, p. 14).

113 “The little daily doings, however finely symphonized, are not enough.” (GRIERSON, 1976 [1932-1934], p. 25).

interesse real na tela contemporânea.¹¹⁴ (ROTHA, 1976 [1935], p. 47, *itálicos nossos*)

Não por acaso, a crítica de Rotha é repleta de termos familiares ao vocabulário musical: *ritmos*, *andamentos*, *concerto*; enfatizando, assim, a apropriação do termo *sinfonia* contida no próprio subtítulo do filme de Ruttmann. Para Grierson e Rotha, a tendência cinematográfica que emerge com *Berlim*, centrada em questões como forma e movimento, é altamente musical. Na leitura desses críticos, essa musicalidade excessiva representa um desinteresse em lidar com questões políticas e sociais, fazendo com que o filme se torne inofensivo. Assim, Grierson condena o estilo de documentário propagado por *Berlim* como “o mais perigoso dos modelos de filme a serem seguidos”¹¹⁵, acrescentando ainda que “a busca pela forma, certamente representada por esse gênero, é o mais seguro dos asilos”¹¹⁶ (GRIERSON, 1976 [1932-34], p. 26). Estando tradicionalmente preocupada com suas próprias questões formais e estéticas, a música representa aqui uma antítese exemplar à potencialidade enxergada por Grierson e Rotha no documentário.

2.7 Luc Ferrari e o realismo fonográfico

Na fronteira entre o documentário cinematográfico, a fotografia e a música, o trabalho do compositor francês Luc Ferrari desponta como marco crucial para a emergência de questões relativas ao real na fonografia. Ferrari trabalhou com Pierre Schaeffer no Groupe de Recherches Musicales (GRM) entre 1958 e 1966, período no qual compôs suas primeiras obras eletroacústicas. Entretanto, sua poética viria a divergir consideravelmente da tradição da *musique concrète* a partir da composição de *Hétérozygote* (1963-1964) [Faixa 6]. Ferrari relaciona essa transformação ao lançamento dos primeiros gravadores de som portáteis: “Era uma revolução e todos queriam usá-los em suas obras, o triunfo da verdade. (...) Com meu gravador de fita eu finalmente pude sair do estúdio de gravação. Viajei pelo campo e acumulei

114 “The Continental Realists and their many imitators, then, are occupied principally by their interpretation of surface rhythms. They fail to appreciate the significance of their images or tempi. They give us a concerto of rotating wheels as a visual rhythm but do not realize that these stand as images of an epoch, symbols of an era of economic industrialism; and that only by relating these images to the human society that has given them existence can they become of real interest on the contemporary screen.” (ROTHA, 1976 [1935], p. 47).

115 “the most dangerous of all film models to follow” (GRIERSON, 1976 [1932-1934], p. 26).

116 “The pursuit of fine form which this genre certainly represents is the safest of asylums.” (GRIERSON, 1976 [1932-1934], p. 26).

uma grande quantidade de sons diferentes. Foi assim que surgiu Hétérozygote”¹¹⁷ (FERRARI, 1996, p. 100). O compositor acreditava que, com a popularização dos gravadores portáteis, a música eletroacústica feita a partir de gravações de campo poderia tornar-se uma prática acessível a um grande público, análoga à fotografia amadora (DROTT, 2009). Para o pesquisador norte-americano Eric Drott (2009), essa intenção democratizante revela uma preocupação política da parte de Ferrari, buscando introduzir a população francesa à arte contemporânea não apenas no papel passivo de espectador, mas também como potencial criador.

A distinção central entre os trabalhos de Luc Ferrari a partir de meados dos anos 1960 e a tradição da *musique concrète* representada pelo GRM, entretanto, não se resume a uma oposição entre sons captados dentro ou fora dos estúdios de gravação. De acordo com o compositor, trata-se de uma mudança no modo de se relacionar com os sons, tanto no momento da gravação quanto na edição:

Eu nunca interpunha minha vontade sobre o som, a não ser no modo de gravar. Essa é a distinção. Eu me perguntava, por que transpor as ideias tradicionais da composição instrumental para o domínio da música eletroacústica? Por que cortar, mixar e juntar sons eletrônicos formando os mesmos tipos de gestos que encontramos na música instrumental? Isso me parecia absurdo. Foi dessa forma que percebi que o ato de gravação – isto é, o modo como você captura um som – era um gesto criativo em si e por si.¹¹⁸ (FERRARI, 1998a, p. 12)

Em uma série de cartas endereçadas a Pierre Schaeffer e aos demais colegas do GRM ao longo da década de 1960, é notável a frequente insatisfação de Ferrari com relação à recepção de seu trabalho artístico por parte de seus colegas e da comunidade musical parisiense (FERRARI, 2019, p. 106-125). Ao mesmo tempo, os interesses de Ferrari pareciam se expandir para além da produção musical. O compositor comenta, por exemplo, que a influência de artistas plásticos ligados ao *Nouveau Realisme*, como Yves Klein e Armand, era, nesse período, mais forte do que a influência exercida pela *musique concrète* (FERRARI, 1998a, p. 11).

¹¹⁷ “It was a revolution and everyone wanted to use these in their work, the triumph of truth. (...) With my tape recorder I was finally able to get out of the recording studio. I travelled all over the countryside and I amassed a great quantity of different sounds. In this way Hétérozygote (1964) was born.” (FERRARI, 1996, p. 100).

¹¹⁸ “I would never interpose my will on the sound, only on the manner in which I recorded it. This is the distinction. I asked myself, why transpose the ideas of traditional instrumental composition into the domain of electroacoustic music? Why cut, mix, and assemble electronic sounds into the same kind of gestures one finds in instrumental music? This seemed absurd to me. It is in this way that I realized that the act of recording – that is, the way in which you capture a sound – was a creative gesture in and of itself.” (FERRARI, 1998a, p. 12).

Nos anos seguintes à composição de *Hétérozygote*, Ferrari trabalhou junto com o diretor de cinema Gérard Patris na realização de uma série de documentários intitulada *Les Grandes Répétitions* (“Os Grandes Ensaios”), para a agência nacional francesa de rádio e televisão ORTF. Composta por cinco episódios, cada um dedicado a um artista da música contemporânea (Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Hermann Scherchen, Cecil Taylor e Edgard Varèse), a série combina entrevistas e filmagens de ensaios dos músicos escolhidos. A aproximação de Ferrari com o cinema emerge de um crescente interesse pela observação da sociedade, demonstrado também em suas obras eletroacústicas “anedóticas”¹¹⁹, e da crença de que o meio cinematográfico seria mais conveniente para “expressar significados diretamente (ou seja, sem ter que passar por alguma estética hermética)”¹²⁰ (FERRARI, 2019, p. 123). Assim como John Grierson e Paul Rotha trinta anos antes¹²¹, Luc Ferrari identifica a tradicional abstração do discurso musical como um empecilho para a abordagem de questões relativas ao social.

Em sua obra mais conhecida, *Presque Rien ou le lever du jour au bord de la mer* (1967-1970) [Faixa 7], Ferrari retrata o nascer do dia em uma vila de pescadores na Dalmácia, visando apresentar a situação de modo tão “fiel e realístico” quanto possível (FERRARI, 2019, p. 150). Para isso, o compositor posicionou seu microfone todas as manhãs pela janela de seu quarto, voltada para um pequeno porto, e posteriormente editou o material captado ao longo de diversos dias em uma única faixa de 20 minutos, buscando representar a sequência de acontecimentos que se repetiam diariamente (FERRARI, 1998b). Embora a obra seja constituída a partir de colagens de gravações realizadas em momentos diversos, a montagem realizada por Ferrari frequentemente passa a impressão de uma gravação contínua, como se o compositor tivesse abdicado de intervir sobre o material. Tal forma de edição remete novamente ao interesse de Luc pelo cinema, como ressalta sua companheira Brunhild Ferrari: “Alguns chamariam isso de Minimalismo mas, para ele, era mais como um plano-sequência, apenas uma tomada, com intervenção mínima.”¹²² (FERRARI, 2019, p. 150).

De acordo com os relatos do compositor, a obra foi muito mal vista por seus colegas do GRM, que a receberam com espanto (FERRARI, 1998a, 1998b). Entretanto, *Presque Rien*

119 Luc Ferrari adota o termo *anedotique* para se referir a suas composições cujos sons carregam referencialidades explícitas a objetos ou situações conhecidas, conectados por meio de uma narrativa (FERRARI, 2019, p. 183).

120 “So, my interest for cinema comes from the fact that it can convey meanings directly (i.e. without having to go through some hermetic aesthetics).” (FERRARI, 2019, p. 123).

121 Ver seção 2.6.

122 “Some would call this Minimalism, but for him, it was more like a sequence shot, just one take, with minimum intervention.” (FERRARI, 2019, p. 150).

n°1 (título pelo qual viria a ser conhecida após dar origem a uma série de quatro obras com nome similar) seria lançada ainda em 1970 pela importante gravadora de música clássica Deutsche Grammophon, e teria sido melhor recebida nos Estados Unidos, onde, segundo o compositor, “as pessoas estavam interessadas em planos-sequências... Elas provavelmente reconheceram a peça nessas linhas. Os filmes de [Andy] Warhol, por exemplo. Minimalismo.”¹²³ (FERRARI, 1998b).

Para o compositor e pesquisador estadunidense David Grubbs, *Presque Rien n°1* é “o exemplo mais literal que se pode achar de uma arte do som que seja análoga à arte da fotografia. Nela, a capacidade mimética da gravação de som é usada para selecionar, enquadrar e representar uma paisagem aural. Para muitos ouvintes, isso nem pareceria se referir à música”¹²⁴ (GRUBBS, 2014, p. 62). De fato, a dificuldade reconhecida por Ferrari no reconhecimento de sua primeira *Presque Rien* como uma obra musical parece reproduzir o receio de parte da comunidade artística com relação à fotografia durante seu surgimento e popularização no século XIX. Para o poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire, por exemplo, a fotografia poderia servir como tecnologia mnemônica no auxílio às ciências, mas serviria apenas para empobrecer o gênio artístico francês, constituindo “o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELAIRE, 2007 [1856], p. 12). “Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções,” escreve o poeta, “ela [a arte] logo será totalmente suplantada ou corrompida” (BAUDELAIRE, 2007 [1856], p. 12). Philippe Dubois entende os anseios expressos por Baudelaire como característicos de um pensamento artístico tipicamente romântico:

O que sustenta tal afirmação é evidentemente uma concepção elitista e idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e de qualquer arraigamento na realidade. Para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real. (DUBOIS, 1994, p. 30)

Essa negação do potencial artístico em face do caráter mimético e aparentemente automático da fotografia parece se repetir na negação da musicalidade de *Presque Rien n°1*. Não apenas seus colegas no GRM teriam questionado a musicalidade da obra (FERRARI, 1998b), mas o próprio Luc Ferrari repetidamente colocou em questão o rótulo de “música” em

123 “people were into plans-séquences... They probably recognised it as being along those lines. Warhol's films, for example. Minimalism.” (FERRARI, 1998b).

124 “Presque rien no. 1 is almost as literal an example as one can find of an art of sound that is akin to the art of photography. In it, the mimetic capability of sound recording is used to select, frame, and represent an aural landscape. For many listeners, it would not even seem to refer to music.” (GRUBBS, 2014, p. 62).

relação à sua prática artística do período. Em sua explicação sobre o título da peça *Music Promenade* (1964-1969), por exemplo, o compositor ressalta que optou pelo uso da palavra “*music*”, escrita em inglês, para reforçar o emprego meramente decorativo do termo, e que “provavelmente seria melhor dizer ‘*amusic*’ ou ‘*anamusic*’ ou ‘*paramusic*’, no sentido militar do termo”¹²⁵ (FERRARI, 2019, p. 157, itálicos nossos). Nessa obra acusmática, finalizada pouco antes da primeira *Presque Rien*, Luc cria uma colagem de gravações de campo em seu estilo caracteristicamente anedótico, incluindo trechos de conversas e performances musicais ao ar livre, pontuadas por inserções abruptas de fragmentos de sons instrumentais e eletrônicos extraídos de suas composições anteriores, bem como fragmentos “emprestados” de outros compositores. Segundo Ferrari, essas pontuações seriam “os únicos elementos musicais”¹²⁶ da obra (FERRARI, 2019, p. 157). Se considerarmos a notável ausência dessas pontuações, bem como a ausência de cortes abruptos, que faz de *Presque Rien n°1* uma obra tão distinta de *Music Promenade* a ponto de chocar até seus colegas mais próximos, não é difícil imaginar que mesmo seu compositor teria hesitado em considerá-la musical.

Em uma fascinante entrevista concedida em 1972 ao compositor François-Bernard Mâche, que havia sido seu colega no GRM, Ferrari observa que *Presque Rien n°1*

obedece a uma lógica sobretudo dramática, poética no sentido mais abrangente do termo. Não apenas não me refiro a ela como música, como também ela me serve para colocar em causa a noção de música. (...) Deixei para trás os últimos desejos de construção musical, e o que faço atualmente não é mais composição; é, digamos, um certo olhar sobre as coisas.¹²⁷ (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66)

Os fundamentos para o questionamento levantado por Ferrari em relação à tradição musical surgem não apenas em decorrência de questões estéticas, mas também de questões sociológicas: o artista afirma tentar “fazer um tipo de anti-música e recusar o mito burguês do compositor, que na verdade tende a perpetuar uma certa ideologia, uma certa cultura”¹²⁸ (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 68). Em contraposição à função de compositor, Ferrari sugere uma preferência pelo título de *réalisateur*, geralmente empregado na língua francesa para

125 “[I]t would probably be better to say ‘*amusic*’ or ‘*anamusic*’ or ‘*paramusic*’, in the military sense of the term” (FERRARI, 2019, p. 157).

126 “It also includes punctuations (the only musical elements) borrowed from my own earlier works or from other works encountered here and there” (FERRARI, 2019, p. 157).

127 “*Presque Rien* obéit à une logique surtout dramatique, poétique au sens le plus large du terme. Non seulement je n’appelle pas cela de la musique, mais même cela sert pour moi à remettre en cause la notion de musique. (...) J’ai laissé tomber là les dernières velléités de construction musicale, et ce que je fais actuellement n’est plus de la composition; c’est, disons, un certain regard sur les choses.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66).

128 “j’essai de faire une sorte d’anti-musique, et de récuser le mythe bourgeois du compositeur, qui tend en fait à perpétuer une certaine idéologie, une certaine culture.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 68).

referir-se ao diretor de cinema: “Sou um músico, um compositor? Às vezes respondo dizendo que sou um *réalisateur*. Isso não significa muita coisa, a não ser pelo fato de que dentro da palavra realização encontra-se também a palavra real e a palavra realismo”¹²⁹ (FERRARI apud DROTT, 2009, p. 153, itálico do autor).

Apesar de problematizar a figura do compositor, Ferrari não nega sua responsabilidade enquanto criador, e recusa a interpretação da obra como um retrato “objetivo” da realidade. Questionado por Mâche se teria “trocado sua personalidade de compositor por uma carreira de repórter sonoro”, Luc responde: “Não exatamente. Dentre as coisas gravadas, é novamente o músico que escolhe. Aquilo que é feio do ponto de vista sonoro não é utilizável”¹³⁰ (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66). Assim, Ferrari parece mais confortável com a sugestão de Mâche de que sua obra seria uma espécie de “cinema para as orelhas”, na qual se exclui o uso do termo “música” mas preserva-se uma relação direta com as artes (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66). Se Grierson e Rotha criticavam a direção tomada por Walter Ruttmann em *Berlim: sinfonia da metrópole* por sua tendência “musical” de valorização dos aspectos formais em despeito de um engajamento social, Luc Ferrari encontra uma reconciliação entre o social e o sonoro através da perspectiva de um cinema dos sons.

Ainda na mesma entrevista, Mâche e Ferrari entram em um interessante debate sobre realismo e surrealismo. Enquanto Ferrari expressa desdém pelo surrealismo e busca se associar à influência realista, Mâche questiona se *Presque Rien n°1* poderia realmente ser considerada uma obra realista:

Se há montagem, há composição. Você escolheu, por exemplo, cortar as cigarras ao final, após 20 minutos de “música”, enquanto que as verdadeiras cigarras cantam por horas. Você então interferiu ativamente no evento sonoro. Você é ainda um compositor, figurativo invés de realista. (...) [D]evemos admitir que, se transformamos o nascer do sol em música de apartamento, estamos já no artifício, e portanto na arte: já estamos além do realismo, portanto no surrealismo”¹³¹ (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66-67).

129 “Am I a musician, a composer? Some days I answer by saying that I am a *réalisateur*. That doesn’t mean a lot, except that within the word realization there is the word reality and the word realism.” (FERRARI apud DROTT, p. 153, itálico do autor). Citação original em: LEMERY, Denys. Luc Ferrari: entretien avec un jeune compositeur non-conformiste. *Actuel*, v. 12, 1970.

130 “F.-B. M: Vous avez échangé votre personnalité de compositeur contre une carrière de reporter sonore? L. F.: Pas exactement. Parmi les choses enregistrées, c’est à nouveau le musicien qui choisit. Ce qui est laid du point de vue sonore n’est pas utilisable.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66).

131 “S’il y a montage il y a composition. Vous avez choisi par exemple de couper net les cigales à fin, après vingt minutes de «musique», alors que les vraies cigales strident pendant des heures. Vous êtes donc intervenu activement dans l’événement sonore. Vous êtes encore un compositeur, figuratif plutôt que réaliste. (...) [I]l faut bien admettre que si l’on transforme le lever de soleil en musique d’appartement, on est déjà dans l’artifice, donc dans l’art; on est déjà au-delà du réalisme, donc dans le surréalisme.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66-67).

A provocação de Mâche revela uma perspectiva extremamente idealizada de realismo que, evidentemente, jamais poderia ser concretizada por meio de gravações de campo. Para ele, o “realismo total é caminhar com as orelhas abertas, mas não com um gravador de fita pendurado em seus ombros. A partir do momento em que você grava, seleciona, organiza, você ultrapassa o realismo. E, até mesmo, a partir do momento em que sua escuta do real passa a ser musical”¹³² (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 68). Tendo em vista esse problema aparentemente intransponível, Mâche sugere:

Se você se contenta em reproduzir, por que não organizar uma agência de viagens na qual os ouvintes assistiriam diretamente esse espetáculo sonoro? Seguramente há lugares nos quais todos os dias, em determinado período do ano, o nascer do sol é acompanhado de barulhos maravilhosos. Veja só, a estereofonia será ainda melhor.¹³³ (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 67)

Embora o tom de seu comentário seja evidentemente provocativo e mesmo jocoso, a sugestão de Mâche soa como um prenúncio para uma prática artística que já vinha se desenvolvendo em outras partes do mundo. No ano de 1966, nos Estados Unidos, dois artistas começaram a propor caminhadas com a finalidade de ouvir os sons da cidade. O compositor Philip Corner, associado ao movimento *Fluxus*, guiou uma caminhada “pelo quarteirão”¹³⁴ na cidade de Boston, com o objetivo de escutar os sons “como se em um concerto (com essa atenção)”¹³⁵ (CORNER, 1980, p. 7). Em Nova York, o percussionista Max Neuhaus carimbou as mãos dos participantes com a palavra “LISTEN” (escute) e os guiou em uma caminhada em direção a seu estúdio, onde concluiria a performance apresentando obras para percussão (NEUHAUS, 1990, p. 63). Em versões subsequentes do mesmo projeto, Max Neuhaus organizaria viagens a lugares “geralmente inacessíveis e que continham sons que nunca poderiam ser capturados numa gravação”¹³⁶ (NEUHAUS, 1990, p. 67). As propostas de Corner e Neuhaus são também antecidas por uma série de trabalhos de artistas ligados ao movimento *Fluxus* nos quais, embora nem sempre a atuação da escuta seja enfatizada, uma ação artística é produzida a partir do ato de caminhar (DREVER, 2009, p. 180-181).

132 “Le réalisme total, c’est de se promener les oreilles ouvertes, mais pas avec un magnétophone en bandoulière. Dès que vous enregistrez, choisissez, assemblez, vous dépassez le réalisme. Et même dès que votre écoute du réel est musicale.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 68).

133 “Si vous vous contentez de restituer, pourquoi ne pas organiser une agence de voyages où les auditeurs iront assister en direct à ce spectacle sonore? Il y a sûrement des lieux où tous les jours, à telle période de l’année, le lever de soleil s’accompagne de rumeurs merveilleuses. Allons-y, la stéréo sera encore meilleure.” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 67).

134 “a walk around the block” (CORNER, 1980, p. 7).

135 “as if at a concert (with that attention)” (CORNER, 1980, p. 7).

136 “I organized ‘field-trips’ to places that were generally inaccessible and had sounds that could never be captured on a recording” (NEUHAUS, 1990, p. 67).

Ainda que Luc Ferrari não tenha seguido a sugestão de Mâche de abrir uma “agência de viagens”, a prática de *caminhada sonora* – uma “excursão cujo principal propósito é escutar o ambiente”¹³⁷ (WESTERKAMP, 2001 [1974]) – se tornaria cada vez mais comum nas décadas seguintes aos trabalhos de Corner e Neuhaus. Nos casos em que essa atividade abre mão do aparato fonográfico, questões ligadas ao realismo e às marcas indiciais da realidade tornam-se secundárias, abrindo caminho para uma estetização da experiência do ouvinte no cotidiano.

2.8 O não-ficcional na música

Entre as críticas de John Grierson e Paul Rotha à “sinfonização” cinematográfica de *Berlim: sinfonia da metrópole* e a crítica de Mâche ao “cinema para as orelhas” de *Presque Rien n°1*, espreitamos uma interpretação do *musical* como algo essencialmente oposto às preocupações representacionais, políticas e sociais frequentemente associadas ao documentário. O trabalho de *soundscape composition* de artistas ligados ao World Soundscape Project pode ser interpretado como uma tentativa inicial de diluir essa oposição, almejando um equilíbrio entre a complexidade interna e externa da música (cf. TRUAX, 1994), entre um discurso aural e um discurso mimético (cf. EMMERSON, 2003), ou ainda, entre “preocupações musicais e representacionais” (DREVER, 2002, p. 26). Entretanto, assim como Luc Ferrari questiona sua posição enquanto compositor e o status de sua primeira *Presque Rien* enquanto obra musical, Hildegard Westerkamp – um dos principais nomes da *soundscape composition* – também demonstra uma relação conflituosa com a categoria do musical:

Não estou mais interessada em fazer música no sentido convencional; estou interessada em trazer preocupações culturais e sociais no idioma musical. É por isso que uso sons do ambiente e a linguagem como instrumentos. Quero encontrar as “vozes” de um lugar ou situação, vozes que podem falar muito intensamente sobre um lugar/situação e sobre nossa experiência nele e com ele. Eu me considero uma ecologista do som.¹³⁸ (WESTERKAMP apud McCARTNEY, 1999, p. 316).

¹³⁷ “A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment.” (WESTERKAMP, 2001 [1974]).

¹³⁸ “I am no longer interested in making music in the conventional sense; I am interested in addressing cultural and social concerns in the musical idiom. That's why I use environmental sound and language as my instruments. I want to find the "voices" of a place or situation, voices that can speak most powerfully about a place/situation and about our experience in and with it. I consider myself an ecologist of sound.” (WESTERKAMP apud McCARTNEY, 1999, p. 316). Citação original em: WESTERKAMP, Hildegard. *Acoustic Ecology and the Zone of Silence. Musicworks*, v. 31, p. 8-9, 1985.

“Ecologista do som”, “jornalismo sônico” (CUSACK, 2013) e “arte sônica não-musical” (FIEBIG, 2015, p. 14) são algumas das expressões que aparecem neste capítulo como alternativas para se referir a formas de lidar com o som que parecem extrapolar o escopo conferido à prática musical. Os exemplos trazidos ao longo deste capítulo sugerem, portanto, que trabalhos sonoros que engajam explicitamente características indiciais dos sons, de forma a evocar questões sociais ou políticas associadas aos contextos nos quais esses foram captados, são frequentemente posicionados em tensão com ou fora do espectro da música.

Nossa leitura dos textos produzidos por Rodolfo Caesar e Francisco López acerca de suas composições *Círculos Ceifados* e *La Selva*¹³⁹ também parece reforçar essa tese. Na obra de Caesar, a gradual manipulação e artificialização dos sons captados é responsável por conferir uma musicalidade a esses sons, almejando uma progressiva abstração de sua carga de referencialidade. Em *La Selva*, embora a manipulação dos sons seja mínima, López sugere que a peça seria concebida como “uma obra musical, em um sentido muito forte e profundo da palavra” (LÓPEZ, 1997) apenas na medida em que pode ser escutada a partir de uma perspectiva da escuta reduzida, e não por suas características documentais.

Vimos que Rodolfo Caesar recorre a uma distinção entre sons ‘artificiais’ e sons ‘naturais’ como recurso para explicar a teleologia da obra, mas termina por concluir que “em composição eletroacústica, às vezes tanto faz se o que se apresenta como material tem sua origem em síntese ou por gravação” (CAESAR, 2008, p. 62). De forma similar, Barry Truax considera o uso de gravações de campo nos trabalhos de *soundscape composition* como uma decisão puramente técnica – uma solução temporária que poderia, com o avanço tecnológico, ser substituída pela utilização de sons sintetizados:

Atualmente, compositores de *soundscape* empregam gravações de alta qualidade de sons ambientais como material, já que nenhum dos métodos de síntese desenvolvidos pode produzir sons ambientais realísticos (distintamente da síntese de fala e de instrumentos musicais, que tem recebido muito mais atenção). Entretanto, seguindo a tendência de nível microscópico dos métodos de síntese granular e de análise/ressíntese de *wavelet*, o direcionamento das pesquisas atuais pode muito bem fornecer no futuro as bases para uma tendência que difere do amostramento do mundo real.¹⁴⁰ (TRUAX, 2002, p. 12, *itálicos nossos*)

139 Ver seção 2.4.

140 “At present, soundscape composers rely on high-quality recordings of environmental sound as source material, since no synthesis methods have been devised which can produce realistic environmental sounds (as distinct from speech and musical instrument synthesis which have received far more attention). However, following the micro-level approach of granular synthesis and wavelet analysis/resynthesis methods, current research directions may very well provide in the future the basis for an approach that differs from real-world

Por outro lado, trabalhos como os *World Trade Center Recordings* de Stephen Vitiello¹⁴¹, *Earshot* de Lawrence Abu Hamdan¹⁴² e *Sounds from Dangerous Places* de Peter Cusack¹⁴³ são potencializados pelo caráter documental das gravações utilizadas, indicando explicitamente os contextos nos quais foram realizadas. Como buscamos sugerir ao longo deste capítulo, a compreensão da fonografia como um modo particular de representação, que distingue-se da síntese eletrônica ou digital por comportar uma relação indicial com seu referente, é capaz de produzir uma transformação na relação do ouvinte com esses trabalhos. Katharine Norman, traçando um paralelo com a diferença na forma como interpretamos fábulas e matérias jornalísticas, parece também reconhecer esse apelo particular da gravação de sons na música eletroacústica:

A música do mundo real [*real-world music*] difere, é claro, de mundos de faz-de-conta pelo fato de que seu material é essencialmente documental e imediatamente conectado à vida real. Como um filme de documentário ou uma matéria jornalística, ela carrega a ‘autoridade’ da verdade aparente. (...) O novo jornalista, ao apresentar sua interpretação pessoal de ‘fontes confiáveis’, talvez tenha *mais* apelo emocional que o fabulista, já que o ‘contrato’ feito com seu leitor assume uma conexão com a realidade, por mais irracional ou fantástica que sua apresentação pareça ser. Não dispensamos a ‘autoridade’ de sua narrativa facilmente, e talvez isso contribua com um desejo de colocar mais ‘peso’ do que o normal em nossa resposta emocional.¹⁴⁴ (NORMAN, 1996, p. 21-22, itálico da autora)

Vimos também que Katharine Norman e Hildegard Westerkamp sugerem que as práticas de *real-world music* e *soundscape composition* poderiam ser percebidas como a expressão de uma escuta particular dos sons ouvidos pelo compositor¹⁴⁵. Luc Ferrari reformula essa ideia a partir de uma analogia visual ao sugerir que sua prática artística poderia ser compreendida como “um certo olhar sobre as coisas” (MÂCHE; FERRARI, 1978, p. 66). Outra perspectiva similar sobre a atividade artística é descrita pela compositora norte-americana Jennie Gottschalk ao se questionar sobre a possibilidade de uma *música não-ficcional*:

sampling.” (TRUAX, 2002, p. 12).

141 Ver seção 2.2.

142 Ver seção 2.5.

143 Ver seção 2.6.

144 “[R]eal-world music differs, of course, from fairy-tale worlds in that its source material is essentially documentary and immediately connected to real life. Like a documentary film, or a journalistic report, it carries the ‘authority’ of apparent truth. (...) The new journalist, in presenting his personal interpretation of ‘verifiable sources’ has perhaps *more* emotional latitude than the fabulist because the ‘contract’ he makes with his reader assumes a connection to reality, however irrational or fantastic its presentation may seem. We don’t dismiss the ‘authority’ of his tale lightly, and perhaps this aids a willingness to place more ‘weight’ than usual on our emotional response.” (NORMAN, 1996, p. 21-22, itálico da autora).

145 Seção 1.4.

No intervalo de um concerto naquele outono, escrevi uma nota para mim mesma dizendo que a peça era bela e bem-feita, mas era sobre um mundo que não existia. Algo ficou claro para mim naquele momento: eu queria escrever música não-ficcional. Mas o que isso significava? (...) Essa é uma música sobre o tempo e lugar em que ocorre. Ela é transparente a ele, responsiva a ele, e *o enquadra de forma a fazer com que o familiar pareça muito especial*.¹⁴⁶ (GOTTSCHALK, 2016, p.4, itálico nosso)

Embora Gottschalk não tenha desenvolvido a ideia de uma *música não-ficcional* para além dessa breve consideração encontrada na introdução de seu livro *Experimental Music Since 1970* (2016), gostaríamos de investigar o potencial dessa expressão para compreender o conjunto de práticas sonoras às quais nos referimos nesta dissertação, partindo também de um paralelo com o uso da expressão “não-ficcional” na teoria cinematográfica. Carl Plantinga observa que, embora a distinção entre o cinema não-ficcional e o documentário não seja bem estabelecida teoricamente, “pode ser útil pensar o documentário como um subconjunto dos filmes não-ficcionais, caracterizado por uma ambição mais estética, social, retórica e/ou política”¹⁴⁷ (PLANTINGA, 2013, p. 52). Assim, sugerimos que a utilização da expressão “não-ficcional” pode ser mais versátil e abrangente do que o termo “documentário”, e menos sujeita a implicar uma sintaxe cinematográfica específica. O “não-ficcional” pode remeter, por exemplo, às filmagens produzidas por câmeras de segurança, ou ainda aos primeiros filmes produzidos pelos irmãos Lumière no final do século XIX, exemplos que raramente são contemplados nas definições mais restritas do *documentário*.

Bill Nichols observa que “a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar” (NICHOLS, 2005, p. 31). Embora a possibilidade de uma música em que *nada* é feito ou fabricado seja questionável, é notável na história da música experimental uma tendência de abrir mão do controle total dos materiais utilizados, ilustrada pela ideia Cageana de “deixar os sons serem eles mesmos” (CAGE, 2019, p. 10). Reflexos dessa tendência podem ser reconhecidos na tentativa de Luc Ferrari de não interpor sua vontade sobre os sons gravados (cf. FERRARI, 1998a, p. 12), ou na busca de Hildegard Westerkamp por descobrir determinados elementos que emergem da própria paisagem sonora (cf. WESTERKAMP,

146 “At the intermission of a concert that fall I wrote a note to myself, saying that the piece was beautiful and well crafted, but it was about a world that didn’t exist. Something became clear to me at that point in time: I wanted to write nonfictional music. But what did that mean? (...) This is music that is just about the time and place in which it occurs. It is transparent to it, responsive to it, and frames it in a way that makes the familiar seem very special.” (GOTTSCHALK, 2016, p. 4).

147 “it might be useful to think of the documentary as a subset of non-fictional films, characterized by more aesthetic, social, rhetorical and/or political ambition than, say, a corporate or instructional film.” (PLANTINGA, 2013 [2005], p. 52).

2002, p. 54). Do ponto de vista da fonografia, podemos sugerir que se aproximam de nossa concepção do não-ficcional gravações nas quais se destacam elementos cujos referentes fonográficos¹⁴⁸ não foram produzidos, feitos ou fabricados para a gravação. Em analogia, podemos entender também como não-ficcionais práticas musicais ou de arte sonora que, embora não se utilizem da tecnologia fonográfica, apontam nossa escuta em direção a sons que não foram prescritos por um compositor ou intérprete.

Podemos antecipar algumas objeções com relação ao entendimento do não-ficcional proposto aqui. Jonathan Sterne, por exemplo, ao discutir a história do conceito de fidelidade na fonografia, considera que o som “original” – aquele ao qual nos referimos aqui como o referente fonográfico – é um produto do processo de reprodução tanto quanto a cópia gerada (STERNE, 2003, p. 219). Assim, o autor problematiza discursos sobre fidelidade por assumirem um original preexistente, do qual a representação seria sempre uma cópia deficiente. Para Sterne, a possibilidade de reprodução do som reorienta as práticas envolvidas em sua produção (STERNE, 2003, p. 221) e, portanto, as tecnologias e práticas de gravação e reprodução dariam origem não só ao som gravado como também ao seu referente. Dessa forma, a leitura de Sterne parece sugerir que toda captação de som é, em alguma medida, *ficcional*: tem seus referentes feitos ou fabricados para a gravação. Ao contextualizar historicamente seu argumento, o autor entende que “desde o começo, a reprodução de sons foi uma prática de estúdio”¹⁴⁹ (STERNE, 2003, p. 236) e que, nesses processos, “as pessoas performavam para as máquinas; as máquinas não ‘capturavam’ simplesmente sons que já existiam no mundo (...) Fazer sons para as máquinas sempre foi diferente de performar para uma audiência ao vivo”¹⁵⁰ (STERNE, 2003, p. 235).

O argumento de Sterne é particularmente convincente quando trata da gravação como uma prática de estúdio: a gravação de uma banda, por exemplo, habitualmente se dá com cada instrumentista captado isoladamente em momentos diferentes, criando uma situação de performance desenhada especificamente para otimizar a captação dos sons de cada intérprete e facilitar a etapa de pós-produção. Entretanto, entendemos que Sterne deixa de lado algumas particularidades envolvidas em práticas de gravação de campo que as distinguem de métodos

148 Em consonância com a definição de Barthes do *referente fotográfico* (ver Seção 2.2), entendemos como referente fonográfico o objeto sonoro ou a paisagem sonora à qual o microfone esteve exposto durante a gravação.

149 “From the very beginning, recorded sound was a studio art.” (STERNE, 2003, p. 236).

150 People performed for the machines; machines did not simply “capture” sounds that already existed in the world. (...) Making sounds for the machines was always different than performing for a live audience. (STERNE, 2003, p. 235).

mais bem estabelecidos de produção musical. Nesse capítulo de seu livro *The Audible Past* (2003), o autor traz um único exemplo de uma gravação feita na rua, o qual reproduzimos aqui na íntegra:

A gravação de música ou reprodução de sons por rádio ou telefone feita ao vivo ou *in-loco* era extremamente rara até os anos 1920. Mesmo nas situações ditas “ao vivo”, o equipamento requeria uma certa quantidade de atenção, carinho e técnica. Algumas vezes, uma espontaneidade real interferia com a aparência de espontaneidade da gravação: por exemplo, uma gravação da Victor¹⁵¹ particularmente bem-sucedida de uma cena de rua em Londres foi feita como parte das tentativas de um grupo civil de reduzir o ruído de trânsito. A intenção ao fazer a gravação era oferecer ao parlamento uma ideia de como o trânsito soava. A gravação precisou de mais de vinte *takes*, porque o oficial de polícia próximo ao local interferia constantemente, fazendo comentários na corneta do gramofone como “Isso é *tão* desnecessário,” e, “Por Deus!”. As pessoas que comissionaram a gravação claramente sentiram que a espontaneidade do oficial interferia com a captura “espontânea” da cena de rua. A gravação não captava simplesmente a realidade como ela era; ela almejava captar uma realidade apropriada à reprodução. A espontaneidade era espontânea apenas através de artifícios.¹⁵² (STERNE, 2003, p. 235-236)

Embora esse exemplo revele com clareza a interferência dos agentes e equipamentos de gravação sobre a paisagem sonora durante o próprio processo de captação, não nos parece adequado afirmar que os sons de trânsito captados nesse exemplo teriam sido “orientad[os] à reprodução desde o momento em que o som é criado”¹⁵³ (STERNE, 2003, p. 241), como o autor busca sugerir ao longo do restante do capítulo. Assim, ao considerar práticas de gravação de campo pela mesma perspectiva que considera gravações de música em estúdio, o argumento de Sterne corre o risco de ofuscar diversas gradações no espectro entre controle e não-controle que distinguem a forma como essas práticas são percebidas por seus ouvintes. Podemos argumentar que até mesmo as falas do oficial de polícia, embora provocadas indiretamente pela situação criada durante o processo de gravação, não foram feitas ou

151 Gravadora e fabricante de fonógrafos norte-americana fundada no início do século XX.

152 “Live or on-site recording of music or reproduction of sound via radio or telephone was extremely rare until the 1920s. Even in so-called live situations, the machine required a certain amount of attention, care, and technique. Sometimes, actual spontaneity would interfere with the recorded appearance of spontaneity: for instance, a particularly well-selling Victor record of a London street scene came out of a civic group’s efforts to reduce traffic noise. Their intention in making the recording was to provide Parliament with a sense of what the traffic sounded like. The recording took over twenty takes because the police constable standing near the recording gramophone kept interfering by making comments into the recording gramophone’s horn like, “That’s so unnecessary,” and “By God!” The people who commissioned the recording clearly felt that the constable’s spontaneity interfered with the “spontaneous” capture of the street scene. Recording did not simply capture reality as it was; it aimed to capture reality suitable for reproduction. Spontaneity was spontaneous only through artifice.” (STERNE, 2003, p. 235-236).

153 “sound production is oriented toward reproduction from the very moment sound is created” (STERNE, 2003, p. 241).

fabricadas *para* a gravação do mesmo modo que a gravação de uma performance musical. Outros exemplos de práticas de gravação de campo poderiam nos afastar ainda mais em direção a um extremo no qual reconhecemos pouca influência dos agentes de gravação sobre a paisagem sonora, como um pequeno gravador portátil que pode ser deixado fixo em meio a uma floresta, sem a presença de um agente humano a não ser nos momentos de iniciar e encerrar a gravação.

Ao propor que determinadas práticas sonoras ou musicais podem ser, e frequentemente são, percebidas como *não-ficcionais*, não pretendemos reiterar antigos discursos sobre uma suposta objetividade ou neutralidade dos equipamentos de gravação, mas reconhecer que o modo particular pelo qual a gravação de campo representa seu objeto é capaz de produzir um *efeito* sobre seus ouvintes distinto de sons performados por intérpretes ou sons produzidos por meio de síntese. Embora pouco explorado em trabalhos assumidamente musicais, esse efeito tem um papel social bem consolidado nos usos da fonografia em contextos investigativos ou policiais¹⁵⁴, como exemplificado pelo trabalho *Earshot*¹⁵⁵.

Também não desejamos passar a impressão de que nenhuma ação criativa ou composicional é realizada em trabalhos de gravação de campo que tendem ao polo do *não-ficcional*, como se eles se limitassem à mera captura e reprodução de sonoridades preexistentes. Devemos destacar que o fato de o *referente fonográfico* não ter sido fabricado pelo agente da gravação não implica que o *produto* da gravação não seja, em diferentes medidas, sempre uma fabricação. Pelo contrário, entendemos que, ao restringir a gravação a sons que não foram produzidos intencionalmente por um intérprete ou compositor, o aspecto criativo e composicional do processo artístico é frequentemente deslocado da emissão de sons para o próprio ato de captação e registro que, como sugerem Westerkamp e Norman, pode representar uma escuta particular desses sons.

Em suma, gostaríamos de sugerir que trabalhos musicais ou sonoros que utilizam gravações de campo cujos referentes não foram fabricados em função da gravação podem ser percebidos pelos ouvintes como não-ficcionais, desde que não tenham sido manipulados de forma a inviabilizar nossa capacidade de percebê-los como representações dos sons captados, despertando o interesse do ouvinte pela situação e pelo contexto nos quais as gravações foram

154 Para uma discussão mais aprofundada da escuta nesses contextos, ver o livro *All Ears: the aesthetics of espionage* (2017), do filósofo Peter Szendy.

155 Ver seção 2.5.

realizadas. A percepção de uma gravação como não-ficcional implica uma retórica específica, que pode ser traduzida em argumentos como “esse lugar soa deste modo”, “esse objeto produz este som” ou ainda “nesse lugar, escutei isto”. Algumas vezes, essa retórica é colocada de modo explícito pelo artista na apresentação do trabalho, estimulando o ouvinte a perceber os sons apresentados como não-ficcionais de forma a provocar um efeito específico na escuta e interpretação da obra. Em outros casos, como em *La Selva* de Francisco López, a retórica do *não-ficcional* pode ser evocada por um ouvinte específico pelo simples fato do material sonoro ser apresentado como resultante de gravações “não-processadas”, ainda que o compositor expresse o desejo de que escutemos a composição a despeito de sua referencialidade.

No próximo capítulo, analisaremos cinco trabalhos artísticos que podem ser interpretados como não-ficcionais, seja em função de uma relação particular estabelecida com um referente fonográfico, ou através de sua capacidade de enfatizar a escuta de sons que rodeiam um ouvinte mas não foram produzidos para a performance. Com a discussão dessas obras, buscaremos traçar uma relação entre nossa concepção do *não-ficcional* e a ideia de escuta como ato de composição que norteia esta dissertação.

3. Escutas que Compõem

Listening is a silent intelligence that directs us to what we think matters. And what matters occupies our attention. Here, I have directed the listening microphone towards what matters to me. I want it to matter to you. I am holding the microphone towards her voice as we walk along. It appears you have no choice but to hear my intention. Am I a composer? Or are we listeners together – following the same trail?¹⁵⁶
(NORMAN, 2004, p. 77)

Neste capítulo, selecionamos para discussão e análise cinco trabalhos artísticos que concedem um papel de destaque à atividade de escuta. Neles, buscaremos mostrar como a escuta empregada pelo artista ou sugerida a seus ouvintes pode ser interpretada como um ato de composição.

Primeiramente, veremos três exemplos de trabalhos de gravação de campo lançados em CD durante a última década. Essas obras, apresentadas aqui em ordem cronológica, têm em comum o uso reduzido de processamentos e edições na etapa de pós-produção, enfatizando o processo criativo realizado durante a captação dos sons. Em meio a um repertório cada vez mais amplo e diversificado de trabalhos de gravação de campo – atividade que vimos se popularizar como uma prática artística autônoma ao longo das últimas duas décadas (cf. LANE; CARLYLE, 2013; MONTGOMERY, 2009) –, buscamos selecionar exemplos que representam modos contrastantes de produção, destacando as particularidades do processo criativo de cada artista.

Em seguida, trazemos dois exemplos de composições musicais da década de 1990 nas quais uma ação criativa de escuta é proposta pelo compositor através de uma partitura. Com essas obras, procuramos mostrar que o ato composicional de escuta descrito nesta dissertação também pode ser evocado em práticas artísticas que não são mediadas pela tecnologia fonográfica. Embora pertençam a contextos históricos e artísticos bastante distintos, sugerimos um paralelo entre o tipo de criação realizado pela escuta nessas peças e aquele identificado nos três exemplos anteriores.

¹⁵⁶ “A escuta é uma inteligência silenciosa que nos direciona ao que achamos que importa. E o que importa ocupa nossa atenção. Aqui, eu direcionei o microfone à escuta do que importa para mim. Eu quero que isso importe para você. Estou segurando o microfone em direção à voz dela enquanto caminhamos. Parece que você não tem escolha a não ser ouvir minha intenção. Sou uma compositora? Ou somos ouvintes juntos – seguindo um mesmo trajeto?” (NORMAN, 2004, p. 77, tradução nossa).

3.1 *Heard Laboratories* (Ernst Karel, 2010)

Ernst Karel é um músico, artista sonoro e designer de som norte-americano cujas práticas incluem improvisação, música eletroacústica, *location recordings*¹⁵⁷, som para cinema não-ficcional e masterização para CD. Karel é doutor em antropologia pela Universidade de Chicago, onde pesquisou as conexões entre som e identidade social na região de Kerala, no sul da Índia (BRUCKMANN; KAREL, 2008; cf. KAREL, 2003). De 2006 a 2017, gerenciou o Sensory Ethnography Lab (laboratório de etnografia sensorial) da Universidade de Harvard, onde trabalhou com som na pós-produção de filmes como *Leviathan* (2012), *Manakamana* (2013) e *The Iron Ministry* (2014). Nas universidades de Harvard e da Pensilvânia, o artista ministrou cursos sobre “etnografia sonora/de áudio” (ERNST KAREL). Parte de seus trabalhos fonográficos foram lançados na forma de álbuns como *Heard Laboratories* (2010), *Swiss Mountain Transport Systems* (2011) e *Dreiländereck* (2013). Esses trabalhos são compostos por gravações de campo pouco processadas, publicadas com o acompanhamento de informações textuais que enfatizam a identificação dos locais onde as gravações foram realizadas.

O álbum *Heard Laboratories* foi publicado no formato de CD em 2010 pelo selo norte-americano *and/OAR*, especializado em “som ambiente e diversas formas de arte sonora de vanguarda” (AND/OAR). O CD é composto por “sequências editadas de gravações sonoras não-processadas” (AND/OAR) feitas em diversos laboratórios científicos da Universidade de Harvard. Essas sequências são organizadas em cinco faixas, simplesmente intituladas “One” (um), “Two” (dois), “Three” (três), “Four” (quatro) e “Five” (cinco), de acordo com a ordem em que aparecem no álbum. As gravações contidas em cada faixa são justapostas de modo a construir um fluxo contínuo de sons, sem pausas entre uma gravação e outra. A embalagem do CD é rica em informações textuais sobre o projeto, incluindo: a descrição do tipo de microfone e gravador de som utilizados; minutas indicando pontos de edição em cada faixa; e uma descrição da atividade científica conduzida dentro de cada laboratório, providenciada pelos próprios grupos de pesquisa que ali trabalham. A embalagem contém também quatro fotografias em preto e branco de equipamentos científicos, possivelmente tiradas nos mesmos lugares em que as gravações foram feitas.

¹⁵⁷ Ernst Karel opta pela expressão *location recordings* (gravações de lugares) no lugar do termo mais popularizado *field recordings* (gravações de campo) como forma de enfatizar seu interesse pelas especificidades de lugares particulares (cf. KAREL, 2016, 16:18). Em nossa análise, as duas expressões podem ser tomadas como equivalentes.

Uma das particularidades que imediatamente destaca *Heard Laboratories* de muitos trabalhos de gravação de campo que o antecedem é a opção pela representação de laboratórios científicos. Historicamente, observamos que a publicação de *field recordings* tende a priorizar materiais captados em espaços abertos, com ênfase nos sons percebidos como “naturais”, tais como aqueles provenientes de rios¹⁵⁸, florestas¹⁵⁹ ou geleiras¹⁶⁰. Essa tendência condiz com uma tradição teórica dos estudos da paisagem sonora, em especial ligada a autores como Murray Schafer (cf. SCHAFFER, 2001) e Hildegard Westerkamp (cf. WESTERKAMP, 1988), que positiva um equilíbrio acústico identificado como característico desses ambientes, em contraposição à agressividade frenética de muitos ambientes urbanos. Assim, a realização de um projeto de gravação de campo voltado para laboratórios científicos – ambientes que Schafer e Westerkamp seguramente identificariam como “*lo-fi*”¹⁶¹ – parece sugerir uma perspectiva crítica à tradição do gênero.

O caráter acadêmico e científico do ambiente representado parece ser replicado na apresentação do CD: da especificação dos modelos de microfone e gravador utilizados às fotos em preto e branco de equipamentos científicos, passando ainda pelas extensas descrições do trabalho realizado em cada laboratório, todo o material de apoio às gravações contidas em *Heard Laboratories* sugere um entendimento do álbum como objeto resultante de um projeto de pesquisa. Tal constatação parece condizente com o histórico acadêmico de Karel e com o fato de que, na época em que as gravações foram realizadas, o artista era também responsável pelo gerenciamento de um laboratório na mesma universidade (ERNST KAREL).

Essa aura acadêmica é também reforçada por uma notável ausência de informações sobre Ernst Karel na embalagem, o que parece conferir um ar de impessoalidade e imparcialidade às gravações. Ainda que o nome do artista na capa do álbum sugira uma marca de autoria, nenhuma informação biográfica ou opinião pessoal é incluída nos textos que acompanham a embalagem do CD. Ao optar pelo uso de descrições produzidas pelos próprios cientistas no lugar de textos de sua autoria, Karel mais uma vez parece evitar inserir sua

158 Ver trabalhos de Annea Lockwood como *A Sound Map of the Hudson River* (1989), *A Sound Map of the Danube* (2008) e *A Sound Map of the Housatonic River* (2013).

159 Por exemplo, em *La Selva* (1998), de Francisco López.

160 Por exemplo, no CD *Baikal Ice (Spring 2003)* (2005), de Peter Cusack, e na faixa *Vatnajökull*, incluída no CD *Weather Report* (2003), de Chris Watson.

161 Em sua dissertação de mestrado, Hildegard Westerkamp descreve paisagens sonoras *lo-fi* como ambientes onde “muitos sons competem uns com os outros e os sons mais sutis são mascarados” (WESTERKAMP, 1988, p. 5), lugares marcados por uma “relação sinal-ruído ruim, uma superlotação de sons, altos níveis de ruído e baixa definição acústica” (WESTERKAMP, 1988, p. 17), gerando assim um desequilíbrio acústico que tenderia a nos transformar em receptores passivos dos sons ao redor (WESTERKAMP, 1988, p. 5).

subjetividade na parte textual do projeto. Essa ausência pode ser observada novamente nos componentes visuais, que excluem qualquer indício de presença humana, tanto de Karel quanto dos cientistas que trabalham nos laboratórios, em meio aos equipamentos científicos fotografados.

O conjunto de escolhas que reveste a apresentação do álbum pode sugerir ao ouvinte uma intervenção mínima da subjetividade do artista sobre os materiais gravados, análoga à sua ausência na parte visual e textual do projeto. Em seu limite, essa objetividade pode sugerir também uma impressão de *transparência*, através da qual estaria garantido ao ouvinte um acesso direto e imediato aos sons produzidos dentro dos laboratórios. Corroborando com a produção dessa impressão, a descrição do álbum contida em sua contracapa afirma estarmos diante de “gravações não processadas”¹⁶², com pontos de edição “listados no encarte”¹⁶³ (KAREL, 2010), evitando, assim, que o ouvinte se sinta enganado pelo ilusionismo da criação. Veremos, entretanto, que uma escuta atenta do material sonoro apresentado revela marcas da presença do artista no processo de gravação que, como argumentaremos, são cruciais para a concretização do projeto.

3.1.1 Enquadramento

Cada uma das cinco faixas contidas no CD apresenta uma sequência de gravações realizadas em diferentes laboratórios. Textos incluídos na embalagem identificam os lugares representados em cada faixa, marcando pela minutagem do áudio o momento em que somos transportados de um local para outro (Figura 5). Os segmentos que compõem cada faixa serão descritos aqui como *cenas*. Embora os cortes entre uma cena e outra sejam geralmente abruptos, marcando claramente um ponto de edição no áudio, no interior de cada cena ouvimos um fluxo relativamente contínuo de sons, o que pode sugerir a inexistência de edições internas às cenas, ou que tais edições foram realizadas de modo mais sutil, de forma a preservar a impressão de continuidade. No Apêndice A desta dissertação, identificamos e numeramos todas as cenas que compõem cada faixa, apresentando-as junto a duas descrições: a primeira, fornecida pelos cientistas e incluída na embalagem do CD, indica as atividades realizadas em cada laboratório; a segunda, produzida por nós, relata de forma resumida o tipo de som escutado em cada cena.

162 “unprocessed recordings” (KAREL, 2010).

163 “Edit points are listed in the enclosed liner notes” (KAREL, 2010).

Figura 5 – Fragmento da embalagem do álbum *Heard Laboratories*, de Ernst Karel

Fonte: Foto do autor.

A duração total do CD é de 78 minutos e 59 segundos, beirando o limite suportado pela mídia. A precisão dessa minutagem pode sugerir que um número maior de gravações tenha sido produzido por Karel até que o projeto fosse editado de forma a caber exatamente na mídia proposta, assim como o artista relata ter feito para o lançamento em CD de seu trabalho posterior *Swiss Mountain Transport Systems* (2011) (MASTERS; CURRIN, 2011). Essa suposição contribui com a sensação de que os objetos representados por Karel em *Heard Laboratories* transbordam os limites da representação produzida.

Encontramos na capa do disco (Figura 6) uma analogia visual para essa sensação: nela, um grande agrupamento de máquinas, cabos e equipamentos científicos transborda em todas as margens o enquadramento da fotografia. Não conseguimos ter uma ideia clara do espaço total ocupado pelo conjunto de equipamentos, e o efeito produzido é de que sua dimensão total excede a capacidade da representação fotográfica.

Figura 6 – Capa do álbum *Heard Laboratories*, de Ernst Karel

Fonte: Site da gravadora AND/oar. Disponível em: <https://www.and-oar.org/pop_and_35.html>.

Reforçando mais uma vez essa sensação de incompletude, as três primeiras faixas do álbum são iniciadas por cortes abruptos, a partir dos quais o ouvinte é jogado em uma paisagem sonora que já estava presente antes da gravação começar e que parece também prosseguir após o término de cada gravação. Assim, notamos que o projeto não enfatiza eventos discretizáveis que começam e terminam no interior de cada cena, mas fragmentos de paisagens sonoras que parecem existir continuamente.

Por não consistirem em eventos com começo, meio e fim, a duração pela qual cada paisagem sonora é representada na gravação não parece ser determinada por características internas à própria paisagem. Em outras palavras, Karel não decide encerrar as gravações em função da conclusão de determinado evento ou sequência de sons. A decisão sobre o momento certo para finalizar cada cena parece, em contraposição, ser tomada em função da quantidade de tempo que o artista considera suficiente para que a paisagem seja devidamente apreciada e suas qualidades suficientemente apreendidas pelo ouvinte.

Dada a dimensão temporal exorbitante dos sons representados, cabe ao artista decidir qual será o recorte oferecido ao ouvinte. Entenderemos essa ação como um *enquadramento* da

paisagem sonora. Como vimos anteriormente¹⁶⁴, a ideia de enquadramento é empregada por Jennie Gottschalk ao relatar sua busca por uma música não-ficcional, constatando que essa seria uma música que “enquadra [o tempo e lugar em que ocorre] de forma a fazer com que o familiar pareça muito especial”¹⁶⁵ (GOTTSCALK, 2016, p. 4). O termo é também utilizado por Murray Schafer em um texto que acompanha o LP *The Vancouver Soundscape* (1973), produzido pelo World Soundscape Project. Nesse, Schafer afirma que “gravar sons é colocar uma moldura [*frame*] ao redor deles. Assim como uma fotografia enquadra [*frames*] um ambiente visual, que pode então ser inspecionado detidamente e em detalhes, uma gravação isola um ambiente acústico e o transforma em um evento repetível para propósitos de estudo”¹⁶⁶ (THE VANCOUVER SOUNDSCAPE, 1997).

Em *Heard Laboratories*, a metáfora do enquadramento aplicada ao som pode ser interpretada de, pelo menos, duas formas diferentes: temporalmente e espacialmente. No primeiro caso, como já destacamos, o artista é incumbido de decidir o momento de início e fim de cada cena, enquadrando os sons no tempo de forma a apresentar um recorte que seja adequado a seus objetivos. No segundo caso, o artista caminha pelo espaço, apontando seus microfones para diferentes fontes sonoras, resultando no destaque de determinadas frequências em detrimento de outras. A ação do artista, aqui, remete diretamente àquela do fotógrafo que busca enquadrar o objeto de seu interesse manipulando a câmera fotográfica e deslocando-se com ela pelo espaço. O resultado dessa ação, entretanto, apresenta diferenças importantes com relação à fotografia.

No caso da fotografia, o enquadramento espacial é completamente excludente: aquilo que está enquadrado se tornará visível quando a fotografia for revelada, e aquilo que estiver fora do enquadramento será excluído. No caso da gravação, determinadas frequências podem ser destacadas em função do tipo de microfone utilizado, de seu direcionamento e da proximidade em relação às diversas fontes sonoras e suas reflexões no espaço. Entretanto, a escolha de um enquadramento dificilmente produzirá uma exclusão completa dos outros sons presentes no local em que a gravação foi realizada.

164 Seção 2.8.

165 “frames it in a way that makes the familiar seem very special.” (GOTTSCALK, 2016, p. 4).

166 “To record sounds is to put a frame around them. Just as a photograph frames a visual environment, which may be inspected at leisure and in detail, so a recording isolates an acoustic environment and makes it a repeatable event for study purposes.” (THE VANCOUVER SOUNDSCAPE, 1997).

Em *Heard Laboratories*, Karel optou pela utilização de um par de microfones cardioides dispostos em configuração ORTF¹⁶⁷ (KAREL, 2010). Os microfones cardioides são caracterizados por um padrão polar direcional, reagindo principalmente às vibrações produzidas em frente à cápsula. As vibrações provenientes das laterais são também captadas pelo microfone, porém com intensidade menor em relação às vibrações frontais, e as vibrações que incidem pela parte traseira do microfone são captadas com intensidade mínima (DO VALLE, 2002, p. 28-30). Dessa forma, o redirecionamento do par ORTF permite ao artista optar por destacar sons produzidos em determinados pontos do espaço. As demais vibrações, entretanto, não são completamente excluídas da gravação, e o ouvinte continua sendo capaz de perceber sons provenientes de outras regiões da sala. Devemos lembrar, também, que as vibrações acústicas são refletidas pelas paredes da sala e pelos demais objetos presentes no espaço, de forma que sons produzidos atrás ou nas laterais dos microfones podem ter suas reflexões captadas pela frente dos mesmos.

De forma mais abrangente e metafórica, o enquadramento pode também ser entendido como a expressão da subjetividade na escuta construída pelo artista: seu “ponto de escuta” (em analogia com o ponto de vista). Nesse sentido, o enquadramento resulta tanto de decisões feitas durante as gravações quanto daquelas tomadas na etapa de pós-produção, através de edições, manipulações ou processamentos pelos quais o artista é capaz de imprimir na gravação sua perspectiva dos eventos escutados e captados anteriormente.

3.1.2 A gravação como criação de sons

Longos *drones* de ruídos produzidos pelos equipamentos dos laboratórios predominam nas paisagens sonoras encontradas em *Heard Laboratories*. A repetição periódica de eventos também caracteriza alguns dos ambientes representados: no laboratório de química organometálica (cena 1.3), por exemplo, ouvimos uma sequência de 9 ataques curtos repetindo-se a cada 19 segundos ao longo de toda a seção. No laboratório de genética (cena 3.2), sons similares a campainhas repetem-se insistentemente por dois minutos. Ocasionalmente, eventos pontuais se destacam nessa paisagem, como o toque de um telefone (cena 1.2), breves fragmentos de conversas (cenas 1.4, 2.1, 3.2 e 3.6), e sons de objetos sendo

¹⁶⁷ A técnica de microfonação stereo conhecida como ORTF (*Office de Radiodiffusion et Télévision Française*) utiliza um par de microfones idênticos separados por uma distância de 17 cm, similar à distância entre os ouvidos humanos, e formando um ângulo de 110° entre eles (DO VALLE, 2002, p. 92).

manipulados (cenos 1.1, 2.1, 3.4, 3.5, 4.1, 4.4)¹⁶⁸. Tais eventos frequentemente atuam como índices da presença humana nesses laboratórios. Em contraste com os sons mecânicos e repetitivos das máquinas que predominam ao longo do álbum, os sons produzidos pela ação humana aparecem aqui mais frequentemente como intervenções curtas e pontuais.

A principal marca de presença humana no álbum, entretanto, é reconhecida na movimentação dos microfones pelo espaço efetuada por Karel. Esse deslocamento é um dos principais responsáveis por provocar variações nas sonoridades ouvidas em *Heard Laboratories*, uma vez que os sons produzidos por muitos dos equipamentos gravados são contínuos e têm poucas variações internas. A opção do artista por carregar os microfones consigo pode provocar no ouvinte do álbum a escuta de um percurso imaginário, representado por mudanças graduais de sonoridade que são então reconhecidas e decodificadas auditivamente como movimentos no espaço.

Podemos sugerir que, em *Heard Laboratories*, o processo de composição tem como elemento central uma *improvisação da escuta*¹⁶⁹. Karel movimenta-se com seu gravador e seus microfones pelos laboratórios, aproximando-se e afastando-se de diferentes equipamentos, explorando pelos fones de ouvido os diversos pontos de escuta possíveis (cf. MASTERS; CURRIN, 2011). Se podemos considerar que esse processo cristaliza-se com a inscrição da escuta performada – uma otografia¹⁷⁰ (cf. LIMA, 2018, p. 325-331) –, devemos destacar que trata-se da inscrição de uma escuta mediada pela tecnologia fonográfica, já que a monitoração realizada por Karel faz com que o som passe por sucessivas transformações até chegar em seus ouvidos (transdução da energia mecânica em energia elétrica realizada pelos microfones, digitalização desse sinal no gravador, nova transformação do sinal digital em sinal elétrico e, por fim, a transdução do impulso elétrico em vibração mecânica nos fones de ouvido).

Em uma palestra apresentada na Universidade do Estado de Nova York em Buffalo, Karel descreve seu entendimento do processo de *location recordings* da seguinte forma:

Eu penso na movimentação com os microfones em um lugar como se eu estivesse fazendo os sons acontecerem ao colocar as cápsulas em uma relação particular com o lugar ou situação no qual estou. E isso se torna não apenas um ato criativo, mas também um ato de improvisação. (...) Não se

¹⁶⁸ Ver Apêndice A.

¹⁶⁹ Em um artigo publicado em 2010, a compositora e pesquisadora canadense Andra McCartney propõe pensar caminhadas sonoras, incluindo aquelas realizadas com o objetivo de produzir gravações de campo, como práticas de improvisação, nas quais os participantes reagem e tomam decisões em tempo real em função de variações imprevistas que ocorrem na paisagem sonora (McCARTNEY, 2010).

¹⁷⁰ Ver seção 1.3. Esse conceito será retomado na seção 3.2.2.

trata de *encontrar* um som ou *capturar* um som – as pessoas frequentemente falam de capturar um som. Eu realmente acho que se trata muito mais de *criar* o som.¹⁷¹ (KAREL, 2014, 25:19, itálicos nossos)

A adesão de Karel a um entendimento da gravação como *criação*, e não como *captura*, enfatiza o entendimento de que os sons gerados no processo fonográfico não são os mesmos que estavam presentes no local onde as gravações foram feitas, e descarta qualquer pretensão de fidelidade a um suposto “real”. O artista utiliza os microfones como instrumentos, investigando as possibilidades de criação de material sonoro a partir dos sucessivos processos de transdução que se iniciam quando a cápsula entra em contato com as vibrações mecânicas propagadas pelo ar. Para Karel, então, o processo fonográfico não tem como finalidade a *reprodução* de sons, mas sua *produção*.

Essa perspectiva condiz com nossa leitura da escuta performada pelo agente da gravação como processo criativo e composicional. Em sua prática fonográfica, parte fundamental da criação ocorre no próprio momento e local da gravação, guiada pela escuta do artista e por uma série de decisões estéticas que o levam a movimentar-se de determinadas formas pelo espaço. Seu mecanismo de escuta, entretanto, expande-se muito além das orelhas e ouvidos: as mãos que seguram os microfones, os braços que os direcionam para um lugar ou outro, as pernas que os deslocam pelo espaço, enfim, todo seu corpo torna-se aqui um dispositivo de escuta. Trata-se de uma escuta expandida – não no sentido de que essa escuta seria de alguma forma mais precisa ou mais profunda do que uma escuta desprovida de mediação tecnológica, mas no sentido de que sua atividade se espalha pelo corpo do artista.

3.1.3 O etnógrafo como artista: música e documentação

Embora *Heard Laboratories* seja descrito no site da gravadora and/OAR como uma “etnografia sonora de ambientes de pesquisa científica”¹⁷² (AND/OAR), em entrevista realizada durante o período das gravações Karel afirma entender o projeto tanto como “puro documentário e [como] música ‘eletrônica acústica’”¹⁷³ (BRUCKMANN; KAREL, 2008).

171 “I think of moving with the microphones in a place as if I am making the sound happen by putting the microphone capsules in a particular relationship with the place where I am or the situation that I’m in. And that itself becomes not only a creative act but a kind of improvisational one. (...) It’s not a matter of finding a sound or capturing a sound – people often talk about capturing a sound. I really think it’s much more an issue of creating that sound.” (KAREL, 2014, 25:19).

172 “a sonic ethnography of scientific research environments” (AND/OAR).

173 “I think of it as both straight documentary and ‘acoustic electronic’ music” (BRUCKMANN; KAREL, 2008).

Essa dupla identificação pode ser interpretada como uma tentativa de sintetizar duas práticas paralelas em sua trajetória: a carreira acadêmica em antropologia e a carreira artística como músico. Enquanto estudante de antropologia, as gravações de som produzidas por Karel durante sua pesquisa de campo em Kerala (cf. KAREL, 2003) eram percebidas apenas como “documentos que funcionariam como ilustrações para as coisas que eu poderia escrever”¹⁷⁴ (KAREL, 2013). Em contraposição, Karel considerava sua prática de improvisação e música eletrônica como puramente abstrata (KAREL, 2013). O artista menciona seus trabalhos com som para cinema não-ficcional no Sensory Ethnography Lab como disparadores do interesse em tentar conectar esses dois campos (KAREL, 2013). A partir de então, Karel conceberia sua prática de *location recordings* como situada “entre o documental e o abstrato”¹⁷⁵ (BRUCKMANN; KAREL, 2008), revelando um interesse particular pela possibilidade do som atuar simultaneamente como “pura matéria sonora e se referir ao mundo real de forma concreta”¹⁷⁶ (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011).

Em seu livro *The Return of the Real* (1996), o crítico de arte norte-americano Hal Foster nota uma tendência à aproximação entre práticas etnográficas e práticas artísticas no fim do século XX. Foster observa que o trabalho de campo característico da pesquisa etnográfica passa a ser apropriado por alguns artistas desse período como uma atividade na qual teoria e prática parecem estar reconciliadas (FOSTER, 1996, p. 181). Do ponto de vista musical, o professor de ecologia acústica John Levack Drever aponta paralelos entre a etnografia e práticas de *soundscape composition*¹⁷⁷, entendendo que “ambas as disciplinas se engajam em pesquisa-ao-ar-livre incorporada invés de pesquisa-de-mesa, focando-se no trabalho de campo primeiramente através de experiências sensoriais e da criação de uma externalização dessa experiência interna”¹⁷⁸ (DREVER, 2002, p. 24). Assim, Drever sugere que, como a produção de representações de sons do ambiente é uma preocupação relativamente nova na história da música, um entendimento mais aprofundado do modo de pesquisa qualitativa empregado na etnografia poderia servir a compositores de música acusmática como forma de estimular a produção de trabalhos socialmente relevantes

174 “I was still basically thinking of the recordings as documents which would function as illustrations for the things I might write” (KAREL, 2013).

175 “between the documentary and the abstract” (BRUCKMANN; KAREL, 2008).

176 “that ability for sound to be both pure sound matter and to refer in a concrete way to the real world.” (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011).

177 Ver seção 1.4.

178 “Both disciplines engage in embodied open-air-research rather than arm-chair-research, focusing on fieldwork primarily through sensuous experience and the creation of an outward response to that experience from the inside.”

(DREVER, 2002, p. 23-24). Em um artigo publicado em 2014, o compositor e pesquisador Tullis Rennie propõe uma metodologia de inspiração etnográfica para a produção de “uma música eletroacústica antropológicamente inclinada”¹⁷⁹ (RENNIE, 2014, p. 117), recuperando exemplos de trabalhos produzidos por compositores como Luc Ferrari, Denis Smalley, Hildegard Westerkamp e Peter Cusack, e destacando ainda o trabalho pioneiro do antropólogo e etnomusicólogo Steven Feld na apresentação de uma etnografia por meio do som (RENNIE, 2014; cf. FELD, 2003; 2015). Rennie argumenta que a metodologia proposta em seu artigo pode ser entendida como uma antítese da posição propagada por Pierre Schaeffer, caracterizada pela prática da escuta reduzida¹⁸⁰. Em contraposição, o autor sugere a possibilidade de tornar a sala de concerto de música eletroacústica um ambiente “mais politicamente relevante e socialmente engajado”, no qual a composição poderia ser usada “como um estímulo para discussão e debate”¹⁸¹ (RENNIE, 2014, p. 117).

A separação evocada por Karel entre o som enquanto fenômeno abstrato e sua capacidade mimética de representação do mundo remete à oposição entre música e documentação discutida no capítulo anterior¹⁸². No site da gravadora AND/oar, a ausência da palavra “música” é uma marca notável não apenas na descrição de *Heard Laboratories*, mas também dos demais álbuns lançados (cf. AND/OAR). Em entrevistas com Karel, entretanto, notamos que seu entendimento da prática de *location recordings* carrega um interesse especial por zonas de fronteira, evitando uma oposição radical entre essas categorias (cf. BRUCKMANN; KAREL, 2008; MASTERS; CURRIN, 2011; KAREL, 2013).

O artista admite, porém, que a representação documental gerada pela captação de sons é “severamente incompleta”¹⁸³ (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011). Como podemos observar nas descrições que produzimos para cada cena do disco¹⁸⁴, tentativas de uma *escuta causal*¹⁸⁵ dos sons apresentados resultaram em uma quantidade bastante limitada de informações. Podemos reconhecer, de forma genérica, os sons ouvidos como “mecânicos” ou “artificiais”, mas apenas através do material textual que acompanha o CD somos capazes de reconhecer os sons como provenientes de um laboratório de genética ou de astrofísica. Por

179 “an anthropologically inclined electroacoustic music” (RENNIE, 2014, p. 117).

180 Ver seções 1.2.1 e 1.2.3.

181 “to make the electroacoustic concert hall a more politically relevant and socially aware setting, using composition as a stimulus for discussion and debate.” (RENNIE, 2014, p. 117).

182 Ver seção 2.6.

183 “one of the interesting things about working with audio in a documentary way is that the information that you can get from it is severely incomplete” (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011).

184 Ver Apêndice A.

185 Ver seção 1.3.

vezes, conseguimos identificar o tipo de gestualidade: distinguimos, por exemplo, se um objeto está sendo arrastado ou percutido, mas raramente obtemos informações sobre sua função no contexto laboratorial. Em suma, uma comparação entre a terceira e a quarta coluna de nossa tabela (Apêndice A) revela um grande descompasso entre as informações obtidas auditivamente a partir das gravações e as descrições fornecidas pelos cientistas sobre as pesquisas realizadas nos laboratórios.

Para ilustrar a sensação de incompletude reconhecida por Karel, tomaremos como exemplo a Cena 3.3 (*Laboratório de Evolução Cognitiva...*) [Faixa 8]. A descrição fornecida pelos cientistas (terceira coluna da tabela) nos oferece uma série de questionamentos sobre a relação entre pensamento e linguagem em humanos e outros animais que motivam as pesquisas produzidas. Nas gravações realizadas por Karel, escutamos uma paisagem sonora relativamente estática (nessa cena os microfones são deixados fixos, removendo a variação sonora que decorre de sua movimentação) marcada por silvos que se sobrepõem a um ruído de fundo contínuo. O título da cena sugere que os silvos ouvidos são produzidos por saguis, que são mantidos enjaulados nesse laboratório.

O uso de animais para experimentos científicos é uma questão polêmica, que divide a opinião pública. Para algumas pessoas, esse tipo de experimento científico não justifica os danos e o sofrimento causados às vidas dos animais durante seu confinamento nos laboratórios. Essa problemática foi um dos fatores centrais que levou a gravadora and/OAR a afirmar em seu site que “o trabalho [*Heard Laboratories*] não toma uma posição com relação ao que é documentado e não endorsa ou critica os programas de pesquisa dos laboratórios que permitiram o acesso”¹⁸⁶ (AND/OAR; informação pessoal¹⁸⁷). Tal afirmação mais uma vez reforça o tom de objetividade e imparcialidade que, como já vimos, marca a apresentação do álbum.

Em um e-mail enviado ao autor desta dissertação, entretanto, Ernst Karel demonstrou uma opinião oposta à afirmação redigida pela gravadora, e reconheceu ter aceitado relutantemente sua inclusão. A esse respeito, o artista afirmou que “não existe algo como um não-posicionamento” e acrescentou que “há muitos aspectos na maneira de gravar, editar e etc. que indicam o posicionamento do gravador/compositor”¹⁸⁸ (informação pessoal).

186 “The work does not take a position with respect to what is documented, and neither endorses nor criticizes the research programs of the laboratories which granted access.” (AND/OAR).

187 Informação concedida por Ernst Karel. Mensagem recebida por e-mail em 30/01/2020.

188 “[T]here is no such thing as positionlessness. There are many aspects of the manner of recording and of editing and so on that indicate the positioning of the recordist/composer.” Mensagem recebida por e-mail em 30/01/2020.

Qual seria, então, o posicionamento de Karel com relação aos saguis enjaulados no laboratório de evolução cognitiva? Que variações de enquadramento, quais escolhas de corte, qual distância entre os microfones e os saguis sugerem um apoio ou uma crítica às atividades realizadas? Apesar da estética de objetividade que prevalece nos textos e fotos que acompanham o CD, haveria alguma marca deixada sobre os sons que permitiria ao ouvinte inferir algum tipo de posicionamento? A escolha por deixar o gravador desacompanhado e os microfones fixos sobre uma estante, em contraste com o resto do álbum, poderia significar um desconforto do artista em presenciar a cena? E, mesmo se assumirmos uma interpretação como essa, somos capazes de reconhecer pela escuta que Karel deixou os microfones desacompanhados? Ou apenas por meio da descrição textual que acompanha a faixa?

Embora o posicionamento do artista não seja claro, a gravação escutada por seu caráter documental pode induzir o ouvinte a pensar sobre os saguis enjaulados e influenciar a formação de uma opinião sobre essa questão. Ernst Karel sugere que o “áudio define o tópico, mas o ônus de colocar as coisas juntas e pensar sobre elas está no ouvinte”¹⁸⁹ (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011). Em relação a seu trabalho fonográfico posterior, *Swiss Mountains Transport Systems* (2011), no qual o artista emprega procedimentos de gravação similares, Karel sugere que

[e]stamos simplesmente ouvindo os sons de um lugar, mas até mesmo isso pode permitir uma boa quantidade de pensamentos sobre a forma como uma civilização como a Suíça habita esse tipo de terreno. Ao mesmo tempo, as gravações não te *fazem* pensar sobre alguma coisa. Você pode simplesmente escutá-las como música ou, como diria Francisco López, como pura matéria sonora.¹⁹⁰ (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011, *itálico do autor*)

A transferência de parte da responsabilidade criativa para o ouvinte das gravações remete à distinção pontuada por Katharine Norman entre uma escuta intencionada pelo compositor e uma escuta intencionada pelo ouvinte, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação¹⁹¹. No caso de nossa análise, as reflexões trazidas pela escuta da Cena 3.3 revelam um curioso paralelo com um dos eixos de pesquisa centrais do laboratório representado na mesma, sintetizado na seguinte pergunta formulada pelos cientistas: “Em que medida a

189 “The audio sets the topic, but the onus for putting things together and thinking about them is on the listener.” (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011).

190 “We’re simply hearing the sounds of a place, but even that can allow for a good deal of thinking about the way in which a civilization like Switzerland inhabits this kind of terrain. At the same time, these recordings don’t *make* you think about anything at all. You can just listen to them as music, or, as Francisco López would say, as pure sound matter.” (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011, *itálico do autor*).

191 Seção 1.2.6.

linguagem é necessária para determinados tipos de representação conceitual?”¹⁹² (KAREL, 2010).

Uma marca mais clara do posicionamento do agente da gravação parece revelar-se em nossa escuta da cena 4.4 (*Laboratório de química: seguindo um cientista*) [Faixa 9]. Em contraste com as outras cenas, aqui a descrição fornecida pelos cientistas é apresentada entre aspas, sugerindo a transcrição de um relato verbal. A descrição começa em primeira pessoa (“Estou sintetizando algumas moléculas...”) e a linguagem utilizada incorpora diversas marcas de oralidade. Essa é também a única cena em que Ernst Karel descreve explicitamente sua própria ação, acrescentando a informação “seguindo um cientista” ao título da cena¹⁹³.

A seção é permeada por um ruído de fundo grave e intenso, que permanece relativamente constante ao longo de toda a sua duração. Sobre esse fundo, ouvimos sons percussivos variados, que sugerem a manipulação de diversos materiais, possivelmente para a realização de algum procedimento científico. Ouvimos também o som de um gás sendo sugado ou expelido, embora a função desse procedimento no contexto da atividade realizada não seja clara. Ao final da cena (5:20 da faixa 9 no CD que acompanha esta dissertação), parecemos ser transportados para outro ambiente: desaparece gradativamente o som grave intenso, sendo substituído por um ruído de fundo mais distribuído pelo espectro. Passamos a ouvir diversos fragmentos de falas à distância, até então ausentes da cena.

Nos 20 segundos finais da faixa, escutamos enfim um trecho inteligível de diálogo – o único presente em todo o álbum –, travado entre dois interlocutores que parecem estar próximos dos microfones. A primeira voz pergunta o que aconteceu, ao que a segunda voz responde com um relato de procedimentos científicos. Essa resposta, entretanto, é abruptamente interrompida por um corte no meio da frase, encerrando a faixa sem que a explicação tenha sido concluída.

Essa escolha de edição traz uma mensagem clara sobre o tipo de escuta intencionado por Karel. O fluxo de sons vocalizados é tratado da mesma forma que o fluxo contínuo de ruídos produzidos pelas máquinas. Ao interromper a seção no meio da explicação, o artista demonstra total indiferença às significações verbais contidas nas palavras, agindo como se estivesse diante de um conjunto de sons cujo significado lhe escapa por completo. Informações trazidas pela linguagem verbal podem ser obtidas nos textos impressos que

192 “To what extent is language necessary for certain kinds of conceptual representation?” (KAREL, 2010). A tradução completa da descrição fornecida pelos cientistas encontra-se no Apêndice A deste trabalho.

193 Ver apêndice A.

acompanham o álbum, caso seja do interesse do ouvinte, mas são excluídas da representação sonora.

Karel afirma que a inclusão de informações textuais na embalagem do CD permite ao ouvinte tomar a decisão de escutá-lo apenas por suas características internas (aproximando-se de uma escuta reduzida) ou enfatizando suas referencialidades externas:

Eu queria que o ouvinte tivesse a escolha de pensar no álbum como algo menos abstrato, e para fazer isso eu precisava providenciar essa informação. Então o ouvinte pode decidir escutá-lo puramente como som, o que não é um problema – eles não precisam olhar o CD. Ou, se eles quiserem ouvir como uma sala de microscópio de elétrons soa, eles podem escolher aquela faixa.¹⁹⁴ (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011)

3.1.4 Considerações finais

Vimos que o processo de construção de *Heard Laboratories* tem como elemento central uma improvisação de escuta mediada pelo dispositivo fonográfico. A variação sônica provocada pela movimentação dos microfones no espaço reduz a sensação de estaticidade das texturas contínuas produzidas pelos equipamentos, além de revelar uma marca da presença de Karel nesses lugares. A inclusão de material textual e visual na embalagem do CD permite ao ouvinte optar por enfatizar uma escuta reduzida ou por refletir sobre os lugares representados e as atividades ali realizadas. Reconhecendo que as informações sobre o lugar obtidas por meio de uma escuta causal são limitadas, a inclusão de descrições textuais fornecidas pelos cientistas atua de forma a complementar a compreensão dos eventos representados.

Na biografia contida em seu site, Ernst Karel descreve parte de sua produção como “trabalhos sonoros experimentais e não-ficcionais”¹⁹⁵ (ERNST KAREL). Como sugerimos no capítulo anterior¹⁹⁶, podemos compreender o *não-ficcional* nesse contexto como a representação de uma paisagem sonora que não foi fabricada pelo artista em função de sua captação. Tal afirmação não deve ser entendida com uma suposta ausência de intervenção do artista sobre o produto final, mas como um deslocamento de sua ação criativa. As marcas da subjetividade do artista revelam-se no modo como esse inscreve sua escuta, decidindo aproximar-se de uma ou outra fonte sonora, ou manter certos elementos e excluir outros. Em

¹⁹⁴ “I wanted the listener to have the choice to think about it as something less abstract, and in order to do that I needed to provide that information. So the listener can decide to hear it purely as sound, which is fine-- they don't have to look at the CD. Or if they want to hear what an electron microscope room sounds like, they can pick that track.” (KAREL apud MASTERS; CURRIN, 2011).

¹⁹⁵ “experimental nonfiction sound works” (ERNST KAREL).

¹⁹⁶ Seção 2.8.

outras palavras, a criação revela-se na forma como o artista enquadra o material e compõe sua própria escuta dos lugares representados.

Em uma palestra na Universidade do Estado de Nova York em Buffalo, Karel descreve seu trabalho recente como sendo “mais sobre a escuta, o processo de escuta, do que sobre o som em si (...). É uma oportunidade para a escuta, uma oportunidade para nossa mente não estar engajada com nosso modo habitual de pensamento discursivo e adentrar algo diferente”¹⁹⁷ (KAREL, 2016, 20:33). Ao basear sua atividade criativa na realização de uma trajetória de escuta, o trabalho de Karel contribui para a compreensão da escuta como ação de composição. Como ouvintes das gravações produzidas, podemos nos perguntar se estamos apenas escutando a escuta de Karel ou se estamos, como ele, também compondo nossa própria escuta. No último caso, a ação composicional estaria distribuída entre duas práticas criativas de escuta que ocorrem em momentos distintos – uma no momento da captação e outra no momento de sua reprodução.

3.2 *Mar Paradoxo* (Raquel Stolf, 2016)

Raquel Stolf é uma artista brasileira cuja produção recente investiga “relações entre conceitos de silêncio, processos de escrita e situações de escuta na construção de proposições e publicações sonoras e seus desdobramentos” (NENDÚ). Stolf é doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professora associada no Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Como pesquisadora, Stolf tem escrito e publicado diversos artigos sobre as relações entre silêncio, escuta, escrita e desenho (cf. STOLF, M. R. da S., 2015; 2016; 2019; STOLF, R., 2016; 2018). Sua produção artística foi tema de mais de 20 exposições individuais pelo Brasil. Seus trabalhos de arte sonora são frequentemente apresentados na forma de proposições textuais, instalações, ou publicações contendo CDs.

Mar Paradoxo (2016) é a quarta publicação sonora de Stolf lançada no formato de CD de áudio, sendo antecedida por *Lista de Coisas Brancas* (2001), *FORA [DO AR]* (2004)¹⁹⁸ e *Assonâncias de Silêncios [coleção]* (2010). *Mar Paradoxo* foi publicado como CD duplo

¹⁹⁷ “it’s more about listening, the process of listening, than it is about the sound itself (...) It’s an opportunity for listening, it’s an opportunity for our minds to not be engaged with our normal kind of discursive thoughts and to enter into something different.” (KAREL, 2016, 20:33).

¹⁹⁸ A publicação sonora *FORA [DO AR]* foi relançada em Outubro de 2019 pelo selo brasileiro de música experimental Seminal Records. As faixas que compõem essa publicação podem ser escutadas no site: <<https://seminalrecords.bandcamp.com/album/fora-do-ar>>.

através de uma colaboração entre o selo da artista, *céu da boca*, e a editora de livros *Nave*, de Florianópolis. O álbum continua o projeto de Stolf de “gravar, propor, escrever-desenhar, escutar e colecionar silêncios” (STOLF, R., 2016), ao qual a artista tem se dedicado desde 2007, e que inclui também seu lançamento anterior, *Assonâncias de Silêncios [coleção]*. As gravações que compõem o trabalho foram feitas ao redor da ilha de Florianópolis, em Santa Catarina, geralmente utilizando um hidrofone¹⁹⁹ colocado no fundo do mar em regiões costeiras (informação pessoal²⁰⁰). Após gravados, os sons não são submetidos a qualquer tipo de processamento, sendo apenas recortados de forma a evitar ruídos indesejados (informação pessoal). Processos similares para a captação de sons do fundo do mar já haviam sido empregados em alguns de seus trabalhos anteriores, como na instalação audiovisual *fundo do mar sob ruído de fundo [três silêncios para reverón]* (2010)²⁰¹ e nas faixas *fundo do mar e sob ruído de fundo*, incluídas em *Assonâncias de Silêncios [coleção]*²⁰².

Mar Paradoxo contém 100 faixas de gravação de campo descritas como “silêncios costeiros” (STOLF, R., 2016) e uma última faixa, intitulada *100 silêncios empilhados*, na qual todas as gravações anteriores são sobrepostas. As primeiras 100 faixas são ordenadas da mais curta para a mais longa, a primeira delas durando apenas 11 segundos e, a última, 4 minutos e 37 segundos. Cada uma dessas faixas é intitulada *silêncio costeiro X*, onde X é um número de 1 a 100 que não corresponde à ordem na qual as faixas são apresentadas nos CDs, mas à ordem na qual as gravações foram feitas (informação pessoal). O número de *silêncios costeiros* presentes no álbum corresponde ao número aproximado de praias na ilha de Florianópolis; entretanto, nem todas as praias da ilha foram gravadas, e algumas praias são representadas em mais de uma gravação (informação pessoal). O álbum é embalado em uma folha de papel sulfite retangular, dentro da qual encontramos também a parte visual e textual do projeto, que inclui uma tipologia de “fundos do mar” (STOLF, R., 2016), 9 cartões com notações/desenhos de silêncios, um poema e um relato de sonho.

O título do projeto origina-se de uma obra visual homônima, produzida pela artista em 1996 e posteriormente incluída como parte do lançamento em CD de *Assonâncias de Silêncios [coleção]*. A obra é formada por uma folha de caderno musical pautado contendo seis pentagramas, sobre os quais palavras manuscritas sugerem ao leitor diferentes tipos de

199 Hidrofones são transdutores projetados para serem utilizados em baixo d’água, desempenhando função análoga à do microfone, ou seja, a conversão de vibrações acústicas em sinal elétrico.

200 Informações obtidas durante conversa com a artista por videoconferência, no dia 29/05/2020.

201 O vídeo utilizado nessa instalação pode ser assistido online em: <<https://vimeo.com/67145042>>.

202 Nessas gravações, entretanto, Stolf utilizou uma câmera filmadora à prova d’água invés de um hidrofone (informação pessoal).

mar (Figura 7). Ao escrever palavras dentro dos pentagramas, a artista parece propor ao público um *solfejo* dos tipos de mar descritos, ainda que as caracterizações escolhidas sugiram relações pouco usuais, que não remetem a sons familiares ou memórias sonoras facilmente lembradas. Assim como em *A Imagem de um Som é um Som*, de Augusto Piccinini²⁰³, essa primeira versão de *Mar Paradoxo* atua de forma a catalisar uma produção de sons imaginados, possivelmente incongruentes e paradoxais.

FIGURA 7 – *Mar Paradoxo* (1996), de Raquel Stolf

Fonte: Site da artista. Disponível em: <<https://www.raquelstolf.com/?p=386>>.

No lançamento em CD de *Mar Paradoxo*, a ordenação cronométrica e os títulos das faixas nos remetem ao formato de uma coleção, que já havia sido empregado de forma explícita em seu projeto anterior, *Assonâncias de Silêncios [coleção]*. A opção por organizar as faixas em função de sua duração, independentemente de uma continuidade do fluxo sonoro ou outro tipo de pensamento tradicionalmente “musical”, pode levar o ouvinte a se perguntar como ouvir o álbum, ou seja, o que fazer com essa coleção. No encarte de seu CD *FORA [DO AR]*, que agrupa gravações de 33 proposições sonoras desenvolvidas pela artista, Stolf sugere que “o cd pode ser ouvido como quem abre um livro para ler ou como quem o fecha para desler. Pode-se ler o livro inteiro de uma só vez ou visitá-lo em tempos e espaços diferenciados: pode-se dosar a audição [ouvir uma faixa por dia, semana, mês e/ou ano]” (STOLF, R., 2011, p. 103-104). Assim, sugerimos que *Mar Paradoxo* pode também ser interpretado em analogia com o formato de um livro, em especial um livro de poesias ou de contos, onde diversas seções relativamente independentes são agrupadas em função de um

²⁰³ Ver seção 1.1.

tema comum, ou simplesmente por representarem o produto de um período na vida da artista, e podem ser lidas em qualquer ordem e em diferentes momentos. Essa interpretação parece ser reforçada pela apresentação visual do álbum, cujo formato retangular se assemelha a um caderno ou livro (Figura 8).

Figura 8 – Capa da publicação sonora *Mar Paradoxo* (2016), de Raquel Stolf

Fonte: Foto do autor.

Nas gravações apresentadas ao longo dos dois CDs, ouvimos sons que remetem principalmente à água em movimento [Faixas 10, 11 e 12], reforçando a imagem de um lugar à beira do mar sugerida pelo título das faixas. Embora seja difícil reconhecer qualquer traço de atividade humana nos áudios, o material sonoro não é tão esparso quanto o título das faixas poderia sugerir. Ao referir-se às gravações como *silêncios costeiros*, Stolf implica uma concepção particular de silêncio que não se limita a um vazio acústico.

3.2.1 Silêncio(s)

Em sua tese de doutorado, Raquel Stolf concebe o silêncio como um conceito complexo e heterogêneo, particularmente influenciada por textos e composições de John Cage nos quais o artista “materializa o silêncio enquanto sonoridade” (STOLF, R., 2011, p. 220). Nos trabalhos de Cage, o silêncio frequentemente aparece vinculado à abertura de um espaço de *indeterminação* (cf. CAGE, 2019, p. 35-40; TERRA, 2000), sendo explorado como um modo de realçar a atividade dos sons não-intencionais que permeiam uma situação de performance:

Pois nessa nova música nada acontece além de sons: aqueles que estão escritos e aqueles que não estão. Os que não estão escritos aparecem na partitura sob a forma de silêncios, abrindo as portas da música para os sons que podem acontecer no ambiente. (...) Não há tal coisa como um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. (CAGE, 2019, p. 7-8)

De modo similar, Stolf concebe o *silêncio sonoro* como um “fundo audível” (STOLF, M. R. da S., 2015, p. 206), passível de ser percebido pela escuta e captado em suas gravações de campo. Paralelamente, a artista sugere que o silêncio também pode ser concebido como um “modo de escuta” (STOLF, R., 2011, p. 219) ou “um meio para começar a escutar e/ou a ouvir o que nos cerca” (STOLF, R., 2017, p. 111), entendendo que “se não ficarmos em silêncio, não conseguiremos ouvir o que se passa ao redor, nem escutar as camadas de silêncios ou as texturas de rumores dentro de uma massa de barulho” (STOLF, R., 2017, p. 111-112). Portanto, para Stolf, a tentativa de capturar silêncios sonoros por meio de gravações campo é sustentada por uma prática particular de escuta:

Para gravar silêncios é preciso aguçar os ouvidos, partindo de uma escuta indicial, seletiva e “reduzida” (a fim de evitar gravar “marcos sonoros” e/ou também vir a constituir “objetos sonoros”), “espreitando” uma escuta que compreende códigos (tentando evitar gravar silêncios com significações definidas), passando por uma escuta flutuante, escuta porosa ou assonante com o entorno (percebendo o silêncio como uma franzina película de não-sentido), e, ao mesmo tempo, atenta às diferenciações desses silêncios. (STOLF, R., 2011, p. 244)

Atuando conjuntamente com essas duas compreensões de silêncio, Stolf concebe ainda a ideia de um *silêncio acústico*, entendido como o paradoxo resultante da “tentativa de escutar um silêncio sem ouvir” (STOLF, M. R. da S., 2016, p. 20). Se os silêncios sonoros podem,

com uma prática adequada de escuta, ser ouvidos, o mesmo não acontece com os silêncios acústicos. Estes, segundo a autora, poderiam apenas ser propostos:

Gravar silêncios sonoros ou propor silêncios acústicos pressupõe assim partir de um paradoxo constitutivo, que envolve uma série de dúvidas, as quais movem e, por vezes, pausam o processo da coleção. (...) Como propor um silêncio acústico enquanto uma espécie de fenômeno impossível e, ao mesmo tempo, possível/passível de ocorrer? Ou essa ocorrência é, por assim dizer, impalpável, invisível, inaudível e indeterminada, por sua própria natureza paradoxal? (STOLF, R., 2011, p. 232-233)

Podemos entender, então, que *Mar Paradoxo* resulta de uma investigação sobre o conceito de silêncio e modos de captá-lo que influencia e é influenciada por, ao menos, três concepções distintas e inter-relacionadas do termo: 1) o silêncio como catalisador de um modo de escuta, ou ainda, como catalisador de uma “modulação de escuta” (STOLF, R., 2018, p. 171); 2) o silêncio como ruído de fundo (silêncio sonoro); e 3) o silêncio como vazio acústico ou interrupção do processo de audição (silêncio acústico).

3.2.2 Notas-desenhos como otografias propositivas

A parte visual da publicação *Mar Paradoxo* inclui 9 cartões contendo o que Stolf descreve como *notas-desenhos de escuta* (cf. STOLF, R., 2017): gráficos e palavras manuscritas pela artista que funcionam como representações de silêncios particulares, recebendo títulos como *silêncio salpicado*, *silêncio mergulhante*, *silêncio colapsante* e *silêncio ruidoso*²⁰⁴. Embora esses desenhos tragam uma analogia com a visualização de sons proporcionada pelos sonogramas presentes em softwares de edição de áudio (STOLF, R., 2017, p. 113), a artista reconhece que suas notas-desenhos de escuta constituem “registros de experiências acústicas” (STOLF, M. R. da S., 2015, p. 208), contrapondo-se assim à pretensa objetividade da análise de áudio computadorizada.

Se, por um lado, a confecção de gráficos para representar sons pode trazer uma conotação de rigor científico ao projeto, essa perspectiva é contrabalanceada, por outro lado, na utilização de traços manuscritos, que resultam em linhas tortas e imprecisas. Ademais, os gráficos propõem uma relação impossível de cruzamento entre duas dimensões temporais: uma representada no eixo X e outra no eixo Y, ambas medidas em segundos. Em *silêncio*

²⁰⁴ A criação de *notas-desenhos de escuta* antecede o lançamento de *Mar Paradoxo*, sendo empregada também em conjunto com a instalação audiovisual *Fundo do mar sob ruído de fundo* (2010) e na proposição sonora *60 silêncios empilhados* (2014), apresentada na forma de pôster impresso.

deserto, por exemplo, o eixo X representa o “tempo passando”, enquanto que o eixo Y é descrito como “tempo perdido” (Figura 9). Já em *silêncio ruidoso*, o “tempo que passa” é cruzado com o “tempo que não passa” (Figura 10). Assim, os gráficos contidos nas notas-desenhos de escuta apresentadas por Stolf parecem reforçar a ideia de paradoxo sugerida pelo título do projeto.

Figura 9 – Nota-desenho de escuta: *silêncio deserto*, de Raquel Stolf

Fonte: STOLF, R. 2016.

Figura 10 – Nota-desenho de escuta: *silêncio ruidoso*, de Raquel Stolf

Fonte: STOLF, R. 2016.

Na parte superior de cada nota-desenho de escuta, encontramos uma série de círculos que sugerem uma correspondência com as tipologias de fundos do mar apresentadas em outro cartão também incluído na encadernação do álbum (Figura 11). Essas tipologias, criadas por Stolf como forma organizar poeticamente sua escuta dos diferentes silêncios encontrados no fundo do mar, foram parcialmente inspiradas pelas nomenclaturas para os diversos tipos de ondas do mar que a artista encontrou descritos em um dicionário de gestão costeira (informação pessoal). Assim, a classificação dos silêncios através de tipologias sugere uma tentativa de sistematização que remete novamente ao formato de coleção sugerido em *Mar Paradoxo*.

Figura 11 – Cartão *Tipologias: fundos do mar*, de Raquel Stolf

Fonte: STOLF, R. 2016.

Como vimos no primeiro capítulo desta dissertação²⁰⁵, o artista e pesquisador Henrique Souza Lima propõe o uso do termo *otografia* como forma de se referir à “inscrição de práticas de escuta em meios expressivos concretos” (LIMA, 2018, p. 323), consolidando assim uma “*tradução da escuta em rastro tangível*” (LIMA, 2018, p. 327, *itálico do autor*). Dessa forma, gostaríamos de sugerir um entendimento das notas-desenhos apresentadas em *Mar Paradoxo* não apenas como representações visuais de silêncios, mas também como representações visuais da escuta de silêncios, ou seja, *otografias de silêncios*.

205 Seção 1.3.

Essa distinção torna-se significativa na medida em que, como vimos, a relação de Stolf com os silêncios é mediada por um tipo particular de escuta que reflete disposições e interesses específicos que, por fim, são também inscritos no processo otográfico. Também devemos destacar que uma das faces do trabalho de pesquisa e artístico de Stolf consiste em uma investigação sobre “como registrar o quê *e como* se escuta” (STOLF, M. R. da. S., 2019, p. 120, *itálico nosso*), utilizando-se da escrita como “um microscópio de ouvido” (STOLF, R., 2018, p. 173).

Embora pensadas inicialmente como registros, as notas-desenhos de escuta produzidas passariam a ser concebidas pela artista também como *proposições* aos leitores-ouvintes, sendo incluídas como parte do material visual de seus álbuns para que os silêncios pudessem então ser “executados ilimitadamente na escuta” (STOLF, R., 2017, p. 113). A escuta, nesse caso, é concebida como um processo interno que permite ao ouvinte imaginar sons a partir dos registros escritos/desenhados pela artista. Essa transformação dos registros em proposições é sugerida no material textual incluído em *Mar Paradoxo* através da substituição da expressão “notas-desenhos de escuta”, empregada frequentemente em sua tese de doutorado e artigos acadêmicos (cf. STOLF, R., 2011; 2017), pela variante “notas-desenhos *de/para* escuta” (STOLF, R., 2016, *itálico nosso*).

Ao indicar que suas otografias podem também ser entendidas como proposições, ou mesmo como “*palavras-partituras* mistas” (STOLF, R., 2017, p. 113, *itálico da autora*), a artista introduz um mecanismo que permite a conversão de suas escutas em composições escritas, que podem então vir a ser performadas por outras escutas. Sugerimos, portanto, que Stolf concebe o próprio registro como forma composição, entendendo que parte do processo de escuta e notação envolve uma ação composicional, e que a própria ação criativa da escuta é também inscrita nas notações apresentadas.

3.2.3 A prática fonográfica como otografia

Tendo concebido os desenhos-partituras de Stolf como registros de uma escuta com potencial para ativar outras escutas, poderíamos nos perguntar se o componente fonográfico do trabalho não poderia também ser interpretado como uma otografia. Em outras palavras, se as gravações apresentadas nos CDs não carregariam em si o rastro de um modo de praticar a atividade de escuta (LIMA, 2018, p. 328).

A analogia com o formato de uma coleção pode sugerir ao ouvinte a interpretação de que as gravações contidas em *Mar Paradoxo* seriam meramente “objetos encontrados”, assim como uma coleção de conchas recolhidas na areia das praias. Entretanto, entendemos que a concepção da prática fonográfica como simples captura (no sentido literal da palavra) e armazenamento de sons do mundo, que posteriormente podem vir a ser *re*-produzidos em outros contextos, decorre de uma visão acrítica do processo fonográfico, frequentemente assumindo uma neutralidade questionável do agente e do processo de gravação. Essa tese foi prontamente criticada por teóricos que reconhecem a gravação como forma de representação, suscetível assim a relações mais complexas entre o som gravado e sua origem, passando pela mediação tanto dos aparatos tecnológicos quanto do agente da gravação (cf. LASTRA, 2000, p. 124-125; GALLAGHER; PRIOR, 2013, p. 9-10).

A impressão de se estar em contato direto e não-mediado com o referente da gravação pode ser abalada pelo reconhecimento da presença do artista no material gravado. Como vimos anteriormente²⁰⁶, essa presença pode ser intuída na escuta de *Heard Laboratories* através do reconhecimento da movimentação dos microfones pelo espaço, que causa a impressão de estarmos acompanhando os movimentos do agente da gravação. Em *Mar Paradoxo*, entretanto, a presença da artista é ainda menos aparente. Embora determinadas características das sonoridades apresentadas remetam recorrentemente à presença de água, o reconhecimento de causas específicas para cada som ouvido em *Mar Paradoxo* é quase sempre incerto ou ambíguo, dificultando a atividade de uma escuta causal. Assim, não conseguimos deduzir pela escuta, por exemplo, se determinado som teria sido criado por uma movimentação do hidrofone efetuada intencionalmente pela artista, ou distinguir esse mesmo som de uma corrente de água que passa pelo equipamento. Embora haja uma variedade significativa de sonoridades ao longo do álbum, os sons são, em nossa escuta, majoritariamente anônimos.

Devemos notar, entretanto, que esse anonimato ou silêncio (em relação a uma escuta causal) não é uma simples consequência intrínseca e inevitável de gravações realizadas no fundo do mar. Como vimos, o processo criativo de *Mar Paradoxo* parte de uma tentativa de captar silêncios sonoros. Para o sucesso do projeto, foi necessário remover qualquer som que aparecesse à escuta como não-silencioso: Stolf interrompeu as gravações sempre que notava, por exemplo, um barco se aproximando, ou mesmo a presença de determinados peixes, e

206 Seção 3.1.2.

posteriormente editou os sons de forma a excluir essas presenças (informação pessoal). A artista utiliza a gravação, portanto, como forma de representar o *silêncio sonoro* que encontra no fundo mar, focalizando em sua escuta – e em *nossas* escutas – somente aquilo que encontra por trás de todo som percebido como não-silencioso.

Assim, notamos que as gravações resultam de uma intenção específica de sua escuta: uma escuta seletiva que filtra aspectos particulares das sonoridades a fim de evitar “marcos sonoros” e “silêncios com significações definidas”, em busca de um silêncio concebido como “uma franzina película de não-sentido” (STOLF, R., 2011, p. 244). Ouvindo as gravações como manifestações dessa ação particular de uma escuta, ou ainda, como *criações* dessa escuta, podemos considerar que o produto fonográfico apresentado no álbum não é tão distinto das notas-desenhos que o acompanham. Ambos consistem em modos distintos de representação do silêncio e, nos dois casos, podemos considerar que um processo criativo está envolvido nessa representação. Em contraposição a uma interpretação da prática fonográfica como mera “captura” de um silêncio que seria exterior à artista, sugere-se aqui que a fonografia atua como tentativa de “compor/decompor silêncios na escuta” (STOLF, M. R. da S., 2019, p. 120).

Enquanto ouvintes do álbum, nos tornamos também os ouvintes de uma outra escuta, e passamos a compor (mentalmente) os silêncios apresentados a partir da composição já realizada pela artista. Dessa forma, a fonografia parece também compartilhar com as notas-desenhos de escuta uma função propositiva. Se reconhecemos as escutas de Stolf como composicionais e, inversamente, reconhecemos suas composições como resultantes de uma ação de escuta, podemos também nos sentir convidados a compor nossa própria escuta, *decompondo* e *recompondo* internamente os sons apresentados em busca de nossos próprios silêncios ou em função de nossos próprios desejos e interesses com relação ao material.

Ao compreendermos a fonografia de *Mar Paradoxo* como um tipo de otografia, que opera de modo similar às notas-desenhos de escuta apresentadas junto ao álbum, entendemos que ela é capaz de registrar não apenas *o que* se escuta, mas também *como* se escuta. Assim, ressoa em nossa escuta do álbum um questionamento trazido por Stolf em um de seus artigos recentes: “Qual é o ruído [escondido] da escuta?” (STOLF, R., 2018, p. 176). Em outras palavras, essa escuta que precede a nossa seria, de alguma forma, audível? Ao escutarmos através de outra escuta, somos também capazes de escutar essa outra escuta?

3.3 *Green Ways* (Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, 2018)

Green Ways é a primeira colaboração lançada em CD entre a artista irlandesa Áine O'Dwyer e o artista britânico Graham Lambkin. Áine O'Dwyer é harpista, artista sonora e poeta. Grande parte de sua produção sonora recente explora as relações entre a prática musical e seus espaços de performance. Em seus álbuns *Music for Church Cleaners vol. 1* (2012) e *vol. 2* (2015), *Gegenschein* (2016), e *Locusts* (2016), O'Dwyer realiza improvisações vocais e ao órgão de tubos dentro de diferentes igrejas, gravando-as de modo a enfatizar sua relação com outras pessoas presentes no local, bem como a relação entre os sons produzidos e as características acústicas desses lugares. Sua performance *Pianowalk* (2018) foi apresentada no festival *Novas Frequências*, no Rio de Janeiro. Como harpista, O'Dwyer colaborou extensivamente como grupos de música *folk* como a banda irlandesa *United Bible Studies*.

Graham Lambkin é um artista multidisciplinar cujas práticas incluem poesia, desenhos, fotomontagens, fonografia e música. No começo dos anos 90, Lambkin formou o trio de música experimental *Shadow Ring*, com o qual lançaria 8 álbuns entre 1993 e 2003. Após mudar-se para os Estados Unidos da América no fim da década de 1990, o artista fundou a gravadora *Kye*, inicialmente voltada para o lançamento de suas próprias produções sonoras. Ativa entre 2001 e 2017, a gravadora se tornaria responsável por um catálogo expressivo de produções de música experimental de artistas europeus e norte-americanos, como Moniek Darge (Bélgica), Vanessa Rossetto (EUA), Anton Heyboer (Holanda), Mark Vernon (Escócia) e Joe McPhee (EUA). Seus trabalhos visuais e textuais deram origem a sete livros, frequentemente acompanhando CDs com material sonoro relacionado à publicação. Enquanto artista visual, Lambkin realizou cinco exposições individuais na Alemanha e nos Estados Unidos.

A produção sonora de Graham Lambkin nos últimos anos tem sido descrita como uma exploração da ideia de “escutar a escuta de música”²⁰⁷ (WFMU, 2012) e a criação de música “a partir da própria escuta”²⁰⁸ (GOLDNER, 2018). Em seu disco *Salmon Run* (2007), longos excertos de gravações de música clássica são apresentados acompanhados de passos, risadas e

207 “Listening to some of your records from the past few years, *Salmon Run* and *Amateur Doubles* specifically, it seems one aspect of the recording process that you are interested in exploring is the idea of listening to listening to music.” (WFMU, 2012).

208 “Certainly one of the more fascinating qualities of Lambkin’s work is the way that it not only creates music out of simple, minute sounds, but music out of listening itself.” (GOLDNER, 2018).

outros ruídos cotidianos. Em *Amateur Doubles* (2011), discos de rock progressivo da década de 1970 são escutados de dentro de um carro, acompanhados pelo intenso ruído de seu motor.

Green Ways foi lançado como CD duplo em 2018 pela gravadora norte-americana *Erstwhile Records*, responsável também pelo lançamento de outros sete álbuns de Graham Lambkin, incluindo três colaborações com o compositor eletroacústico norte-americano Jason Lescalleet – *The Breadwinner* (2008), *Air Supply* (2010) e *Photographs* (2013) –, e uma colaboração recente com o compositor e improvisador japonês Taku Unami, que também foi responsável pela masterização de *Green Ways*, intitulada *The Whistler* (2017). Em *Green Ways*, ouvimos gravações realizadas na Irlanda, Inglaterra e Suíça, submetidas a poucos processamentos e edições. Embora os CDs sejam apresentados em um *digipack* de 6 painéis, a embalagem contém poucas informações textuais sobre o projeto, restringindo-se ao título das faixas, créditos de produção, e uma lista dos lugares onde as gravações foram realizadas (sem, entretanto, especificar qual lugar é representado em cada faixa). A embalagem apresenta, ainda, seis fotografias coloridas, quatro delas contendo retratos dos artistas.

Ao longo das 17 faixas que compõem o álbum, nos deparamos com trechos de conversas (*The Mushroom Field*; *Wings to Fly*; *Metallurgy*; *The Medicine Man*), performance vocal (*One and One is One*; *Expatriate Union*; *Wings to Fly*; *Beeaf for the Craic*), instrumentos musicais (*One and One is Three*; *Laughter, Laughing*; *The Old Brigado*; *Down by the Sally Gardens*; *The \$500 Whistle*), ruído de trânsito (*The \$500 Whistle*; *Rain Star*) e sons de animais (*Down by the Sally Gardens*), bem como longos fragmentos de sons cuja origem é difícil de identificar pela escuta (*Greenways*; *Night Music*). Em alguns casos, o título da faixa fornece um contexto para os sons ouvidos, apontando um lugar (*The Mushroom Field*; *Down by the Sally Gardens*), um som predominante na faixa (*The \$500 Whistle*), ou remetendo ao conteúdo semântico de expressões faladas ou cantadas no áudio (*Wings to Fly*; *Beeaf for the Craic*; *The Medicine Man*). Em outros casos, entretanto, os títulos sugerem conexões mais abstratas com o material ouvido, fornecendo uma imagem poética (*Greenways*; *Rain Star*; *Night Music*) ou referências enigmáticas (*One and One is One*). Um caso intrigante é a faixa *Laughter, Laughing* (Risada, Rindo), na qual, ao contrário do que o título parece sugerir, não reconhecemos sons de risadas.

3.3.1 O álbum como mapa

Em uma entrevista concedida ao site britânico *The Quietus* durante a produção do álbum, Lambkin referiu-se ao surgimento do projeto como uma tentativa de criar um “mapa sonoro da Irlanda”, país onde Áine O’Dwyer nasceu (LAMBKIN apud TIZARD, 2018). Embora o conceito de mapa sonoro não seja colocado de modo explícito nas informações textuais que revestem o álbum, Lambkin reforçou essa interpretação do projeto em uma entrevista concedida ao autor durante a realização desta pesquisa²⁰⁹ (LAMBKIN, 2020). Assim, gostaríamos de considerar algumas das possíveis implicações dessa ideia na escuta do álbum.

A expressão “mapa sonoro” popularizou-se ao longo das últimas duas décadas com a proliferação de plataformas online interativas que, de modo geral, apresentam um mapa visual de uma região do mundo sobre o qual são anexados arquivos de áudio contendo gravações feitas no local assinalado. No Brasil, exemplos de mapas sonoros que correspondem a essa definição incluem o *Mapa Sonoro CWB*²¹⁰, desenvolvido por Lilian Nakao Nakahodo; o *SP Soundmap*²¹¹, desenvolvido por Renata Roman; o *Mapa Sonoro de Cachoeira*²¹², desenvolvido pelo laboratório Sonatório da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), coordenado por Marina Mapurunga; e o *Escuta Ipatinga*²¹³, desenvolvido por Henrique Souza Lima. Internacionalmente, exemplos relevantes incluem o *Mapa Sonoro de Uruguay*²¹⁴, coordenado por Ana Rodríguez; o *Mapa Sonoro de México*²¹⁵, coordenado por Bruno Bartra; o *Radio Aporee*²¹⁶, desenvolvido por Udo Noll; e o *Favourite Sounds*²¹⁷, desenvolvido por Peter Cusack.

A expansão da produção de mapas sonoros on-line foi acompanhada por uma produção acadêmica crescente sobre o assunto. Jacqueline Waldock (2018 [2011]) observa que esse novo meio surge carregado de muitos pressupostos oriundos dos estudos de paisagens sonoras e da ecologia acústica, embora identifique um aumento significativo na representatividade de paisagens urbanas em relação a ambientes rurais. Samuel Thulin (2018,

209 Ver Apêndice B.

210 <<http://www.mapasonoro.com.br>>. Acesso em: 20/04/2020.

211 <<http://www.spsoundmap.com>>. Acesso em: 20/04/2020.

212 <<http://mapasonorodecachoeira.sonatorio.org>>. Acesso em: 20/04/2020.

213 <<http://escutaipatinga.eco.br>>. Acesso em: 20/04/2020.

214 <<http://www.mapasonoro.uy>>. Acesso em: 21/04/2020.

215 <<https://mapasonoro.cultura.gob.mx>>. Acesso em: 21/04/2020.

216 <<https://aporee.org/maps/>>. Acesso em: 21/04/2020.

217 <<https://favouritesounds.org>>. Acesso em: 21/04/2020.

p. 202) reconhece uma lógica por trás da aproximação entre cartografia e fonografia pelo fato de que ambas as práticas “navegam a linha entre uma expressão parcial, artística, culturalmente influenciada, e aspirações à verdade objetiva e neutra”. Michael Gallagher e Jonathan Prior (2013, p. 7) identificam o risco de que o emprego de gravações de campo na forma de mapas seja usado para sustentar uma perspectiva acrítica do mapa como artefato que representa verdades, mas reconhecem também seu potencial para a investigação de “espacialidades qualitativas”. Thaís Aragão (2019, p. 169) sugere que os mapas sonoros raramente operam como mapas, e sim como plataformas para o armazenamento e acesso de arquivos de áudio. A autora argumenta que mapas não são meras imagens de um território, mas um conjunto de dados sobre o território adicionados a essas imagens, algo que mapas sonoros raramente proporcionam.

Essas pesquisas frequentemente reconhecem que mapas sonoros tendem a privilegiar determinados tipos de gravação, bem como modos restritivos de associação entre uma gravação e um lugar. Waldock (2018 [2011]) observa uma ênfase em lugares públicos em oposição a ambientes privados, bem como uma tendência à impessoalidade marcada pela ausência de sons produzidos pelo agente da gravação. Thulin (2018) nota que os mapas sonoros frequentemente privilegiam “gravações de campo indiciais de alta-fidelidade”²¹⁸ (p. 195), e lembra que Udo Noll, criador do mapa sonoro *Radio Aporee*, “desencoraja fortemente gravações de celular e câmera, gravações de música ou composições, gravações com menos de um minuto, gravações muito editadas, gravações que ‘forjam’ localizações, e gravações que incluem comentários, a não ser que o comentário tenha sido gravado no próprio local” (p. 201)²¹⁹. Aragão (2019, p. 169) mostra que a maior parte dos mapas sonoros oferecem acesso a áudios baseando-se em uma associação com o lugar onde a gravação foi realizada, e Thulin (2018, p. 195) define o modo padrão dessa associação como “isso-foi-gravado-aqui-e-esse-lugar-soa-assim”²²⁰.

Entretanto, o formato de mapa sonoro on-line enfatizado nessas publicações não é o único modo possível de cartografia sonora. Isobel Anderson (2016), por exemplo, sugere que as caminhadas sonoras propostas por Max Neuhaus em *LISTEN*²²¹ e os trabalhos de coleta e

218 “In this article, I show how analyses of these three very different platforms reveals a normative approach to combining sound and mapping that places the greatest value on high-fidelity, indexical field recordings pinned to a base layer.” (THULIN, 2018, p. 195).

219 “Noll strongly discourages cell phone and camera recordings, recordings of music or compositions, recordings under a minute in length, heavily edited recordings, recordings that ‘fake’ locations, and recordings that include commentary unless the commentary is recorded on-site.” (THULIN, 2018, p. 201).

220 “this-was-recorded-here-and-this-is-how-it-sounds-here” (THULIN, 2018, p. 195).

221 Ver seção 2.7.

preservação de gravações de campo produzidos pelo World Soundscape Project a partir do final da década de 1960²²² podem também ser entendidos como exemplos pioneiros no uso do som como cartografia criativa.

Thulin (2018) introduz o termo *cartofonia* (*cartophony*) como forma de se referir mais genericamente às associações possíveis entre práticas sonoras e práticas de mapeamento. O autor distingue cinco modos pelos quais essa associação pode se dar: *som-como-mapa*; *som-em-mapa*; *mapa-em-som*; *mapas-de-som*; e *mapas-de-som-como-interface*. O *som-como-mapa* (*sound-as-map*) baseia-se nas informações espaciais e locais que podem ser obtidas pela escuta, independentemente da presença de um mapa visual. O *som-em-mapa* (*sound-into-map*) é entendido como a utilização de tecnologias sonoras para a geração de mapas através da conversão de material sonoro em informações visualizáveis, como no uso de sinais sonoros para a mensuração da profundidade da água em regiões do oceano. Em contraposição, o *mapa-em-som* (*map-into-sound*) propõe a sonificação de um material visual, de forma a comunicar auditivamente informações contidas no mapa. Os *mapas-de-som* (*maps-of-sound*) permitem a representação visual de propriedades acústicas ou sons presentes em determinados locais. Já os *mapas-de-som-como-interfaces* (*maps-of-sound-as-interfaces*) expandem essa última perspectiva por serem entendidos não apenas como representações de sons e características acústicas, mas ferramentas para guiar o usuário pelo local.

Dentre os projetos artísticos que Thulin identifica com a categoria do *som-como-mapa*, podemos destacar o álbum *A Sound Map of the Hudson River*, produzido pela compositora neozelandesa Annea Lockwood e lançado em CD em 1989 pela gravadora *Lovely Music*, especializada em música experimental estadunidense. O projeto foi comissionado pelo *Hudson River Museum* em Yonkers, Nova York, sendo originalmente planejado como uma instalação (VON GLAHN; SCIUCHETTI, 2019). Na versão lançada em CD, cada uma das 15 faixas recebe o nome do local onde a gravação foi realizada, descrevendo um percurso linear que se inicia na nascente do Rio Hudson e termina em sua foz no Oceano Atlântico. As gravações foram conectadas com o uso de *cross-fades*, produzindo um efeito de continuidade entre as faixas.

Embora a forma de apresentação do material seja distinta dos mapas comentados anteriormente, a prática de gravação de campo empregada por Lockwood na realização do

222 Ver seção 1.4.

projeto carrega similaridades com o modelo dominante em mapas sonoros online. Denise Von Glahn e Mark Sciuchetti observam que

[n]a balança, a composição favorece, esmagadoramente, sons do mundo natural não-humano: água em sua infinita variedade, pássaros, patos, gaivotas. Em nenhum momento os ouvintes escutam a compositora enquanto ela caminha pela beira da água, desloca-se pelo terreno ou ajusta seu equipamento, e isso foi intencional da parte de Lockwood. As gravações parecem ser o produto de um agente de gravação onisciente mas inaudível: talvez um “todas-as-orelhas”. Lockwood garantiu aos visitantes [da instalação] que suas gravações “não tinham sido processadas ou justapostas em nenhuma estrutura que não o fluxo natural do rio, do Monte Marcy até o Atlântico” (Hudson River Museum, n.d.). Essa cartógrafa sonora estava ansiosa por ter seu mapa entendido como uma representação autêntica, mesmo que artística, de seu objeto.²²³ (VON GLAHN; SCIUCHETTI, 2019)

Durante as gravações ao longo do rio, a compositora realizou também entrevistas com os moradores dos arredores, visando entender melhor a relação dos habitantes com o rio. Entretanto, Lockwood decidiu não incluir essas entrevistas como parte das gravações principais, esperando que os ouvintes pudessem “imersão completamente nos sons do rio sem serem distraídos por histórias”²²⁴ (LOCKWOOD, 2013, p. 33). Na versão apresentada como instalação, a compositora dispôs gravações das entrevistas em fones de ouvido para que o público pudesse escutá-las, caso desejasse, acompanhadas pelos sons do rio que eram projetados por alto-falantes (LOCKWOOD, 2013, p. 33). Em projetos similares realizados posteriormente, como *A Sound Map of the Danube* (2008), Lockwood incluiria a voz dos moradores sobreposta aos sons do rio nas gravações lançadas em CD.

Assim como *A Sound Map of the Hudson River*, *Green Ways* também pode ser interpretado como uma cartografia sonora que ressoa a definição de Thulin do *som-como-mapa*. Veremos, entretanto, que o trabalho de O'Dwyer e Lambkin rejeita muitas das convenções que regem essa tradição, refletindo uma concepção atualizada de mapeamento que questiona a separação entre representação e prática (THULIN, 2018, p. 193).

223 “On balance the composition favors, overwhelmingly, sounds of the non-human natural world: water in its infinite variety, birds, ducks, seagulls. At no point do listeners hear the composer as she walks along the water’s edge or navigates the terrain or adjusts her equipment, and this was intentional on Lockwood’s part. The recordings appear to be the product of an omniscient, but inaudible recordist: perhaps an “every-ear.” Lockwood assured visitors that her recordings had “not been processed nor juxtaposed in any structure other than the river’s own natural descent from Mount Marcy to the Atlantic” (Hudson River Museum, n.d.). This sonic cartographer was eager to have her map understood as an authentic, if perhaps artistic, representation of her subject.” (VON GLAHN; SCIUCHETTI, 2019).

224 “I wanted to let people drift fully into the sounds of the river without being distracted by stories.” (LOCKWOOD, 2013, p. 33).

3.3.2 Um e um é...

Uma série de três faixas de nome similar (*One and One is One*; *One and One is Two*; *One and One is Three*) abre o álbum. Essas faixas contrastam imediatamente com nossas expectativas em relação às tradições da gravação de campo e do mapa sonoro. No lugar de paisagens sonoras relativamente independentes da ação dos agentes da gravação, ouvimos aqui três performances sonoras realizadas a partir de diferentes meios de produção de som: na primeira, predominam sons vocais e percussivos que parecem ser produzidos no próprio corpo dos artistas; na segunda, as sonoridades sugerem interações do corpo dos artistas com água; na terceira, ouvimos sons percussivos acompanhados por um piano. Em todos os casos, o som indica imediatamente uma atividade humana, que figura em primeiro plano.

As primeiras faixas do disco, portanto, podem sugerir uma proximidade com o formato convencional do *álbum ao vivo*, que se apresenta como uma documentação de performances musicais realizadas em tempo real²²⁵ pelos artistas, frequentemente acompanhando interações com uma plateia. O questionamento da fronteira entre o *álbum ao vivo* e o álbum de *gravações de campo* já havia sido explorado por Áine O'Dwyer em projetos anteriores como *Music for Church Cleaners vol. 1* e *vol. 2*, *Gegenschein*, e *Gallarais*, nos quais improvisações sonoras produzidas pela artista constituem um elemento proeminente nas gravações. Ao mesmo tempo, reconhecemos nesses lançamentos uma valorização das características particulares dos lugares de performance incomum em álbuns de música ao vivo, nos quais a interferência de elementos externos à performance é frequentemente restrita a interações convencionalizadas como os aplausos. O'Dwyer sugere que esses projetos são todos “performances *site-specific* tanto quanto são gravações e álbuns”²²⁶ (O'DWYER, 2020). Assim, entendemos que a presença do lugar se revela nas primeiras faixas de *Green Ways* não apenas através de sua microfonação e gravação, como frequentemente é assumido em relação às gravações de campo, mas também por meio de uma interação performativa proposta pelos artistas. A performance é apresentada como parte integrante de uma paisagem sonora que, no entanto, não se limita a ela.

225 A expressão “em tempo real” é empregada aqui no sentido de que todas as partes da performance teriam sido executadas ao mesmo tempo, contrapondo-se ao modo convencional de produção do *álbum de estúdio*, onde os instrumentos são comumente gravados em momentos diferentes, permitindo a realização de vários *takes* até que o resultado seja considerado satisfatório.

226 “These are all site specific performances as much as they are recordings and albums.” (O'DWYER, 2020).

One and One is One [Faixa 13], a primeira faixa do álbum, se inicia com um nível elevado de ruído de fundo. Essa presença marcante pode indicar ao ouvinte duas coisas: em primeiro lugar, que não estamos diante de um ambiente controlado de estúdio; em segundo lugar, parece sugerir uma gravação “crua”, ou seja, uma gravação que não foi tratada em estúdio de modo convencional, que habitualmente visa reduzir a presença de ruído em favor dos elementos sonoros considerados relevantes para a performance. O ruído de fundo pode ser percebido, então, não só como marca de um lugar, mas também como marca de uma escolha estética no momento da pós-produção.

Sobre essa camada de ruído, duas vozes passam a produzir longos tons, que logo se tornam fluxos de ar (vocalizações sem altura definida). Embora as duas vozes assumam um lugar de protagonismo na distribuição da produção sonora, percebemos ainda a presença de outras pessoas no mesmo lugar, revelada por intervenções pontuais como sons de tosse, curtas interjeições vocais agudas – reconhecidas como provenientes da voz de uma criança –, e batidas espaçadas que podem ser interpretadas como uma tentativa do público de se acomodar em seus assentos.

A partir da metade da faixa (4:15), os sons vocálicos são substituídos por sons percussivos, provavelmente produzidos no próprio corpo dos artistas, similares ao bater de palmas. Diversos padrões rítmicos são criados através da percussão corporal, mais uma vez sobrepostos a sons percebidos como exteriores à performance, como interjeições do público e um ruído pontual intenso que pode indicar uma cadeira sendo arrastada (5:47). Na seção final da performance, o padrão rítmico executado pelos artistas se sobrepõe gradualmente a palmas produzidas pelo público, logo transformando-se em um aplauso coletivo (7:28). A salva de palmas é seguida de um breve silêncio (8:23), após o qual um novo aplauso coletivo recomeça, dessa vez mais intenso e acompanhado por risadas.

Nossa tentativa de descrição da faixa revela uma escuta capaz de distinguir entre elementos internos e externos à performance, uma fronteira que só é quebrada pela incorporação dos aplausos do público como parte da seção final da performance. Essa distinção é percebida a partir de uma reconstrução imaginária da situação de performance, baseada no reconhecimento de sons convencionalizados como parte do contexto de uma performance artística, como os aplausos. A reconstrução da performance caracteriza uma forma extremamente complexa daquilo que, como vimos no primeiro capítulo²²⁷, Denis

227 Seção 1.2.4.

Smalley (1996) denominou uma *relação indicativa* com os sons. Aqui, a relação indicativa não se restringe a uma tentativa de reconhecimento dos objetos e ações que teriam gerado cada um dos sons ouvidos, mas uma associação desses objetos e ações com contextos familiares ao ouvinte, explorando conexões entre o material sonoro e nosso conhecimento empírico do mundo que permitem indicar quais dos sons são parte integrante e quais são periféricos à produção artística representada.

A reconstrução imaginária da situação de performance esbarra em uma série de perguntas para as quais os sons representados não fornecem uma resposta inequívoca: os *performers* nessa faixa são Áine O'Dwyer e Graham Lambkin, ou seria ela uma gravação de uma performance de outros artistas? Os sons percussivos estão sendo produzidos apenas no próprio corpo ou também por meio de uma interação com outros objetos? Quais sons estão sendo produzidos por cada um dos *performers*? O ruído de um objeto sendo arrastado, ouvido aos 5:47, é ou não parte intencional da performance?

Em diversos momentos, a gravação da performance representada em *One and One is One* soa como um fragmento descontextualizado de uma experiência artística que envolve outros sentidos além da escuta. Nossa imaginação busca complementar esse quadro criando suposições para aquilo que não é adequadamente representado pelo som. Percebemos uma tentativa de compensar essa ausência, por exemplo, na descrição da faixa oferecida por Anthony D'Amico em sua resenha do álbum para o site *Brainwashed*:

Nenhuma explicação é oferecida, obviamente, mas soa como se O'Dwyer e Lambkin estivessem dando uma espécie de performance memoravelmente bizarra para uma audiência presumivelmente desconcertada que inesperadamente explode em aplausos e manifestações de entusiasmo. Assim como no resto do álbum, sinto como se estivesse perdendo uma parte significativa do conjunto, ainda que minha imaginação tenha decidido que a performance foi um teatro de fantoches surreal e mórbido. Mais provavelmente, entretanto, era apenas o casal sentado em cadeiras em um palco vazio, entusiasticamente e semi-maniacamente criando algo a partir do nada.²²⁸ (D'AMICO, 2019)

Essa ausência pode ser percebida como um caso emblemático do que Murray Schafer denominou *esquizofonia* (cf. SCHAFFER, 2001, p. 133-135), entendida aqui não apenas como uma cisão entre o som e sua fonte, mas, de forma mais ampla, uma cisão entre o som e seu

228 No explanation is provided, of course, yet it sounds like O'Dwyer and Lambkin are giving a memorably bizarre performance of sorts to a presumably bewildered audience that unexpectedly explodes into applause and cheering. Much like the rest of the album, it feels like I am missing a sizable part of the picture, though my imagination has decided that the performance was a surreal and morbid puppet show. More likely, however, it was just the couple sitting in chairs on an empty stage, enthusiastically and semi-maniacally creating something out of nothing. (D'AMICO, 2019).

contexto de produção, e uma cisão entre o que os ouvidos escutam e o que o resto do corpo percebe (cf. WESTERKAMP, 1988, p. 25). A cisão é acentuada em *One and One is One* porque ativamos um modo de escuta que não se restringe a uma escuta semântica de estruturas musicais culturalmente estabelecidas ou a uma escuta reduzida dos *objet sonores* (cf. SCHAEFFER, 1966), mas uma escuta exploratória para a qual a situação de performance é indicada mas não é explicada, e permanece então como um enigma.

Após o primeiro fluxo de aplausos se desdobrar a partir dos sons percussivos internos à performance, um breve silêncio marca um momento de incerteza. Intuímos algo de inaudível nesse silêncio, que provoca risos da plateia e um segundo fluxo de aplausos. Seja ele provocado por uma expressão ou um gesto dos *performers*, a fonte do humor escapa ao ouvinte da gravação, e prevalece uma sensação de estranhamento e mistério.

Na faixa seguinte, *One and One is Two* [Faixa 14], a performance é fundamental para o mapeamento da paisagem sonora. A gravação é caracterizada por três elementos predominantes: a repetição insistente de um som característico da colisão de objetos com uma superfície de água, possivelmente provocado por golpes da mão de uma pessoa sobre uma piscina ou lago; um ruído grave que emerge ocasionalmente, sugerindo a ação do vento sobre os microfones; e, à distância, cantos de pássaros. A sobreposição desses três elementos é suficiente para que, na curta duração da faixa (1 minuto e 57 segundos), uma paisagem específica seja evocada na mente do ouvinte. A presença de água é revelada não por sons produzidos de forma independente, como no fluir de um rio ou no quebrar de ondas, mas através de sua interação com corpos humanos em uma ação performática.

Uma série de ataques percussivos inicia *One and One is Three* [Faixa 15], a última faixa da série. Aqui, os sons parecem provenientes da interação dos *performers* com diversos objetos, dentre os quais podemos reconhecer um sino e um piano. Os sons são produzidos de modo esparsos sobre uma camada de ruído de fundo constante, cuja intensidade concorre com a da performance. Embora a presença reconhecível de instrumentos musicais possa estimular o emprego de uma escuta voltada para o reconhecimento de estruturas abstratas, como motivos e figuras rítmicas e melódicas, a forma como esses instrumentos são utilizados parece constantemente empenhada em frustrar essa expectativa. Os sons são produzidos em ritmos irregulares e hesitantes, emergindo discretamente em meio ao ruído de fundo, e o diálogo estabelecido entre os dois *performers* não produz estruturas recorrentes. Em nossa experiência, esse modo particular de produção de sons parece facilitar um redirecionamento

da escuta para fora de um ambiente familiar do *comprendre* musical²²⁹. No contexto do álbum e em consideração à ideia de *mapa sonoro*, sugerimos, portanto, que *One and One is Three* também pode ser escutada como uma ação performática que produz a imagem de um lugar. Esse lugar pode ser imaginado, por exemplo, como um porão repleto de objetos esquecidos no tempo, ou uma sala de brinquedos para crianças.

Em entrevistas concedidas por e-mail ao autor desta dissertação²³⁰, Áine O'Dwyer confirma a presença de sons produzidos por ela e por Graham Lambkin nessa primeira sequência de faixas (O'DWYER, 2020). Tomamos conhecimento, também, de que *One and One is One* consiste em uma gravação “autêntica” de uma performance apresentada pelos artistas na Suécia (LAMBKIN, 2020).

Em sua resenha do álbum, Anthony D'Amico considera essa sequência inicial como distinta das faixas seguintes por transmitir a impressão de que “O'Dwyer e Lambkin estavam intencionalmente criando (uma espécie de) ‘música’”²³¹, e ainda descreve a primeira faixa da série como “o trecho mais autoconsciente de arte deliberada [no álbum]”²³² (D'AMICO, 2019). A interpretação de D'Amico associa a ideia de música (e, de forma mais abrangente, também a ideia de arte) ao reconhecimento de ações intencionais dos *performers* voltadas para a produção sonora, reverberando assim a relação já mencionada entre música e ficção²³³. Embora essa sequência inicial se destaque pela predominância de sons resultantes das ações performáticas de O'Dwyer e Lambkin, veremos que sons provocados pela ação humana continuarão a marcar o resto do álbum, ainda que sua presença nem sempre seja percebida como resultado de uma performance.

3.3.3 Entre a performance e o cotidiano

Em *The Mushroom Field* [Faixa 16], quarta faixa do álbum, destaca-se a repetição insistente de um ruído de alta intensidade que remete a um tecido raspando sobre os microfones, possivelmente produzido pela fricção entre o equipamento de gravação e a roupa de seu agente. Em meio a essa camada de ruído, reconhecemos um diálogo entre duas ou mais pessoas. Conseguimos compreender as palavras articuladas por uma voz feminina,

229 Ver seção 1.2.1.

230 Ver apêndices B e C.

231 “it seems like O'Dwyer and Lambkin were willfully creating “music” (of a sort)” (D'AMICO, 2019).

232 “the most self-conscious bit of deliberate art” (D'AMICO, 2019).

233 Ver seção 2.8.

provavelmente captada mais perto dos microfones, enquanto que as outras vozes são ouvidas em menor intensidade, dificultando a compreensão das demais partes da conversa.

O mapeamento imaginário do lugar e da ação representados em *The Mushroom Field* é produzido por uma interação entre o título da faixa, a escuta semântica das palavras faladas, e uma relação indicativa com o conjunto de sons apresentados no áudio. Seu título (que pode ser traduzido como *O Campo de Cogumelos*) sugere um lugar e produz no imaginário do ouvinte uma paisagem inicial sobre a qual decorrerá a cena. Na parte do diálogo que conseguimos compreender, ouvimos referências a uma flor amarela chamada *St. John's Flower*, que será usada para fazer um chá (1:02), bem como uma referência a cogumelos (3:17) que reforça a imagem evocada pelo título da faixa. Pela exclamação “Graham! You got something?” (“Graham! Pegou algo?”) (1:48) somos levados a entender que os participantes do diálogo estão coletando algo, possivelmente flores e/ou cogumelos. Nesse contexto, o ruído que interpretamos como um tecido raspando contra os microfones torna-se particularmente significativo, indicando uma movimentação constante do agente da gravação, que pode ser imaginada como resultado de seu caminhar pelo campo e da coleta dos alimentos buscados.

Em entrevista concedida ao autor desta dissertação, Áine O'Dwyer confirma algumas das suposições levantadas em nossa escuta: a artista esclarece que a faixa foi gravada no vilarejo de Doon, na Irlanda, em uma situação de coleta de cogumelos com um amigo, e nota que a “ação de abaixar-se para puxar os cogumelos e o ritmo do corpo [são] gravados enquanto eu caminho pela paisagem com Tom”²³⁴ (O'DWYER, 2020).

Assim como em muitos outros momentos do álbum, os sons escutados em *The Mushroom Field* são contextualizados como meros subprodutos de uma outra ação – nesse caso, a coleta de cogumelos e flores. Ao imaginarmos a situação representada pelo áudio, compreendemos os sons ouvidos como periféricos ao contexto original, ou seja, como meras consequências não-premeditadas de ações produzidas com outras finalidades. Desse modo, a faixa não é percebida como registro de uma performance, mas como um fragmento de uma ação cotidiana²³⁵, que distingue-se da situação particular de produção artística (cf.

234 “The action of reaching down to pull the mushrooms and the rhythm of the body is recorded as I walk through the landscape with Tom” (O'DWYER, 2020).

235 Florian Hollerweger (2011) reflete sobre a estetização do cotidiano na arte sonora, destacando a conversão de situações mundanas em algo que merece ser ouvido atentamente. Dialogando com o filósofo francês Henri Lefebvre, Hollerweger sugere que o cotidiano (*the everyday*) pode ser entendido como o resíduo que permanece para além de todas as atividades destacadas como superiores, estruturadas e especializadas (HOLLERWEGGER, 2011, p. 20).

HOLLERWEGER, 2011). Assim, embora haja uma predominância de sons produzidos pela ação humana, é possível que a faixa seja escutada dentro da perspectiva que caracterizamos como não-ficcional²³⁶, apoiando-se na suposição de que o referente fonográfico não teria sido fabricado em função de sua captação.

Tanto em *Expatriate Union* [Faixa 17] quanto em *Metallurgy* [Faixa 18], a fala aparece como material predominante nas gravações, embora sua percepção se dê por modos distintos. No primeiro caso, reconhecemos inicialmente um ambiente fechado e reverberante, no qual identificamos passos, burburinho e risadas, sugerindo a presença de uma grande quantidade de pessoas. Aos 46 segundos da faixa, uma voz feminina se destaca sobre esse aglomerado indistinto, parecendo anunciar verbalmente o início de algum tipo de cerimônia. A densidade de ruídos pontuais é gradualmente reduzida, dando lugar a uma voz masculina que faz uma declaração em tom solene. Embora a acústica do local não favoreça a compreensão semântica das palavras proferidas, o tom da voz, o tipo de ruído de fundo e a percepção de espacialidade traduzida pelas características acústicas são suficientes para representar uma situação cerimonial. Ao final da faixa, aplausos entusiasmados contribuem com a compreensão de uma narrativa de eventos que reconhecemos como familiar à nossa experiência cotidiana.

Em *Metallurgy*, sons distantes de veículos e o ruído grave do vento incidindo sobre os microfones acompanham um diálogo no qual dois interlocutores comentam uma paisagem. Diferentemente da experiência proporcionada por *Expatriate Union*, aqui a escuta semântica das palavras é prioritária na imaginação do lugar representado. O ouvinte familiarizado com a língua inglesa reconhecerá menções a um rochedo, cinzas vulcânicas utilizadas para fazer cimento, um prédio que será construído futuramente, morcegos, o clima quente e animais urrando ao fundo. Nesse caso, os elementos descritos no diálogo não são reconhecidos por meio de relações de causalidade com os sons apresentados na faixa, e até mesmo os urros mencionados na conversa poderiam passar despercebidos devido à baixa intensidade com a qual aparecem na gravação. Entretanto, a descrição desses elementos por meio da palavra falada contribui para o mapeamento do lugar onde imaginamos que o diálogo ocorre.

Nota-se, portanto, que o uso da fala em *Green Ways* pode contribuir com o mapeamento de lugares tanto através de seu conteúdo verbal quanto por suas características não-verbais. Samuel Thulin (2018, p. 200) sugere que, embora o uso da palavra falada não

236 Ver seção 2.8.

seja comumente empregado em mapas sonoros, a voz muitas vezes atua como sua própria cartografia, representando lugares por suas inflexões e formas particulares de pronúncia. A relação entre os significados verbais e não-verbais transmitidos pela voz também pode ser observada em três faixas do álbum que incorporam canções: *Beeaf for the Craic* e a sequência de duas faixas homônimas intituladas *Wings to Fly*.

Na primeira *Wings to Fly* [Faixa 19], que encerra o primeiro CD de *Green Ways*, ouvimos uma voz com sotaque tipicamente irlandês comentar a introdução da metalurgia na Irlanda e a participação dos vikings na construção da cidade de Dublin. Percebemos também indícios da presença de outras pessoas, como uma voz feminina que ocasionalmente reage à história contada com interjeições vocálicas não-verbais, e o som de um líquido sendo despejado, possivelmente em um copo ou xícara, que reaparece quatro vezes. Na metade da faixa, a voz que contava a história oferece algo para beber a um de seus ouvintes. A seguir, é introduzido um ruído contínuo de baixa intensidade, que podemos interpretar como o som de água sendo aquecida em uma chaleira, permanecendo pelo restante da duração da faixa. Ao final, a mesma voz começa a cantar uma canção tradicional irlandesa – *Carrickfergus*²³⁷ – acompanhada pelo som agudo de um objeto de vidro, possivelmente um copo, sendo percutido. Na metade do segundo verso, a canção é interrompida por um *fade-out*, finalizando a faixa.

Nota-se que nossa recriação imaginária da cena é guiada aqui por uma combinação de informações verbais e não-verbais extraídas do áudio. Estabelecemos conexões entre os sons de líquido sendo despejado e uma bebida sendo servida, entre um ruído contínuo e água sendo aquecida, entre a percussão de um objeto de vidro e batidas de uma colher em um copo. Tomados isoladamente, cada um desses sons poderia ser interpretado de outras formas, reconhecido como indícios de outros objetos e outras ações. Entretanto, no contexto imaginado de uma história sendo contada para amigos, a narrativa da bebida sendo preparada, mencionada verbalmente por uma das vozes, concede a esses sons significados específicos.

A segunda *Wings to Fly* [Faixa 20] abre o segundo CD de *Green Ways* com a mesma canção que havia sido interrompida na faixa anterior. Após o primeiro verso, uma voz feminina passa a seguir a linha melódica da voz masculina, acompanhando-a improvisadamente uma oitava acima. Ouvimos também a intervenção ocasional de um som

²³⁷ A canção *Carrickfergus*, de autoria desconhecida, leva o nome de uma cidade litorânea da Irlanda do Norte. Uma gravação popular da música foi produzida na década de 1960 pelo cantor e compositor irlandês Dominic Behan.

borbulhante que parece retomar a narrativa da faixa anterior, sugerindo uma bebida sendo assoprada ou ingerida com cautela, como se evitando sua alta temperatura. Ao final, uma segunda voz masculina repete a mesma linha melódica, dessa vez em uma tessitura mais grave do que a cantada pela primeira voz.

Seguindo a sugestão de Thulin (2018), podemos argumentar que o mapeamento de um lugar específico é produzido por um entrelaçamento entre o sotaque da voz, a melodia e a letra da canção. Embora a canção seja o elemento central da faixa, sua interpretação contrasta com formas estabelecidas de performance musical. Uma longa pausa segue-se ao primeiro verso da canção. O cantor então comenta: “esse é o começo... minha mente está confundindo agora, estou esquecendo as palavras”²³⁸ (0:28). A performance segue carregada por momentos de hesitação como esse, e parte da letra é substituída por vocalizações sem palavras. A incorporação do erro e da hesitação no canto, bem como de sons externos à performance, contribuem para situar a canção em um contexto cotidiano, sugerindo a captação espontânea de um momento não-premeditado. Assim, nossa escuta da faixa produz a impressão de que a performance vocal não foi preparada para a gravação, mas produzida improvisadamente em uma situação informal.

Um caso similar pode ser identificado na faixa *Beef for the Craic* [Faixa 21]. Escutamos aqui uma voz masculina, provavelmente a mesma responsável pela canção ouvida em *Wings to Fly*, cantar um trecho da música *No Man's Land*²³⁹, cuja letra narra o falecimento de um jovem soldado durante a Primeira Guerra Mundial. A performance é ocasionalmente interrompida por hesitações e comentários do cantor. Logo após o verso “*Did they beat the drum slowly?*” (“Eles bateram o tambor lentamente?”), por exemplo, o cantor comenta: “*I said beef, for the craic*” (“Eu dizia bife, por diversão”) (0:54). A expressão “*craic*”, característica do inglês falado na Irlanda, é mais uma das marcas regionais destacadas por Lambkin e O'Dwyer ao intitular a faixa *Beef for the Craic* em referência a esse comentário. Após concluir o primeiro refrão da música, o cantor propõe um brinde a seus ouvintes, que respondem sinalizando vocalmente uma aprovação da performance.

Ao repetir o primeiro verso da canção – “*Well, how do you do, young Willie McBride?*” (“Bem, como vai você, jovem Willie McBride?”) –, o cantor explica: “sabe, os

238 “This is the beginning of it. My mind's confounding now, I'm forgetting the words.” (*Wings to Fly* [faixa 9 de *Green Ways*], 0:28).

239 Composta da década de 1970 pelo escocês Eric Bogle, a canção ficou conhecida na interpretação de artistas irlandeses como o grupo vocal The Irish Tenors. Além do título *No Man's Land*, a música também foi gravada como *The Green Fields of France* e *Willie McBride*.

McBrides são daqui”²⁴⁰ (1:38). Essa intervenção é significativa por traçar uma ponte entre o contexto narrativo da canção e o contexto particular do momento de sua performance. Ao substituir o canto pela voz falada, o cantor desloca nossa atenção do *eu lírico* da canção, que lamenta a morte de um soldado, para o *eu* que canta uma música enquanto bebe com seus amigos. Com isso, a voz passa de um contexto de performance a um contexto cotidiano. A performance vocal ouvida em *Beeaf for the Craic* é ao mesmo tempo situada no cotidiano (pelos sons externos que acompanham a canção) e atravessada por ele, sendo interrompida diversas vezes por contingências exteriores à narrativa da canção.

Embora tenhamos destacado que as primeiras faixas do álbum podem ser mais facilmente reconhecidas como performances artísticas, a distinção entre situações cotidianas e situações de performance nem sempre pode ser traçada de forma clara. Em *Down by the Sally Gardens* [Faixa 22], por exemplo, sons de água corrente e louças sendo manuseadas sugerem um ambiente doméstico, enquanto mugidos de vaca atuam de forma a situar essa residência em um campo ou fazenda. Fragmentos de música tonal e improvisações tocadas ao piano concedem uma conotação bucólica à cena, bruscamente atravessados pelos latidos de um cachorro (2:36) que ultrapassam o limiar de distorção do equipamento de gravação. Assim, os sons produzidos pelo piano são escutados como parte de um contexto doméstico onde o erro, a improvisação e a exploração são mais bem admitidos do que em situações tradicionais de performance artística.

Em faixas como *Greenways* [Faixa 23] e *Night Music*, é difícil reconhecer a causa de muitos dos sons ouvidos. Assim, nossa escuta é colocada em uma situação de constante incerteza, na qual não sabemos se o que ouvimos são sons “encontrados” por Lambkin e O’Dwyer na paisagem sonora, ou se os agentes da gravação contribuem produzindo ativamente alguns desses sons. Por um lado, a dificuldade em reconhecer a origem de cada som pode desfavorecer a construção de uma narrativa imaginária pautada em relações indiciais, levando o ouvinte a privilegiar uma escuta reduzida ou voltada para a complexidade interna desses sons (cf. TRUAX, 1994). Por outro lado, guiados pelo contexto altamente referencial introduzido no restante do álbum, podemos ser levados a repensar essa paisagem sonora como resultado de uma ação colaborativa entre “atores humanos e mais-que-humanos: seres e objetos vibrando no mundo, ar, microfones, cabos, dispositivos e mídias de gravação,

240 “See, the McBrides are from here” (*Beeaf for the Craic*, 1:38).

controles de ganho, medidores de intensidade, fones de ouvido, orelhas, olhos e mãos”²⁴¹ (GALLAGHER; PRIOR, 2013, p. 12). A contraposição e alternância entre momentos de *fazer artístico* e momentos de *escutar a paisagem* que caracteriza o álbum é, mais que nunca, embaçada. O’Dwyer e Lambkin aparecem nessas faixas como agentes participantes da paisagem sonora, completamente assimilados em seu interior. O *lugar* deixa de existir como um objeto estático a ser representado no mapa e passa a se configurar como resultado de uma ação performática.

3.3.4 Considerações finais

Vimos, portanto, que *Green Ways* renuncia a uma tendência característica das gravações de campo e dos mapas sonoros de privilegiar a captura contra a produção e a descoberta contra a invenção (THULIN, 2018, p. 201), frequentemente silenciando o agente da gravação em favor de uma impressão objetividade e imparcialidade (DANTAS, 2019, p. 154). Em contraposição, O’Dwyer e Lambkin enfatizam a *presença* do artista, entendida aqui como “a soma de quaisquer traços que indiquem que a gravação foi performada por alguém”²⁴² (DANTAS, 2019, p. 153). Nesse caso, a presença não é apenas implícita na escolha do objeto a ser captado, do tipo de microfonação, e do *ponto-de-escuta* do fonógrafo, mas também explícita na incorporação de sons produzidos ativamente pelos artistas.

Essa presença reconhecida nas gravações encontra um análogo nas fotografias que acompanham a embalagem do CD. Na contracapa, por exemplo, vemos os artistas segurando um pano verde contra a parede externa de uma loja, enquanto duas outras pessoas passam casualmente pela cena, aparentemente alheias às ações dos artistas (Figura 12). A imagem sintetiza bem os diferentes elementos que reconhecemos auditivamente: um lugar específico, uma performance realizada em interação com esse lugar, a transformação do lugar a partir da performance e a presença de elementos externos à performance.

241 “human and more-than-human actors: beings and objects vibrating in the world, air, microphones, cables, recording devices and media, gain controls, level meters, headphones, ears, eyes and hands” (GALLAGHER; PRIOR, 2013, p. 12).

242 “the sum of whichever traces indicate that a recording was performed by someone” (DANTAS, 2019, p. 153).

Figura 12 – Contracapa do álbum *Green Ways*, de Áine O'Dwyer e Graham Lambkin

Fonte: Foto do autor.

A identificação e reconhecimento de determinados elementos das gravações como contingenciais, alheios aos interesses e escolhas dos artistas, desempenha um papel central no estabelecimento de uma camada da gravação reconhecida como *não-ficcional*. Graham Lambkin reforça essa perspectiva ao afirmar que “um dos mandatos de trabalhar em um lugar encontrado” é “deixar o vocabulário do espaço ter sua fala em vez de tentar controlá-lo”²⁴³ (LAMBKIN apud TIZARD, 2018). No mesmo sentido, o artista afirma também que “[t]odo o material em *Green Ways* foi capturado ao vivo no momento ou improvisado sem qualquer expectativa de sucesso. Nada foi premeditado”²⁴⁴ (LAMBKIN, 2020). A distinção entre sons performados e sons contingenciais é central em nossa análise de muitas das faixas do álbum, permitindo imaginar interações estabelecidas entre os artistas e lugares específicos. Entretanto, devemos constatar que não há nada de inerente às gravações apresentadas que certifique uma autenticidade dos elementos percebidos como não-fissionais. Em outras palavras, não podemos ter certeza de que esses elementos aparentemente contingenciais não

243 ““That’s one of the mandates of working in a found space,” says Lambkin, “you have to let the vocabulary of the space have its say rather than try and control it. (...)”” (TIZARD, 2018).

244 “All the material on *Green Ways* was captured live in the moment or improvised with no expectation of success. Nothing was premeditated.” (LAMBKIN, 2020).

teriam sido, ao contrário do que nossa intuição sugere, cautelosamente planejados e escolhidos pelos artistas. Se os escutamos como tal, é somente porque confiamos em uma retórica que o álbum constrói para si através do modo como é apresentado pelos artistas, explicitada nos comentários de Lambkin mencionados acima.

Entendemos que, em *Green Ways*, esses elementos produzem um *efeito de realidade* similar ao que Roland Barthes reconhece na historiografia e na literatura realista. Em seu ensaio *The Reality Effect*, Barthes (1989) discute o emprego de descrições de objetos e lugares na literatura de Gustave Flaubert – descrições às quais o autor se refere como “notações insignificantes” por aparentemente não desempenharem um papel crucial na estrutura narrativa do texto. Barthes entende que esses elementos, “resíduos irreduzíveis de uma análise estrutural”, denotam o que entendemos como a “realidade concreta”²⁴⁵ (BARTHES, 1989, p.146) e, portanto, que sua presença se justificaria na lógica realista simplesmente pelo fato de *estarem (ou terem estado) lá*, independentemente de qualquer significação para a narrativa. O autor sugere que, semioticamente, esses “detalhes concretos” seriam constituídos “pela colusão direta de um referente e um significante; o significado [sendo] expelido do signo”²⁴⁶ (BARTHES, 1989, p. 147) – processo que o autor descreve como uma *ilusão referencial*. A ilusão, segundo Barthes, estaria no fato de que, ao aparentemente rejeitarem qualquer tipo de significação, esses elementos dizem implicitamente: “somos o real”; ou seja, esses elementos *significam* a própria categoria do *real*. Para Barthes, portanto, o *efeito de realidade* ocorre quando “a ausência de significado (...) se torna o próprio significante do realismo”²⁴⁷ (BARTHES, 1989, p. 148).

A hesitação do cantor que esquece o verso seguinte da canção, o ruído do vento que incide sobre os microfones, e a vocalização aguda de uma criança da plateia que atravessa os sons de uma performance artística são exemplos de elementos em *Green Ways* que podem ser percebidos como *notações insignificantes*, no sentido de que parecem não desempenhar um papel significativo na estrutura da ação representada. Essas contingências são percebidas como elementos da “realidade concreta” que contribuem com a intenção demonstrada por Lambkin de deixar o lugar “ter sua fala” (LAMBKIN apud TIZARD, 2018). A opção por incluí-los (ou não excluí-los) na gravação conota situações capturadas “sem qualquer

245 “The irreducible residues of functional analysis have this in common: they denote what is ordinarily called “concrete reality”” (BARTHES, 1989, p. 146).

246 “Semiotically, the “concrete detail” is constituted by the direct collusion of a referent and a signifier; the signified is expelled from the sign” (BARTHES, 1989, p. 147).

247 “the very absence of the signified, to the advantage of the referent alone, becomes the very signifier of realism” (BARTHES, 1989, p. 148).

expectativa de sucesso” (LAMBKIN, 2020), produzindo, assim, um efeito de realidade que paira sobre o projeto.

Green Ways também se destaca de modos convencionais de cartografia sonora por não se basear em um modelo único de relação entre som e lugar. Thulin considera que muitos mapas sonoros favorecem “o que parece ser uma conexão autoevidente: uma gravação feita em um lugar particular”²⁴⁸, ignorando assim outras possibilidades de relação entre som e lugar como, por exemplo, “um som inspirado por um lugar ou criado para um lugar”²⁴⁹ (THULIN, 2018, p. 199). Em *Green Ways*, essa associação se dá de modos diversos ao longo do álbum. Embora Lambkin caracterize o projeto como um mapa sonoro da Irlanda, parte das gravações contidas no álbum foram realizadas em Londres, na Inglaterra, e em Singö, na Suécia (O'DWYER; LAMBKIN, 2018). Além disso, como vimos, os títulos das faixas por vezes sugerem características locais (Mushroom Field; Down by the Sally Gardens), mas em nenhum caso especificam a cidade ou país onde cada gravação foi realizada. Assim, *Green Ways* atua de modo cartográfico principalmente por meio de informações que extraímos dos sons apresentados, como o reconhecimento de um sotaque específico, a escuta de uma conversa sobre um lugar, uma canção que remete a uma cultura, ou a sensação de espacialidade produzida pelo timbre e pela reverberação dos sons.

Em sua dissertação de mestrado, a artista sonora Lilian Nakahodo mostra a emergência de uma *cartografia crítica* que, a partir do final da década de 1980, passa a entender mapas “como textos, discursos ou práticas (...) em oposição à procura empírica por uma generalização verificável” (NAKAHODO, 2014, p. 44), propagando um movimento em direção a uma concepção pós-representacional da cartografia (NAKAHODO, 2014, p. 45). Thulin considera que a “ideia de mapas como documentos objetivos foi amplamente desconstruída através da cartografia crítica (...), que mostra os processos situados envolvidos na produção de mapas”²⁵⁰ (THULIN, 2018, p. 195).

Anderson (2016) sugere que, sob influência da cartografia crítica, o mapeamento pode ser entendido como forma expressiva, e o processo cartográfico como ato criativo. A autora mostra que práticas artísticas influenciadas por essas teorias tendem a distinguir-se do conceito tradicional de cartografia por mapear “aspectos íntimos e pessoais do *self* e do

248 “what appears to be a self-evident connection: a recording made in a particular place” (THULIN, 2018, p. 199).

249 “a sound inspired by a place or created for a place” (THULIN, 2018, p. 199).

250 “The idea of maps as objective documents has been thoroughly deconstructed through critical cartography (...), which shows the situated processes that go into producing maps.” (THULIN, 2018, p. 195).

lugar”²⁵¹ (ANDERSON, 2016). De forma similar, Waldock argumenta que “para que o mapa sonoro seja efetivo para futuros pesquisadores de todas as áreas, a relação pessoal entre o som e o contribuidor também precisa ser entendida”²⁵² (WALDOCK, 2018 [2011]). Thulin destaca que mapas sonoros não precisam se restringir a perspectivas documentais, podendo também ser considerados “nas formas como contribuem com a circulação e transformação de sons, revelando e performando relações entre pessoas e lugares através da escuta, gravação e produção de som”²⁵³ (THULIN, 2018, p. 195). Por fim, Gallagher e Prior estabelecem relações entre a concepção do não-representacional na geografia e um entendimento da fonografia enquanto performance, sugerindo que a “performance e as artes podem oferecer formas de se engajar com as dimensões intangíveis, imperceptíveis, efêmeras e afetivas da vida”²⁵⁴ (GALLAGHER; PRIOR, 2013, p. 11).

O’Dwyer reconhece que as gravações apresentadas em *Green Ways* “não são tanto sobre a representação de cada um desses lugares, e sim sobre nossa interação e jogo com cada ambiente”²⁵⁵ (O’DWYER, 2020). Nesse sentido, o álbum entendido enquanto mapa não aponta para uma concepção generalista da Irlanda como um objeto autônomo, mas para experiências particulares dos artistas com esse lugar. Os artistas não apenas escutam o lugar, mas também o produzem através do estabelecimento de interações com todos os outros elementos que o compõem.

Anderson critica a tradição do mapa sonoro por frequentemente deslocar o som para fora da experiência de escuta, e sugere que “se vamos empregar o som como uma cartografia criativa e expressiva, precisamos mapear a escuta e não apenas o som fixado”²⁵⁶ (ANDERSON, 2016). Em consonância com nossa proposição da escuta como ação de composição, as gravações apresentadas por O’Dwyer e Lambkin podem ser percebidas como escutas particulares de determinados lugares. Entretanto, dado que o *eu* dessa escuta é reconhecido como parte ativa na construção do lugar, a escuta do lugar torna-se também uma

251 “intimate and personal aspects of self and site” (ANDERSON, 2016).

252 “For the soundmap to be effective for future researchers from all fields, the personal relationship of the sound to the contributor must also be understood.” (WALDOCK, 2018 [2011]).

253 “in the ways they contribute to the circulation and transformation of sounds, revealing and performing relationships between people and places through listening, recording and sound production.” (THULIN, 2018, p. 195).

254 “performance and the arts may offer ways to engage with the intangible, imperceptible, ephemeral and affective dimensions of life” (GALLAGHER; PRIOR, 2013, p. 11).

255 “The recordings are not so much about the representation of each of these places but more about our interaction and play with each environment”. (O’DWYER, 2020).

256 “if we are to harness sound as a creative and expressive cartography, we must map listening rather than solely fixed sound.” (ANDERSON, 2016).

escuta de si, uma escuta da presença do artista nesse lugar e das formas como o lugar afeta e é afetado pelo artista.

3.4 Além da fonografia: escutas direcionadas

Nos exemplos trazidos anteriormente, entendemos que uma ação composicional é realizada por uma escuta mediada pela tecnologia fonográfica, cristalizando-se então em um fonograma que pode ser compartilhado com outros ouvintes por meio de CDs de áudio. Entretanto, o emprego de tecnologias de gravação não é uma condição essencial para que a atuação criativa da escuta possa ser compreendida como uma forma de composição. Esta seção traz dois exemplos de trabalhos artísticos que abrem mão da produção intencional de sons e enfatizam a capacidade da escuta de enquadrar, manipular e ressignificar os sons ao redor de um ouvinte de modos que também podem ser entendidos como composicionais.

Os dois trabalhos que serão discutidos aqui – *Space* (1994), de Michael Pisaro, e *Purposeful Listening in Complex States of Time* (1997-1998), de David Dunn – consistem em partituras musicais que empregam formas não usuais de notação para direcionar ações particulares de escuta que deverão ser executadas por seus intérpretes. Em sua tese de doutorado, Florian Hollerweger sugere que trabalhos como esses podem ser entendidos como práticas de *escuta direcionada* (*directed listening*), expressão utilizada pelo autor para se referir a “qualquer experiência auditiva iniciada por uma instrução ou situação desenhada explicitamente para encorajar a atenção aural”²⁵⁷ (HOLLERWEGER, 2011, p. 85). Para Hollerweger, “a escuta direcionada não é apenas uma forma de praticar, mas também de comunicar escutas” e “frequentemente se restringe aos sons que já estão presentes no ambiente, sem a introdução de outros sons”²⁵⁸ (HOLLERWEGER, 2011, p. 85).

O tipo de direcionamento da escuta descrito por Hollerweger, provocado por uma instrução textual ou partitura, encontra exemplos significativos na história da música experimental norte-americana a partir da década de 1960. John Levack Drever (2009, p. 187) descreve uma partitura textual produzida em 1960 pelo compositor Dennis Johnson, associado ao movimento *Fluxus*, composta apenas pela palavra “LISTEN” (“escuta”). Direcionamentos

257 “any auditory experience initiated by an instruction or situation explicitly designed to encourage aural attention” (HOLLERWEGER, 2011, p. 85).

258 “Directed listening is not only a way of practising, but also of communicating listening. It often restricts itself to those sounds which are already present in the environment, without introducing any more of them.” (HOLLERWEGER, 2011, p. 85).

da escuta para eventos específicos podem ser encontrados em alguns dos trabalhos da compositora e artista plástica japonesa Yoko Ono compilados em seu livro *Grapefruit* (1964). Sua *Snoring Piece* (Peça de Ronco) (1964), por exemplo, consiste na indicação: “Escute um grupo de pessoas roncando. / Escute até o amanhecer.” (ONO, 2009). No conjunto de partituras textuais publicadas no volume *Sonic Meditations* (1971), Pauline Oliveros propõe uma série de exercícios meditativos nos quais frequentemente combina a escuta dos sons ao redor com memórias auditivas, imaginação e produção ativa de novos sons pelos participantes. No exercício *Native*, por exemplo, a compositora indica: “Saia para caminhar à noite. Caminhe tão silenciosamente de forma que as solas de seu pés se tornem ouvidos.”²⁵⁹ (OLIVEROS, 1971).

Os trabalhos de Pisaro e Dunn que abordaremos a seguir remetem a essa linhagem, utilizando a partitura não para orientar uma produção ativa de vibrações acústicas, mas para direcionar a escuta de seus intérpretes.

3.4.1 *Space* (Michael Pisaro, 1994)²⁶⁰

Michael Pisaro é um compositor norte-americano mais conhecido por sua participação dentro do coletivo Wandelweiser, um grupo de compositores com interesses similares que se reuniu em torno da gravadora e editora de partituras *Edition Wandelweiser*, fundada em 1992. A música produzida por artistas ligados ao Wandelweiser é frequentemente associada ao uso abundante de silêncios, baixas dinâmicas e longas durações, sendo descrita pelo crítico musical Alex Ross como uma música na qual o “silêncio se sobrepõe ao som a tal ponto que a obra parece estar à beira de desaparecer”²⁶¹ (ROSS, 2016). Pela editora, Pisaro teve mais de 150 partituras publicadas desde 1994 e gravações de suas composições lançadas em oito álbuns. Em 2010, o artista fundou seu próprio selo, *Gravity Wave*, pelo qual lançou outros 18 álbuns com composições de sua autoria.

Sua composição *Space*, publicada em 1994 pela *Edition Wandelweiser*, coloca a audiência na função de intérprete. A primeira página da partitura contém diretrizes para a

259 “Take a walk at night. Walk so silently that the bottoms of your feet become ears.” (OLIVEROS, 1971, p. 9).

260 Essa composição foi analisada pelo autor durante o trabalho de iniciação científica *Silêncio e Durações Estendidas no Wandelweiser* (2016-2017), financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, processo nº 2016/06730-9). Uma versão anterior desta análise pode ser encontrada no artigo *Silêncios e Durações Estendidas no Wandelweiser: três análises*, publicado na Revista Vórtex (cf. GERMANO; IAZZETTA, 2018).

261 “Silence overtakes sound to the point where the work seems on the verge of vanishing” (ROSS, 2016).

performance, através das quais o compositor fornece instruções para a construção de uma situação adequada à realização da obra. A partitura solicita uma duração mínima de 30 minutos para a performance, mas permite que a duração específica de cada realização seja definida pela organização do evento. Pisaro enfatiza que a performance deve ocorrer em um espaço “relativamente quieto” e que pode ser realizada de forma autônoma ou em concomitância com quaisquer outras obras (não necessariamente musicais), desde que os sons produzidos nesse contexto sejam de baixa intensidade. Assim, Pisaro visa garantir a ampla presença do que descreve como “silêncios”, definidos na partitura como “sons não-musicais” (PISARO, 1994). Uma conceituação menos vaga da ideia de silêncio pode ser formada a partir de escritos mais recentes do compositor: em uma publicação de 2009 sobre a história do Wandelweiser, Pisaro concebe o silêncio não como uma ausência de sons, mas como “um som diferente, com mais densidade do que aqueles produzidos por instrumentos”²⁶² (PISARO, 2009). Em uma entrevista realizada em 2013, o compositor relata um entendimento do silêncio como um espaço de contingências (PISARO, 2013), permitindo uma abertura na performance para sons imprevistos, que acontecem independentemente de qualquer ação intencional de seus intérpretes.

A segunda página da partitura contém instruções para a execução da obra que deverão ser entregues ao público no início do evento. Nesta, o compositor lista 7 situações auditivas (também descritas como “sensações”) na presença das quais o ouvinte poderá levantar-se de seu assento e deslocar-se para outro lugar dentro do espaço de apresentação (Figura 13). Cada ouvinte pode mudar de lugar até 5 vezes durante a performance, contanto que essa mudança seja decorrente do reconhecimento de uma das situações listadas na partitura e que a movimentação seja feita de forma discreta e silenciosa. A partitura entregue aos ouvintes informa também a duração total do evento, determinada previamente pelos organizadores, e pede que cada um se sinta à vontade para deixar a performance antecipadamente, caso deseje, contanto que o faça silenciosamente.

262 “a different sound, one with more density than those sounds made by instruments.” (PISARO, 2009).

Figura 13 – Fragmento da partitura *Space*, de Michael Pisaro

The following is a list of situations which should be understood as cues for movement. That is, when you experience one of these sensations you are free to move.

1.) A SOUND EMERGES FROM SILENCE AND APPEARS NOT TO STOP, BUT BLENDS IMPERCEPTIBLY INTO THE OTHER SOUNDS OF THE SPACE.

2.) SOUNDS ARE HEARD AS THE ROOM SPEAKING.

3.) A SOUND APPEARS TO DIE, COMPLETELY AND PERMANENTLY.

4.) SOFT SOUNDS, THROUGH FAMILIARITY, BECOME LOUD.

5.) TWO SOUNDS, AT FIRST SIMILAR, ARE NOW CONTRASTING.

6.) SILENCE IS COMPLETELY REPLACED BY SOUND.

7.) THE DIFFERENCE BETWEEN TONE AND NOISE IS NO LONGER CLEAR.

WHEN THE MIND IS FULLY ENGAGED: STAY WHERE YOU ARE.

—Michael Pisaro

Fonte: PISARO, 1994

Todas as situações descritas na partitura referem-se a impressões subjetivas formadas em relação aos sons presentes no espaço de performance, e podem ser percebidas em momentos diferentes por cada ouvinte. A situação de número 5, por exemplo, indica a percepção de dois sons que, inicialmente similares, tornam-se contrastantes. Se, por um lado, o reconhecimento dessa situação pode se dar em função da transformação de determinadas qualidades acústicas dos sons ouvidos, a sensação pode também emergir a partir de uma variação na forma como o ouvinte os decodifica e interpreta subjetivamente, possivelmente atrelada a uma intensificação da escuta que gradualmente evidencia detalhes desses sons, revelando-os mais contrastantes entre si do que uma escuta inicial poderia sugerir.

A influência de uma mudança subjetiva da escuta no reconhecimento das situações indicadas pela partitura é apresentada de forma mais explícita na descrição da situação 4, na qual Pisaro indica que “sons suaves, por familiaridade, tornam-se intensos”. Aqui, o compositor enfatiza que a intensificação dos sons não é resultado de uma variação de parâmetros acústicos, mas de uma “familiaridade”, ou seja, de uma transformação na relação particular de um ouvinte com os sons ao redor, que passam a ser escutados de outra forma.

As situações de números 1 e 6 baseiam-se em uma oposição entre os conceitos de som e de silêncio que, como vimos, não corresponde ao entendimento de silêncio expresso por Pisaro em textos posteriores e nem mesmo à definição de silêncio sugerida na página anterior da partitura. Entretanto, ao propor a percepção de “um som que emerge do silêncio e parece não parar, mas se mistura imperceptivelmente com os outros sons do espaço” (situação 1) e a sensação de que “o silêncio é completamente substituído por som” (situação 6), Pisaro parece mais uma vez indicar uma transformação na escuta do participante, que gradualmente toma consciência dos sons ao redor, deixando de percebê-los como um simples fundo sonoro indistinguível ou como um vazio acústico.

Uma intensificação da escuta é também inerente à situação 7, na qual o ouvinte reconhece que “a diferença entre tom e ruído não é mais clara”. A mudança de percepção sugerida aqui supõe uma situação inicial na qual o ouvinte distingue claramente entre sons que percebe como “tons” e outros que percebe como “ruídos”. Entretanto, a situação parece indicar que, a partir de uma contemplação mais minuciosa desses sons, tal distinção pode tornar-se menos clara, evidenciando tanto os aspectos ruidosos contidos em sons aparentemente tonais quanto os componentes tonais de sons aparentemente ruidosos.

Talvez a situação 3 contenha a proposição mais explicitamente determinada da partitura, sugerindo a percepção do desaparecimento de um som, com a ideia de desaparecimento expressa sob a metáfora da morte (“um som parece morrer, completamente e permanentemente”). A situação 2, em contraposição, abre novamente espaço a múltiplas interpretações, indicando sons que “são percebidos como a sala falando”. Um ouvinte poderia interpretar essa situação como a escuta das ressonâncias e rebatimentos dos sons nas superfícies do espaço de realização da obra. Seria possível, também, ouvir determinados ruídos provenientes da própria arquitetura do local e associá-los à mesma proposição. Evidentemente, nenhuma das interpretações trazidas aqui pretende exaurir o campo de possibilidades aberto pelas proposições da peça, havendo sempre espaço para que um participante interprete qualquer das situações de forma diferente, sem prejuízo à coerência da realização.

Em todo caso, a performance de *Space* parece induzir, através da busca pelo reconhecimento das situações listadas, uma atenção auditiva intensificada a sons presentes no espaço de performance que poderiam passar despercebidos em outras circunstâncias. A exploração do espaço é facilitada também pela mudança de posicionamento do ouvinte a cada

vez que reconhece uma das situações descritas na partitura, permitindo que o local de realização da obra seja escutado a partir de variados pontos-de-escuta, revelando sons que poderiam não ser percebidos na posição anterior e sons que, com a mudança de posição, passam a soar de outra forma. Grande parte das situações descritas na partitura podem ser interpretadas como resultado de transformações perceptivas, sugerindo uma compreensão da escuta como ação criativa, capaz de produzir variações nas qualidades subjetivas dos sons percebidos dessa forma.

3.4.2 *Purposeful Listening in Complex States of Time* (David Dunn, 1997-1998)

David Dunn é um compositor norte-americano cuja produção artística frequentemente explora modos de interação entre homem e natureza através da prática de gravações de campo e performances *site-specific*. Na primeira metade da década de 1970, Dunn trabalhou como assistente do compositor Harry Partch (1901-1974), pioneiro da luteria experimental e do microtonalismo nos Estados Unidos da América, integrando o grupo *Harry Partch Ensemble* de 1971 até 1981 (HEYING; KANT, 2018). Dunn também trabalhou como diretor dos estúdios de música eletroacústica da Universidade Estadual de San Diego, como professor da Universidade da Califórnia em Santa Cruz, como presidente do *Art & Science Laboratory* em Santa Fé, e fazendo gravações de sons da natureza para museus, aquários e zoológicos (DUNN, 1997; HEYING; KANT, 2018).

Embora parte de seus escritos revele que uma forte preocupação ecológica subjaz à sua atividade como compositor (cf. DUNN, 1981; 1984; 1997), Dunn demonstra uma posição crítica no que diz respeito ao uso de gravações de campo como forma de ativismo ambiental. Em entrevista concedida em 1999, o compositor argumenta que trabalhos de gravação de campo frequentemente tendem a se colocar como modos de preservação de realidades sonoras quando, na verdade, “não há nada de real sendo preservado”²⁶³ (DUNN, 1999, p. 7). Para Dunn, as construções realizadas através de gravações de campo não são mais reais “do que se eu fizesse um desenho da mesma localização”²⁶⁴, e sua prática é frequentemente resultado de “alguém que esperou um tempo suficientemente longo entre aviões e carros passando para enfim conseguir algo que pareça ser uma gravação cristalina”²⁶⁵ (DUNN, 1999, p. 7). Em

²⁶³ “There’s nothing real being preserved.” (DUNN, 1999, p. 7).

²⁶⁴ “a construction that is no more real than if I was to make a drawing of that location” (DUNN, 1999, p. 7).

²⁶⁵ “someone who sat long enough between periods of airplanes and cars passing that they can get something that appears to be a pristine recording” (DUNN, 1999, p. 7).

outro texto produzido na mesma época, Dunn afirma ver “algo de perverso nessas gravações, como se a codificação de um referente semiótico na forma de uma descrição em áudio de um lugar pudesse ser algo diferente de uma invenção humana”²⁶⁶ (DUNN, 1997, p. 7).

Em *Purposeful Listening in Complex States of Time* (1997-1998), Dunn desenvolve um intrincado sistema de notação musical que não coordena a produção de sons no espaço, mas a mudança de foco da escuta com relação aos sons que a rodeiam. Composta para ser realizada por um ouvinte solo, a obra contém 20 seções de 3 minutos, cada uma das quais deve ser executada em um ambiente externo diferente, escolhido pelo intérprete.

A partitura é precedida por um breve ensaio de quatro páginas, no qual Dunn introduz algumas das formulações teóricas que embasam a composição. Nele, o compositor sugere que sua peça representa uma extensão de trabalhos produzidos por compositores como John Cage e Morton Feldman, nos quais Dunn reconhece uma ênfase da participação ativa do ouvinte não apenas no reconhecimento das estruturas formais da obra, mas também no reconhecimento de seus próprios processos perceptivos. Em particular, o ensaio destaca algumas das implicações trazidas pela obra *4'33"* (1952), de John Cage, como influência para a composição de *Purposeful Listening In Complex States of Time*. Para Dunn, *4'33"*

é, em última análise, sobre esta questão: que não apenas a música consiste primariamente da percepção de som no tempo, mas que é o perceptor quem está encarregado tanto de organizar essa percepção quanto de atribuir a ela um significado. Além disso, há o reconhecimento de que essa capacidade existe independentemente da intenção de um compositor ou da natureza específica dos sons que ocorrem em um ambiente. É a natureza da percepção que é a base fundamental a partir da qual toda música se origina, e não seus materiais, estruturas ou intenção comunicativa. Como diz Elaine Barkin, “A escuta é composição primária.”²⁶⁷ (DUNN, 1998, p. 3).

Embora Dunn reconheça que essa capacidade da escuta possa ser exercida independentemente da intenção de um compositor, *Purposeful Listening...*, ao designar e especificar cada “movimento” ou “enquadramento” de escuta na própria partitura, enfatiza e exige do ouvinte tal modo de atuação como condição para a realização da obra.

266 “Personally I find something perverse about many of these recordings, as if the encoding of a semiotic referent in the form of an audio description of place could ever be something other than a human invention.” (DUNN, 1997, p. 7).

267 “This has led me back to the work of John Cage and his “silence” piece *4'33"* in the sense that ultimately it is about this very issue: that not only does music primarily consist of the perception of sound in time but that it is the perceiver that is engaged in both organizing that perception and assigning it meaning. Beyond this is the realization that this capacity takes place regardless of the intention of a composer or the specific nature of sounds occurring in an environment. It is the nature of perception that is the fundamental ground from which all music arises and not its materials, structures or communicative intent. As Elaine Barkin says, ‘Listening is primary composition.’” (DUNN, 1998, p. 3).

No mesmo ensaio, Dunn destaca que, embora alguns de seus contemporâneos, como os compositores Alvin Lucier, James Tenney e Pauline Oliveros, estivessem também empenhados em enfatizar processos de percepção através de suas obras, *Purposeful Listening...* contrasta com os trabalhos desenvolvidos por esses artistas por abrir mão da produção ativa de sons, comunicando diretamente ao intérprete “condições mentais para a escuta sem qualquer outra intenção expressiva ou conteúdo”²⁶⁸ (DUNN, 1998).

Três aspectos centrais são manipulados por Dunn através da notação de escuta desenvolvida para *Purposeful Listening...*: a *localização* dos sons ouvidos, a *duração* de cada ação de escuta, e o *tipo de escuta* empregado. O compositor utiliza três recursos visuais para denotar aspectos ligados à localização (ver Figura 14): 1) setas conectadas a círculos são usadas para apontar a *direção* no espaço para a qual o ouvinte deverá voltar sua escuta (frente, trás, lados direito e esquerdo, ou qualquer direção intermediária entre esses polos) ou, alternativamente, um círculo com bordas acinzentadas e sem setas é utilizado para designar uma atenção omnidirecional; 2) uma gradação de um a três símbolos “+” denota a *proximidade* dos sons que devem ser percebidos pelo ouvinte, onde um “+” indica sons adjacentes ao corpo e três “+” indicam sons a uma grande distância do corpo; e, 3) o uso de duas linhas horizontais paralelas, dispostas de forma similar a um pentagrama musical, separa três camadas distintas na notação que referem-se à *posição* dos sons ouvidos, análogas a três planos no espaço: o espaço superior às linhas representa o nível do céu, o espaço entre as linhas representa o nível do corpo do ouvinte, e o espaço inferior às linhas representa o nível do chão.

Figura 14 – Seção 1 da partitura *Purposeful Listening in Complex States of Time*, de David Dunn

Fonte: DUNN, 1998.

A duração das ações realizadas pelo ouvinte é medida em tempo cronométrico, notada por meio de números que representam a quantidade aproximada de segundos

²⁶⁸ “What is communicated to the performer are direct mental conditions for listening without any other expressive intention or content” (DUNN, 1998, p. 5).

correspondente à realização de cada ação. A duração também é sugerida pelo comprimento horizontal dos colchetes colocados sob cada haste que, remetendo à grafia de notas musicais no sistema convencional de partituras desenvolvido pela tradição da música clássica, distingue os eventos de escuta indicados pela partitura. Como recurso adicional, o compositor utiliza ainda setas pontilhadas que acompanham as hastes e colchetes de forma similar a ligaduras de fraseado, empregando-as para sugerir uma variação dinâmica entre um evento e outro, indicando uma mudança gradual de percepção entre os diversos estados de escuta agrupados sob cada seta (Figura 15).

Figura 15 – Detalhe da Seção 13 da partitura *Purposeful Listening in Complex States of Time*, de David Dunn

Fonte: DUNN, 1998.

Por fim, Dunn utiliza cores diferentes para distinguir quatro tipos de escuta, aos quais se refere como diferentes “estados temporais”: os números (marcadores de duração cronométrica) grafados em azul indicam eventos que ocorrem em tempo real; quando grafados na cor dourada, indicam eventos passados, rememorados pelo ouvinte; a cor vermelha indica eventos futuros, imaginados pelo ouvinte; e a cor preta indica um tempo de atenção não focada²⁶⁹. Assim, *Purposeful Listening...* sugere uma concepção expandida de escuta, que não se restringe à percepção e interpretação de um estímulo timpânico provocado por vibrações acústicas. Durante a performance da peça, imagens sonoras²⁷⁰ formadas por meio de diferentes processos cognitivos se cruzam na mente do ouvinte, evidenciando a pluralidade de percepções e imaginações que compõem nossa escuta.

²⁶⁹ Os períodos de atenção não focada podem ser interpretados como análogos ao uso de pausas na notação musical convencional. Nesse caso, a “pausa” não representaria um silêncio ou uma ausência de produção de sons, mas um período de não-atuação por parte do intérprete. Essa interpretação parece ser reforçada pelo fato de que os números pretos, ao contrário dos demais, não são acompanhados por hastes e colchetes – elementos característicos da escrita de notas musicais.

²⁷⁰ Ver seção 1.1.

Através da alternância entre eventos presentes, passados e futuros, Dunn busca “especificar uma interpenetração não-linear de estados temporais que é impossível de alcançar pela produção ativa de sons”²⁷¹ (DUNN, 1998). Para o compositor,

qualquer tentativa de realizar isso por meio da organização de sons irá meramente colapsar em uma percepção linear. Somente através da organização do “silêncio” em um campo perceptual isso pode ser implicado, pois demanda a capacidade auto-organizacional da percepção de um indivíduo participante.²⁷² (DUNN, 1998)

Embora Dunn sugira que uma tentativa de replicar essa alternância de estados temporais por meio de sons organizados resultaria em linearidade, podemos argumentar que os processos perceptivos explicitados pelo compositor em *Purposeful Listening...* aparecem frequentemente na escuta de outras obras musicais na forma de relações entre os sons percebidos no momento, a memória de eventos passados e a expectativa de eventos futuros. Ainda que, para o compositor que trabalha com a organização de sons no tempo, a sequência de eventos sonoros seja sempre contínua, a forma de escuta musical esperada do ouvinte frequentemente envolve uma capacidade de interpenetração entre escuta imediata, memórias e expectativas, essencial para uma compreensão auditiva da estrutura da peça. Em outras palavras, uma organização linear de sons não implica necessariamente em uma escuta linear. Assim, entendemos que o principal contraste trazido por *Purposeful Listening...* com relação à tradição de obras que se baseiam na produção ativa de sons não está propriamente nos modos de escuta envolvidos, mas na interferência direta e explícita do compositor sobre os processos perceptivos do ouvinte, trazendo à tona as relações entre os diferentes modos de escuta envolvidos na experiência musical.

Purposeful Listening... pode ser interpretada como um exercício particularmente virtuosístico de escuta, exigindo a manutenção de intenções auditivas por tempos pré-determinados na partitura a despeito de quaisquer eventos sonoros que possam ocorrer ao redor do intérprete. Embora possamos reconhecer processos perceptivos similares tanto em nossa escuta musical quanto em nossa escuta cotidiana, as variações entre modos e orientações de escuta frequentemente se dão em função de contingências, como um latido que imediatamente captura e desvia a atenção de nossa escuta para a imagem mental de um cachorro, e pode nos remeter ainda à memória de outro cachorro que conhecemos. Em suma,

271 “The logic of this system derives from my interest in specifying a non-linear interpenetration of times states that is impossible to achieve through active sound-making.” (DUNN, 1998, p. 6).

272 “Any attempt to accomplish this as organized sound will merely collapse into a linear perception. It is only through organizing “silence” within a perceptual field that this can be implied because it demands the self-organizing capacity of a participating individual’s perception. (DUNN, 1998, p. 6).

a obra parece requerer uma completa autonomia de nossa disposição de escuta em relação aos sons que nos rodeiam. O reconhecimento da influência dessas contingências em nossa percepção pode ser um dos motivos pelos quais a partitura solicita que os segmentos sejam realizados em ambientes externos com “som ambiente de baixa intensidade”²⁷³ (DUNN, 1998, p. 5). Ademais, a individualização das ações de escuta na forma de eventos distintos parece sugerir uma completa independência entre as temporalidades evocadas, como se sons ouvidos no presente não ativassem nossa memória e não gerassem expectativas de outros sons.

Ainda assim, embora possamos argumentar que nossos processos perceptivos não sejam tão isolados, focados ou direcionados quanto a partitura parece sugerir, *Purposeful Listening...* atua de forma a estimular a concentração de seu intérprete em aspectos específicos da paisagem sonora, tanto acústica quanto mental. Através desse processo, Dunn enfatiza a atividade de escuta como um processo ativo e performático, através do qual imagens sonoras podem ser enquadradas, criadas e manipuladas. Embora a partitura seja responsável por direcionar nossa escuta espacialmente e temporalmente, podemos sugerir que o ouvinte também assume um papel composicional durante a performance da peça, sendo, em última instância, o responsável por selecionar, organizar e traçar relações entre as imagens sonoras formadas. Conforme explicitado também no ensaio que acompanha a partitura (cf. DUNN, 1998), *Purposeful Listening...* sugere um entendimento de música como algo que se concretiza não em uma organização de vibrações acústicas produzidas por instrumentistas ou alto-falantes, mas a partir da percepção e organização de imagens sonoras produzidas mentalmente pelos ouvintes.

3.4.3 O ouvinte-intérprete

Como procuramos mostrar, *Space* e *Purposeful Listening in Complex States of Time* articulam, a partir de formas de notação bastante distintas, variações nos modos de escuta de seus intérpretes de forma a induzir a produção de construções sonoras que são percebidas apenas na mente de cada ouvinte. Para isso, ambas as peças abrem mão da produção intencional de vibrações acústicas, assumindo um certo grau de indeterminação com relação aos sons que serão escutados pelos intérpretes. Nesse sentido, podemos argumentar que o conjunto sonoro com o qual os intérpretes se relacionam durante a performance dessas obras é

273 “low level ambient sound” (DUNN, 1998, p. 5).

essencialmente não-ficcional, ou seja, não foi prescrito e produzido em função da performance. As vibrações acústicas que dão origem a parte dos sons ouvidos e articulados mentalmente pelos participantes são produzidas por agentes, humanos ou não, que não estão diretamente e intencionalmente vinculados à produção artística, e que geram esses sons ora de forma inconsciente (como o vento que passa por uma fresta na porta), ora como subprodutos de outras atividades (como o som de um cortador de grama conduzido por alguém que não participa da performance), ou ainda de forma reconhecidamente musical porém com intenções alheias à produção artística pretendida por essas obras (como alguém que cantarola uma canção ao passar ao lado do espaço de performance).

Entretanto, tanto Pisaro quanto Dunn solicitam que as performances sejam realizadas em lugares silenciosos. Dessa forma, devemos considerar que, apesar do alto grau de indeterminação, existe ainda um certo nível de interferência dos compositores sobre o tipo de som que estará presente ao redor dos intérpretes. Nos dois casos, os compositores parecem interessados em destacar sons frequentemente ignorados ou tornados inaudíveis em contextos convencionais, tanto de performance quanto da vida cotidiana – escolhas que condizem com o restante da trajetória artística tanto de Pisaro quanto de Dunn.

Em *Space*, esses sons são evidenciados por meio de uma associação entre o espaço silencioso sugerido por Pisaro e a proposição de situações auditivas que, embora possam ser interpretadas de diversas formas, frequentemente prezam por uma sutileza da percepção. O interesse pela exploração dos limites da percepção é abordado por Pisaro ao tratar das sensações provocadas pela escuta musical em um texto escrito poucos anos após a composição de *Space*:

Como compositor, estou interessado em desafiar os ouvidos. Não com o objetivo de ser difícil, mas porque sei que, ao superar esse desafio, os sentidos e a mente têm a oportunidade de experimentar o tipo de prazer discutido anteriormente. Por essa razão, minha música se foca em um tipo de escuta que enfatiza os limites da percepção: as pequenas, praticamente inaudíveis, variações de som que ocorrem em um tom aparentemente estável; a fronteira às vezes invisível entre som e silêncio; a sensação quase imperceptível da passagem do tempo; a diferença infinitesimal entre algo que é quase simultâneo e algo que é verdadeiramente simultâneo. Nesse âmbito, os sentidos percebem o quanto são sutis e, se formos bem-sucedidos,

isso pode fazer com que nos sintamos sortudos por estarmos vivos.²⁷⁴
(PISARO, 1998)

Em outro texto da mesma época, Pisaro destaca a relação particular entre silêncio e escuta, sugerindo que “[n]a fronteira entre som e silêncio, o ouvido está disponível para mudanças. Ele está desperto. O silêncio pede à mente que escute”²⁷⁵ (PISARO, 1997). Assim, podemos entender que a opção pela realização da obra em espaços de performance silenciosos está diretamente vinculada aos interesses de Pisaro por um tipo específico de sonoridade que, de acordo com o compositor, facilitaria as transformações da escuta que a peça pretende induzir nos ouvintes.

No caso de *Purposeful Listening...*, a opção pela realização da obra em ambientes externos é uma marca característica de grande parte da produção artística de Dunn, presente tanto em seu trabalho com performances *site-specific*²⁷⁶ quanto em suas obras fonográficas²⁷⁷. Essa escolha reflete um interesse do compositor pela exploração dos modos como o som pode mediar diferentes formas de interação entre o homem e a natureza (cf. DUNN, 1997, 1999). A especificação fornecida pela partitura de que esses lugares devem ser caracterizados por “so[ns] ambiente[s] de baixa intensidade” pode ser entendida como forma de auxiliar a expansão da escuta, permitindo aos ouvidos um alcance mais abrangente para o reconhecimento de sons produzidos a uma grande distância do intérprete, que poderiam ser mascarados em ambientes caracterizados por maior intensidade sonora. Podemos supor, então, que a orientação para a realização da obra em lugares silenciosos tenha como objetivo facilitar uma percepção adequada das diferentes regiões do espaço, indicadas na partitura através de recursos gráficos como setas direcionais e diferentes graus de proximidade.

274 “As a composer, I am interested in challenging the ear. This is not in order to be difficult, but because I know that in meeting this challenge, the senses and the mind have the opportunity to experience the kind of joy discussed above. For this reason, my music focuses on a kind of listening which emphasizes the limits of perception: the tiny, practically inaudible variations of sound which occur in an apparently stable tone; the sometimes invisible border between sound and [sic] silence; the almost imperceptible sense of time passing; the infinitesimal difference between something which is almost simultaneous and something which is truly simultaneous. In this realm the senses become aware of how subtle they are, and if we succeed can make us feel lucky to be alive.” (PISARO, 1998).

275 “At the border between sound and silence the ear is alive to change. It is awake. Silence asks the mind to listen.” (PISARO, 1997).

276 Ver, por exemplo, os trabalhos *Nexus I* (1973) e *Skydrift* (1976-1978), cujas gravações foram lançadas no CD *Music, Language and Environment* (1996).

277 Dunn descreve seu trabalho artístico com gravações de campo como “um híbrido entre música eletroacústica e gravação de paisagens sonoras” (DUNN, 1997). Um exemplo é o trabalho *The Lion in Which the Spirits of the Royal Ancestors Make Their Home* (1990-1995), disponível no CD homônimo (1995).

Tanto em *Space* quanto em *Purposeful Listening...*, podemos notar também uma transformação nos papéis que costumam caracterizar a situação de performance na música clássica ocidental – compositor, intérprete e ouvinte. Logo abaixo do título das peças, no lugar da partitura onde tradicionalmente encontraríamos sua instrumentação, Pisaro escreve “para audiência” (*for audience*) e Dunn escreve “para ouvinte solo” (*for solo listener*), explicitando assim a criação do papel híbrido de um *ouvinte-intérprete* que caracteriza as duas composições. A partir dessa hibridação, essas obras sugerem uma ruptura na oposição entre um papel ativo (interpretação) e um papel frequentemente percebido como passivo (escuta), característica de experiências musicais que parecem ser uma via de mão única na qual o intérprete é o responsável pela realização da obra e o ouvinte deve apenas apreendê-la de forma a compreender seus possíveis significados. Em contraposição, o papel de ouvinte-intérprete explicita uma posição ativa da escuta, que passa a assumir a responsabilidade pela realização da obra a partir da interpretação de instruções fornecidas pela partitura.

Embora Dunn e Pisaro mantenham formalmente o papel de compositor, registrando sua autoria na assinatura das partituras produzidas, podemos argumentar que esse papel também tem suas funções reformuladas nas duas peças. Através da partitura, tanto Dunn quanto Pisaro orientam, em medidas diferentes, a atuação dos ouvintes-intérpretes, descrevendo o tipo de ação que deverá ser performada para a realização da peça. Entretanto, a organização de sons no tempo, função frequentemente atribuída ao compositor, não é prescrita nas partituras. Por um lado, podemos considerar que essa organização é indeterminada, sendo resultante de contingências próprias a cada espaço de performance (esses, em alguma medida, pré-determinados pelos compositores). Por outro lado, podemos entender que essa organização acontece num nível subjetivo, sendo construída mentalmente pelos próprios ouvintes-intérpretes, guiados pelas orientações fornecidas na partitura. Essa interpretação é reforçada por nosso entendimento do som não como uma vibração acústica, mas como uma imagem mental²⁷⁸ que pode ser formada não só a partir de uma escuta timpânica, mas também de uma memória ou projeção futura (como nos diversos estados temporais explorados em *Purposeful Listening...*).

A relação estabelecida entre a partitura e o ouvinte-intérprete na organização dos sons no tempo ocorre de formas distintas nas duas obras. Em *Purposeful Listening...*, a partitura divide o fluxo temporal em fragmentos medidos em tempo cronométrico, cada um contendo

278 Ver seção 1.1.

uma indicação do enquadramento auditivo e do modo de escuta que deverá ser empregado pelo intérprete. Entretanto, a partitura não estabelece uma associação direta entre cada um desses fragmentos e a seleção de um som específico, de forma que, em cada redirecionamento da escuta proposto pela partitura, diversos eventos sonoros distintos podem ser percebidos, produzidos ou manipulados pelo ouvinte-intérprete. Assim, podemos argumentar que a rígida estrutura temporal fornecida pela partitura não deve ser interpretada como a organização temporal de uma sequência de imagens sonoras, mas apenas como uma sequência de estímulos a partir dos quais o ouvinte-intérprete buscará recortar auditivamente os sons que compõem sua execução. Em outras palavras, entendemos que a estruturação do tempo de performance descrita por Dunn na partitura não tem uma correspondência direta com a estrutura temporal formada pela sequência de imagens sonoras produzidas na mente dos ouvintes.

Em *Space*, por outro lado, apenas a duração total da performance é estabelecida antecipadamente, de forma que as variações de escuta estimuladas pelas sete situações listadas na partitura podem ocorrer em momentos diferentes na mente de cada intérprete. Aqui, portanto, a organização de sons no tempo ocorre de forma ainda mais aberta, estando sujeita à influência das mudanças de posição do intérprete no espaço, a uma busca intencional por uma ou algumas das situações descritas, e ainda a variações de interesse ou desinteresse pela proposta durante o tempo de performance.

O entendimento de que a organização de sons no tempo é, em última instância, uma responsabilidade atribuída aos próprios ouvintes-intérpretes de *Space* e *Purposeful Listening...*, embasa nossa interpretação dessas escutas como ações de composição. Sugerimos, portanto, que a tríade compositor – intérprete – ouvinte, cristalizada pela tradição da música clássica ocidental, é aqui reestruturada, com funções tradicionalmente atribuídas às figuras do intérprete e do compositor sendo deslocadas para o campo de atuação de um ouvinte.

Embora a prática de gravação de campo normalmente não seja guiada por uma partitura, a atuação dos ouvintes nas obras de Pisaro e Dunn pode ser entendida em analogia com o papel desempenhado pelo agente da gravação nessas práticas²⁷⁹. Assim como Ernst Karel em *Heard Laboratories*, o ouvinte-intérprete de *Space* e *Purposeful Listening...* redireciona sua escuta ao longo do tempo de forma a enquadrar eventos específicos, formando

279 Convém notar que tanto Pisaro quanto Dunn utilizam gravações de campo em outros de seus trabalhos artísticos.

em sua mente uma sequência particular de imagens sonoras a partir dos sons encontrados ao redor. Como Raquel Stolf em *Mar Paradoxo*, os materiais são selecionados a partir de interesses ou disposições de uma escuta específica, que não atua de forma neutra em relação à paisagem sonora ao redor.

Em distinção às práticas de gravação de campo, entretanto, o resultado desses processos não se consolida como um produto final apto a ser compartilhado com outros ouvintes, mas permanece apenas na forma de uma memória para aquele que realizou a performance. Assim, embora a mediação fonográfica não seja uma condição essencial para que a escuta desempenhe um papel composicional, entendemos que a apresentação e o reconhecimento de trabalhos de gravação de campo como *composições* pode colaborar para que determinadas práticas de escuta não mediada pela fonografia, como aquelas envolvidas nas performances de *Space* e *Purposeful Listening...*, sejam também reconhecidas como ações composicionais.

Conclusões

Ao longo desta dissertação, pudemos observar diversos exemplos de trabalhos artísticos produzidos nas últimas décadas que colocam em destaque uma participação ativa da escuta como parte do processo criativo. Embora o papel atribuído à escuta possa também ser reinventado em obras musicais nas quais a produção sonora está predominantemente a cargo de instrumentistas – como vimos, por exemplo, em nossa discussão da obra *Trajétórias*²⁸⁰ –, buscamos destacar aqui trabalhos nos quais a escuta interage com a paisagem sonora que a rodeia, independentemente de qualquer produção ativa de sons (vibrações acústicas) prescritos pelo compositor da obra e/ou produzidos por seus intérpretes. Sugerimos que, na ausência dessa produção, o trabalho criativo de organização dos sons no tempo é frequentemente deslocado para a escuta, favorecendo o reconhecimento de seu potencial composicional.

No primeiro capítulo, buscamos mostrar alguns exemplos da variedade de modos pelos quais a escuta pode atuar, tendo como objetivo rejeitar a compreensão desta como uma atividade meramente passiva e uniforme que se restringiria à recepção dos sons ao redor e à apreensão de informações transmitidas através deles. Primeiramente, sugerimos, a partir da leitura de textos de Rodolfo Caesar e Fernando Iazzetta, um entendimento do som como imagem, concepção que percebemos como central para nossa abordagem da escuta como ato composicional e para nossas discussões de muitos dos exemplos artísticos trazidos nesta dissertação²⁸¹. Em seguida, traçamos um breve histórico de teorias sobre os diferentes modos de atuação da escuta, propondo um recorte voltado para textos produzidos por compositores, em especial aqueles ligados à tradição da música eletroacústica e suas derivações²⁸². Trazendo como exemplo a obra *Trajétórias* (2015), da compositora brasileira Valéria Bonafé, buscamos mostrar como a atuação da escuta e o papel atribuído ao ouvinte dentro da obra musical têm sido reinventados em algumas práticas artísticas recentes, rejeitando a concepção convencional do ouvinte como um simples receptor de um objeto artístico cuja estrutura e cujos modos possíveis de interpretação foram pré-determinados por seu criador²⁸³. Por fim, fizemos uma leitura crítica da atuação composicional de escuta reconhecida pela autora

280 Ver seção 1.3.

281 Ver seção 1.1.

282 Ver seção 1.2.

283 Ver seção 1.3.

inglesa Katharine Norman em seu artigo *Real-World Music as Composed Listening* (1996), buscando compreender seu conceito de *real-world music* a partir de paralelos com a prática de *soundscape composition* desenvolvida principalmente por artistas ligados ao World Soundscape Project²⁸⁴. Concluímos que, embora o artigo de Norman se ocupe de temas similares aos discutidos nesta dissertação, seu recorte voltado especificamente para um segmento do repertório eletroacústico característico das décadas de 1970 a 1990 apresenta características distintas de muitos trabalhos artísticos produzido nas últimas duas décadas, o que nos sugeriu a necessidade de revisitar alguns desses tópicos com base nas formas de criação e escuta introduzidas por esse novo repertório.

Nosso segundo capítulo buscou delinear o objeto de estudo desta dissertação a partir de um conjunto de reflexões sobre o modo pelo qual essas práticas artísticas dialogam, direta ou indiretamente, com diferentes concepções de termos como *real*, *realismo* e *verdade*. Mostramos como o desenvolvimento da fonografia foi reiteradamente marcado por discursos em torno de uma suposta *fidelidade* que, quando alcançada, garantiria ao ouvinte do fonograma uma imitação perfeita do som original²⁸⁵. A seguir, buscamos repensar a representação fonográfica a partir de sua dimensão indicial, tomando como inspiração argumentos similares desenvolvidos com relação à fotografia e ao cinema²⁸⁶. Nos debruçamos sobre escritos de Rodolfo Caesar e Francisco López a fim de averiguar de que modo as particularidades da representação fonográfica destacadas anteriormente poderiam impactar o pensamento composicional desses artistas na criação de obras acusmáticas, e terminamos nos indagando por que a conexão indicial com os sons gravados parece ser muitas vezes percebida como secundária, ou mesmo insignificante, especialmente em trabalhos reconhecidos como musicais²⁸⁷. Questionamos a oposição entre documentação e música encontrada em alguns discursos relacionados à gravação de campo, e investigamos a partir de textos sobre o documentário cinematográfico uma possível alternativa para a construção de trabalhos sonoros socialmente e politicamente relevantes, nos quais interesses artísticos e documentais parecem caminhar conjuntamente²⁸⁸. Como exemplo da aproximação entre fonografia e documentário, destacamos o trabalho do compositor francês Luc Ferrari, buscando mostrar também sua relação conflituosa com a categoria de *música*²⁸⁹. Finalizamos o capítulo

284 Ver seção 1.4.

285 Ver seção 2.1.

286 Ver seções 2.2 e 2.3.

287 Ver seções 2.4 e 2.5.

288 Ver seção 2.6.

289 Ver seção 2.7.

propondo o uso da expressão “não-ficcional” como forma de aproximar as diferentes práticas artísticas abordadas nesta dissertação, entendendo que esse conceito pode ser significativo para compreender melhor o modo como esses trabalhos são apresentados e nos afetam²⁹⁰.

No terceiro capítulo, analisamos cinco trabalhos artísticos conectados pela ideia do não-ficcional, buscando mostrar de que formas a ação de escuta subjacente a essas práticas ou induzida por elas pode ser compreendida como um ato de composição. Os três primeiros trabalhos apresentados têm como base a prática de gravação de campo. Em *Heard Laboratories* (2010), sugerimos que as gravações podem ser interpretadas como resultado de uma improvisação de escuta, realizada por Ernst Karel ao manusear e deslocar-se com os microfones por laboratórios científicos, alterando seu ponto-de-escuta de forma a gerar variações contínuas nas sonoridades captadas²⁹¹. Em *Mar Paradoxo* (2016), vimos como Raquel Stolf cria, através de suas “notas-desenhos de escuta”, um modo de converter suas escutas em composições/proposições que podem vir a ser executadas futuramente por outros ouvintes. Mostramos também como as gravações de campo incluídas nessa publicação refletem uma prática de escuta guiada por uma concepção particular de silêncio, que a artista busca encontrar e captar nas sonoridades do fundo do mar²⁹². Em *Green Ways* (2018), vimos como Áine O’Dwyer e Graham Lambkin inserem sua própria presença nos mapeamentos produzidos através de gravações de campo, posicionando-se como parte ativa da paisagem sonora captada. Sugerimos que o álbum pode ser interpretado como uma escuta particular dos lugares nele representados, mas que essa escuta é particularmente atenta à interação produzida pela presença dos artistas nesses lugares²⁹³. Por fim, trouxemos dois exemplos de trabalhos musicais que propõem uma atuação composicional da escuta sem o uso da tecnologia fonográfica. Em *Space* (1994) e *Purposeful Listening in Complex States of Time* (1997-1998), vimos que a partitura é utilizada como forma de induzir modificações na escuta, fazendo com que cada ouvinte que participa da performance crie internamente sua própria sequência de imagens sonoras²⁹⁴.

A ação de escuta destacada nesta dissertação pode ser desempenhada em diferentes momentos da criação e prática artística, não estando necessariamente associada apenas à figura do *ouvinte*, frequentemente entendida na tradição da música clássica ocidental como o

290 Ver seção 2.8.

291 Ver seção 3.1.

292 Ver seção 3.2.

293 Ver seção 3.3.

294 Ver seção 3.4.

elo final de uma cadeia de produção artística que se inicia com um compositor e é mediada por um grupo de intérpretes. Muitos dos trabalhos discutidos aqui reorganizam, em diferentes medidas, essa cadeia produtiva, redistribuindo ou modificando as diversas funções tradicionalmente atribuídas a cada um desses personagens. No caso de trabalhos artísticos que têm como elemento central a gravação de campo, por exemplo, destacamos a ação de escuta desempenhada pelo agente da gravação durante a microfonação e captação de sons. Nesses casos, entendemos que esse agente é, antes de mais nada, alguém que escuta e interage com a paisagem sonora ao seu redor através dos equipamentos de gravação. Sugerimos, entretanto, que esse agente pode também ser reconhecido como um compositor na medida em que desempenha um papel similar àquele realizado por muitos compositores de música eletroacústica, interagindo diretamente com o material sonoro, seja no momento da captação ou da pós-produção, invés de partir de uma abstração musical notada na forma de partitura.

Em obras como *Space* e *Purposeful Listening in Complex States of Time*, a escuta criativa que buscamos destacar é realizada por um agente ao qual nos referimos anteriormente como um *ouvinte-intérprete*²⁹⁵, encarregado tanto de *interpretar* as instruções contidas na partitura quanto de *ouvir*, a partir dos direcionamentos ali apresentados, os sons presentes nos espaços escolhidos para a execução das obras. Nesses casos, sugerimos que, embora haja ainda a figura bem estabelecida de um compositor como autor das partituras, a ação desempenhada pelo ouvinte-intérprete pode também ser interpretada como composicional na medida em que baseia-se em uma seleção, manipulação e organização de sons (entendidos agora como imagens mentais²⁹⁶) no tempo. Embora guiada pelas instruções apresentadas na partitura, notamos que a produção de imagens sonoras não é estritamente controlada e pré-determinada por Pisaro e Dunn, ficando majoritariamente a cargo de decisões criativas dos *ouvintes-intérpretes* dessas obras. Assim, em *Space* e *Purposeful Listening...*, entendemos que a figura do *compositor* (assumida por Pisaro e Dunn como autores das partituras) desempenha um papel mais próximo daquele reconhecido por Michael Nyman como próprio do compositor de música experimental: um agente que está mais interessado na possibilidade de “desenhar uma *situação* na qual sons podem ocorrer, um *processo* para geração de ações (sonoras ou não), um *campo* delineado por certas ‘regras’ composicionais”²⁹⁷ (NYMAN, 2010, p. 4, *itálicos do autor*). Ao abrir mão de especificar uma produção ordenada de sons

295 Ver seção 3.4.3.

296 Ver seção 1.1.

297 “outlining a *situation* in which sounds may occur, a *process* of generating action (sounding or otherwise), a *field* delineated by certain compositional ‘rules’.” (NYMAN, 2010, p. 4, *itálicos do autor*).

escolhidos e notados na partitura pelo compositor, entendemos que composições realizadas nos moldes descritos por Nyman podem favorecer uma participação mais criativa de seus ouvintes e intérpretes (ou, nos casos discutidos aqui, de seus *ouvintes-intérpretes*).

Ainda assim, o reconhecimento dessas práticas criativas de escuta como *ações composicionais* pode não ser evidente, especialmente em casos como *Space* e *Purposeful Listening*..., nos quais a sequência de imagens sonoras resultante da ação desempenhada pela escuta não se cristaliza na forma de uma composição que pode ser executada ou reproduzida posteriormente. Devemos destacar, portanto, que nossa concepção da escuta como um ato de composição nem sempre se refere à criação de uma *obra* musical ou artística por meio da escuta. Entretanto, a constatação de que obras artísticas têm sido criadas por meio de ações que podemos atribuir predominantemente à escuta, como no caso da produção de gravações de campo, pode colaborar para que outras práticas criativas de escuta sejam também entendidas como ações composicionais. Para isso, entendemos que há uma analogia entre o modo como a escuta frequentemente cria, organiza e manipula imagens sonoras em contextos não mediados pela tecnologia fonográfica e a criação, organização e manipulação de sons realizada em muitos trabalhos de gravação de campo. Portanto, sugerimos que o reconhecimento de trabalhos fonográficos como composições pode contribuir com o reconhecimento do papel composicional da escuta em outras práticas artísticas.

Ao discutir a produção documental e artística do World Soundscape Project na década de 1970, o compositor Barry Truax afirma que, nos primeiros trabalhos fonográficos produzidos pelo grupo, “a técnica de composição envolvida era mínima, compreendendo apenas seleção, edição transparente, e *cross-fading* não-intrusivo” (TRUAX, 1996, p. 55). Nas últimas décadas, entretanto, notamos uma proliferação de trabalhos de gravação de campo que, embora apresentem estratégias de edição e manipulação que podem ser interpretadas como sutis (sobretudo em comparação com a tradição da música eletroacústica) ou mesmo “transparentes”, são frequentemente apresentados como trabalhos composicionais. Assim, ao contrário do que a descrição de Truax poderia sugerir, gostaríamos de argumentar que os trabalhos apresentados em álbuns como *Heard Laboratories*, *Mar Paradoxo* e *Green Ways*, nos quais a manipulação dos materiais gravados é intencionalmente restrita, não envolvem propriamente uma redução da técnica de composição envolvida, mas uma concentração de sua atividade nas etapas de escuta e captação de sons, destacando o potencial composicional desses processos.

Os exemplos trazidos nesta dissertação parecem indicar que trabalhos fonográficos que empregam a representação sonora de lugares ou situações de forma documental, muitas vezes com o objetivo de explorar questões sociais ou políticas associadas aos contextos de origem dos sons captados, frequentemente colocam-se ou são colocados em tensão com a categoria de música²⁹⁸. Um incômodo com essa categoria pôde ser observado nos discursos de compositores como Luc Ferrari e Hildegard Westerkamp²⁹⁹, antecedentes importantes para o tipo de prática artística descrito no terceiro capítulo da dissertação. Essa tensão parece ainda se refletir em trabalhos mais recentes: Ernst Karel, por exemplo, utiliza em seu site pessoal a denominação “trabalhos sonoros experimentais e não-ficcionais”³⁰⁰ (ERNST KAREL) para referir-se a parte de sua produção artística, embora reconheça que seu trabalho *Heard Laboratories* possa também ser escutado como música. Graham Lambkin, em virtude de um relançamento recente contendo quatro LPs de sua produção sonora, é descrito no site da produtora nova-iorquina Blank Forms como “um organizador de sons e não um músico”³⁰¹ (BLANK FORMS). Em outros casos, como *Mar Paradoxo*, a publicação sonora é produzida dentro da esfera já relativamente bem consolidada da *arte sonora* (cf. CAMPESATO, 2009; HOLLERWEGGER, 2011, p. 109-112), dialogando com uma tradição mais próxima das artes plásticas; assim, as discussões levantadas por Raquel Stolf em seus artigos e demais produções textuais parecem não demonstrar o mesmo tipo de ansiedade ou tensão com relação à categoria de música apresentado por alguns artistas oriundos dessa tradição, como Ferrari e Westerkamp.

Nesta dissertação, propusemos também uma aplicação possível para a expressão “não-ficcional” no contexto de trabalhos sonoros³⁰². Entendemos que essa ideia pode contribuir para a compreensão de um efeito particular provocado sobre os ouvintes por determinados tipos de trabalhos artísticos produzidos a partir de gravações de campo ou envolvendo um encontro direto com a paisagem sonora que os rodeia. Em linhas gerais, sugerimos aqui que podem ser interpretadas como não-ficcionais práticas que incorporam predominantemente sons de uma paisagem sonora que não foram produzidos com o objetivo de integrarem uma produção artística. Assim como no cinema de documentário e em outras formas não-ficcionais de produção audiovisual, sugerimos que trabalhos sonoros apresentados ou percebidos como

298 Ver seção 2.8.

299 Ver seções 2.7 e 2.8.

300 “experimental nonfiction sound works” (ERNST KAREL).

301 “a sound artist rather than a music maker” (BLANK FORMS).

302 Ver seção 2.8.

não-ficcionais frequentemente levam o ouvinte a refletir sobre características do lugar de produção dos sons ouvidos, informando supostos *fatos* ou *verdades* sobre esses lugares que poderiam não carregar o mesmo tipo de impacto emocional caso os mesmos sons tivessem sido produzidos por intérpretes de uma partitura ou através de síntese sonora. Ao empregarmos a expressão “não-ficcional” para nos referirmos a certos aspectos do repertório tratado nesta dissertação, não pretendemos dar a entender que esse tipo de prática artística seria de alguma forma *neutra* , *transparente* , ou independente de interesses e intenções dos artistas envolvidos em sua criação, mas enfatizar que o uso recorrente de uma retórica do “som não-transformado”³⁰³ nos discursos que rodeiam a apresentação de gravações de campo pode exercer uma influência crucial na forma como escutamos e interpretamos esses trabalhos. Em especial, destacamos que essa particularidade da forma como escutamos gravações de campo tem uma função determinante no impacto de projetos como *World Trade Center Recordings* ³⁰⁴ (1999), *Sounds from Dangerous Places* ³⁰⁵ (2012), e *Earshot* ³⁰⁶ (2016).

Buscamos traçar uma relação entre a escuta como ato de composição e trabalhos artísticos que se aproximam da ideia do não-ficcional, sugerindo que, na medida em que essas práticas frequentemente abrem mão da presença de instrumentistas e da produção de sons pré-determinados por um compositor, a seleção e manipulação de sons pode muitas vezes ser entendida como um processo interno realizado por meio de uma escuta. Não pretendemos, entretanto, estabelecer o “não-ficcional” como um gênero musical ou uma categoria rígida de práticas artísticas à qual os trabalhos analisados aqui pertenceriam. Entendemos que uma tentativa de definição desse tipo provavelmente se depararia com o problema de estabelecer de que formas e em que medida uma gravação pode ser manipulada, editada ou processada de modo a continuar sendo percebida como não-ficcional. Pelo contrário, sugerimos apenas que esses trabalhos se relacionam com a ideia do não-ficcional em diferentes medidas, tendo sua recepção influenciada por essa aproximação.

Embora esta dissertação tenha enfatizado sobretudo trabalhos de gravação de campo lançados no formato de CDs de áudio, esperamos que a discussão trazida aqui possa também ser desenvolvida de forma a ajudar na compreensão de outras práticas artísticas recentes nas

303 Na embalagem de *Heard Laboratories* , por exemplo, lê-se que “os trabalhos nesse álbum são construídos de gravações não processadas” (KAREL, 2010). No encarte de *La Selva* , somos informados de que “as gravações de *La Selva* não foram modificadas ou sujeitas a qualquer processo subsequente de mixagem ou adição” (LÓPEZ, 1998).

304 Ver seção 2.2.

305 Ver seção 2.6.

306 Ver seção 2.5.

quais a escuta assume um papel central. Em particular, acreditamos que a ideia de escuta como ação de composição e nossas reflexões sobre práticas sonoras não-ficcionais podem encontrar um terreno fértil em estudos futuros sobre caminhadas sonoras (cf. DREVER, 2009; WESTERKAMP, 2001) e mapas sonoros (cf. ARAGÃO, 2019; NAKAHODO, 2014; THULIN, 2018), campos que foram abordados neste trabalho apenas de forma superficial. Sugerimos, ainda, que abordagens futuras das questões trazidas aqui podem ser beneficiadas por uma conexão mais aprofundada com estudos ligados à etnografia e ao realismo nas artes plásticas, mencionados aqui de forma passageira³⁰⁷.

Por fim, esperamos que este trabalho tenha contribuído para sugerir que a ação desempenhada pela escuta em determinadas práticas artísticas das últimas décadas pode ser interpretada como um ato de composição. Com isso, buscamos contribuir também com o estudo mais abrangente das formas como a escuta passou a representar um interesse central de diversas práticas artísticas, principalmente ligadas às tradições da música experimental e das artes sonoras, ao longo da segunda metade do século XX e nas duas primeiras décadas do século XXI.

307 Ver seções 2.7 e 3.1.3.

Referências

AND/OAR. Site oficial da gravadora AND/oar. Disponível em: <<https://and-oar.org>>. Acesso em: 31/03/2020.

ANDERSON, Isobel. Soundmapping Beyond the Grid: alternative cartographies of sound. *Journal of Sonic Studies* 11. 2016. Disponível em: <<https://www.researchcatalogue.net/view/234645/234646>>. Acesso em: 21/04/2020.

ARAGÃO, Thaís. Other Paths to Sonic Cartographies: “Mapa Sonoro CWB” and its untethered soundwalks. In: CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (Ed.). *Making it Heard: a history of Brazilian sound art*. New York; London: Bloomsbury Academic, 2019. cap. 8. p. 167-185.

AUGOYARD, Jean-François; TORQUE, Henry. *Sonic Experience: a guide to everyday sounds*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2005.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. The Reality Effect. In: _____. *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 141-148.

BAUDELAIRE, Charles. O Público Moderno e a Fotografia. In: ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma Face Velada: Baudelaire e a Fotografia. *FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação – FAAP*, 17 (1). São Paulo: FAAP, 2007. p. 4-14.

BAYLE, François. Space, and more. *Organised Sound*, Cambridge, v. 12, n. 3, p. 241-249, 2007.

BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica. In: _____. *O Que é o Cinema?* São Paulo: Ubu Editora. 2018. p. 27-35.

BLANK FORMS. Site oficial da produtora artística *Blank Forms*. Disponível em: <<https://blankforms.org/publication/graham-lambkin-solos-4xlp-box-set/>>. Acesso em: 14/07/2020.

BONAFÉ, Valéria Muelas. *A Casa e a Represa, a Sorte e o Corte: ou: a composição musical enquanto imaginação de formas, sonoridades, tempos [e espaços]*. 2016. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. *A Experiência de Escuta em I am [where?], making a personal trajectory of listening*. Comunicação oral. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2c_j8SfXHhY&>. Acesso em: 28/05/2020.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (Ed.). *Western Music and Its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley: University of California Press, 2000.

BRUCKMANN, Kyle; KAREL, Ernst. Interview with Kyle Bruckmann & Ernst Karel (EKG), autumn 2008. *Another Timbre*. Entrevista concedida ao site Another Timbre. 2008. Disponível em: <<http://www.anothertimbre.com/ekginterview.html>>. Acesso em: 31/03/2020.

CAESAR, Rodolfo. A Espessura da Sonoridade: entre o som e a imagem. In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: ANPPOM, 2013.

_____. As Grandes Orelhas da Escuta. In: FERRAZ, Sílvio (Org.). *Notas – Atos – Gestos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 31-52.

_____. *Círculos Ceifados*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. Novas Tecnologias e Outra Escuta: para escutar a música feita com tecnologia recente. *Além da Tecnologia*, SESC – São Paulo. 1999. p. 9-11.

_____. O Som Como Imagem. In: IV SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA: FRONTEIRAS E RUPTURAS, 2012, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ECA-USP, 2012. v. 1. p. 255-262.

CAGE, John. *Silêncio: conferências e escritos de John Cage*. Tradução: Beatriz Bastos e Ismar Tirelli Neto. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

CAMPESATO, Lilian. A Metamorphosis of the Muses: referential and contextual aspects in sound art. *Organised Sound*, Cambridge, v. 14, n. 1, p. 27-37, Abr. 2009.

CAMPESATO, Lilian; BONAFÉ, Valéria. A Conversa Enquanto Método para Emergência da Escuta de Si. *Debates – Cadernos no Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 22, p. 28-52, 2019.

CHANAN, Michael. *The Politics of Documentary*. London: The British Film Institute, 2007.

CHAVES, Rui. *Performing Sound in Place: field recording, walking, and mobile transmission*. 2013. Tese (Ph.D.) - Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, Queen's University Belfast, Belfast, 2013.

CHION, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

CORNER, Philip. *I Can Walk Through the World as Music (first walk)*. Barrytown, NY: Printed Editions, 1980.

COSTA, Rogério. *Música Errante: o jogo da improvisação livre*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CUSACK, Peter. Field Recording as Sonic Journalism. In: CARLYLE, Angus; LANE, Cathy (eds.). *On Listening*. Axminster: Uniformbooks, 2013.

D'AMICO, Anthony. Áine O'Dwyer/Graham Lambkin, "Green Ways". *Brainwashed*. 2019. Disponível em: http://brainwashed.com/index.php?option=com_content&view=article&id=11820:aine-odwyergraham-lambkin-qgreen-ways&catid=13:albums-and-singles&Itemid=133>. Acesso em: 21/04/2020.

DANTAS, Paulo. Being in the Field: process, narrativity, and discovery in the field-recording work of Thelmo Cristovam and Alexandre Fenerich. In: CHAVES, Rui; IAZZETTA, Fernando (Ed.). *Making it Heard: a history of Brazilian sound art*. New York; London: Bloomsbury Academic, 2019. cap. 7. p. 153-166.

DO VALLE, Solon. *Microfones*. 2. ed. Rio de Janeiro: Música e Tecnologia, 2002.

DONATO, Davi. A objetividade da escuta no pensamento musical: uma problematização a partir da fenomenologia. *Vórtex*, Curitiba, v. 4, n. 2, p. 1-32, 2016a.

_____. As quatro funções da escuta de Pierre Schaeffer e sua importância no projeto teórico do *Traité. Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, Rio de Janeiro, n. 16, p. 32-51, 2016b.

DREVER, John Levack. Soundscape Composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. *Organised Sound*, v. 7, n. 1, p. 21-27, 2002.

_____. Soundwalking: aural excursions into the everyday. In: SAUNDERS, James (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2009. p. 163-192.

DROTT, Eric. The Politics of Presque Rien. In: ADLINGTON, Robert (ed.). *Sound Commitments: avant-garde music and the sixties*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Campinas, SP: Papirus, 1994.

DUNN, David. *An Expository Journal of Extractions from Wilderness*: notes toward an environmental language. 1981. Disponível em: <<http://www.daviddunn.com/~david/writings/journal.pdf>>. Acesso em: 16/06/2020.

_____. *Music, Language, and Environment*. 1984. Disponível em: <<http://www.daviddunn.com/~david/writings/mle.pdf>>. Acesso em: 16/06/2020.

_____. *Nature, Sound Art and the Sacred*. 1997. Disponível em: <<http://www.daviddunn.com/~david/writings/ternova.pdf>>. Acesso em: 16/06/2020.

_____. *Purposeful Listening in Complex States of Time*. [S. l.: s. n.], 1998. 1 partitura [27 p.].

_____. *Music, Language and Environment*: an interview with David Dunn by René van Peer. 1999. Disponível em: <<http://www.daviddunn.com/~david/writings/Interv2.pdf>>. Acesso em: 23/06/2020.

EMMERSON, Simon. A relação da linguagem com os materiais. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 7, p. 5-24, 2003.

ERNST KAREL. Site oficial do artista. Disponível em: <<https://ek.klingt.org/>>. Acesso em: 31/03/2020.

FELD, Steven. Acoustemology. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt (Eds.). *Keywords in Sound*. Durham; London: Duke University Press, 2015. p. 12-21.

_____. A Rainforest Acoustemology. In: BULL, Michael; BACK, Les (Eds.). *The Auditory Culture Reader*. Oxford; New York: Berg, 2003. p. 223-239.

FERRARI, Luc. I Was Running in So Many Different Directions. *Contemporary Music Review*, v. 15, n. 1, p. 95-102, 1996.

_____. Luc Ferrari: interview with an intimate iconoclast. *Computer Music Journal*, v. 22, n. 3, p. 8-16, 1998a. Entrevistado por Brigitte Robindoré.

_____. Luc Ferrari. *Paris Transatlantique*. 1998b. Entrevistado por Dan Warburton. Disponível em: <<http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/ferrari.html>>. Acesso em: 29/09/2020.

_____. *Luc Ferrari: complete works*. Londres: Ecstatic Peace Library, 2019.

FIEBIG, Gerald. The Sonic Witness: on the political potential of field recordings in acoustic art. *Leonardo Music Journal*, Cambridge, v. 25, p. 14-16, 2015.

GALLAGHER, Michael; PRIOR, Jonathan. Sonic Geographies: exploring phonographic methods. *Progress in Human Geography*, v. 38, n. 2, p. 1-18, 2013. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0309132513481014>>. Acesso em: 21/04/2020.

GERMANO, Gustavo Branco; IAZZETTA, Fernando. Silêncios e Durações Estendidas no Wandelweiser: três análises. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 6, n. 2, p. 1-26, 2018. Disponível em: <http://vortex.unespar.edu.br/germano_iazzetta_v6_n2.pdf>. Acesso em: 09/07/2020.

GOLDNER, Sam. “Changeable Sounds”: The Otherworldly Tape Collages of Graham Lambkin. *Bandcamp Daily*. 2018. Disponível em: <<https://daily.bandcamp.com/features/graham-lambkin-discography-interview>>. Acesso em: 21/04/2020.

GOTTSCHALK, Jennie. *Experimental Music Since 1970*. London; New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2016.

GRIERSON, John. First Principles of Documentary [1932-34]. In: BARSAM, Richard Meran (ed.). *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York: Barsam, 1976. p. 19-30.

GRUBBS, David. *Records Ruin the Landscape: John Cage, the sixties and sound recording*. Durham; London: Duke University Press, 2014.

HEYING, Madison; KANT, David. *The Emergent Magician: metaphors of mind in the work of David Dunn*. *Sound American* 19: The Place Issue. 2018. Disponível em: <http://archive.soundamerican.org/sa_archive/sa19/theemergentmagician.html>. Acesso em: 23/06/2020.

HOLLERWEGER, Florian. *The Revolution is Hear! : sound art, the everyday and aural awareness*. 2011. Tese (Ph.D.) - Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences, Queen's University Belfast, Belfast, 2011.

IAZZETTA, Fernando. A imagem que se ouve. In: Gilberto Prado; Monica Tavares; Priscila Arantes. (Org.). *Diálogos Transdisciplinares: Arte e Pesquisa*. 1ed. São Paulo: ECA/USP, 2016, v. 1, p. 376-395.

_____. Da escuta mediada à escuta criativa. *Contemporânea – revista de comunicação e cultura* 10 (1): 10-34. Salvador: Universidade Federal da Bahia, jan.-abr. 2012.

_____. *Música e Mediação Tecnológica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

KAHN, Douglas. The Sound of Music. In: BULL, Michael (Ed.). *The Auditory Culture Reader*. London: Berg Publishers, 2003. p. 77-90.

KAREL, Ernst. Ernst Karel. *Earroom*. Entrevista concedida a Mark Peter Wright. 14 de Fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://earroom.wordpress.com/2013/02/14/ernst-karel/>>. Acesso em: 31/03/2020.

_____. *Heard Laboratories*. Seattle: AND/oar, 2010. 1 CD (79 min).

_____. *Kerala Sound Electricals: amplified sound and cultural meaning in South India*. 2003. Tese (Ph.D.) - The Faculty of the Division of the Social Sciences, University of Chicago, Chicago, 2003.

_____. *Landscape Across the Disciplines 2013-2014: Ernst Karel*. Gravação em vídeo de palestra na Universidade do Estado de Nova York em Buffalo. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tqUk4t1Daq8>>. Acesso em: 09/07/2020.

_____. *PLASMA 2016: Ernst Karel*. Gravação em vídeo de palestra na Universidade do Estado de Nova York em Buffalo. 2016. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fHR7eZr474E>>. Acesso em: 09/07/2020.

KIM-COHEN, Seth. *In the Blink of an Ear: toward a non-cochlear sonic art*. New York: Continuum, 2009.

KINNEAR, Tyler. Approaches to Place in Recent Field Recording Compositions (part 2 of 3). *Ecomusicology Newsletter* 2 (2): 16-19. October, 2013.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone – Film – Typewriter*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

KUNSTSTIFTUNG NRW. *Lawrence Abu Hamdan – Nam June Paik Award 2016*. 2016. Entrevista em meio digital. Disponível em: <<https://vimeo.com/193923674>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

LAMBKIN, Graham. Entrevista concedida por e-mail ao autor, recebida em 01/02/2020. 2020. Incluída no Apêndice 2 desta dissertação.

LANE, Cathy; CARLYLE, Angus (ed.). *In the Field: the art of field recording*. Axminster: Uniformbooks, 2013.

LASTRA, James. Sound Theory. In: _____. *Sound Technology and the American Cinema*. New York: Columbia University Press, 2000. cap. 4. p. 123-153.

LENNOX, Peter. Spatialization and Computer Music. In: DEAN, Roger T. (Ed.). *The Oxford Handbook of Computer Music*. Oxford: Oxford University Press, 2009. p. 145-161.

LIMA, Henrique Rocha de Souza. *Desenho de Escuta: políticas da auralidade na era do áudio ubíquo*. 2018. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

LOCKWOOD, Annea. Annea Lockwood. In: LANE, Cathy; CARLYLE, Angus. *In the Field: the art of field recording*. Axminster: Uniformbooks, 2013.

LÓPEZ, Francisco. *Environmental Sound Matter*. 1998. Disponível em: <www.franciscolopez.net/essays.html>. Acesso em: 23/07/2018.

_____. *Schizophonia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom*. 1997. Disponível em: <www.franciscolopez.net/essays.html>. Acesso em: 23/07/2018.

_____. *Towards the Blur*. [s.l.]: [s.n.], 2001. Disponível em: <www.franciscolopez.net/essays.html>. Acesso em: 23/07/2018.

MÂCHE, François-Bernard; FERRARI, Luc. Luc Ferrari: Janvier 1972. *La Revue Musicale*, n. 314-315, p. 63-69. Paris: Editions Richard-Masse, 1978.

MARTINENGO, Maria Teresa. Una statua restituisce le fattezze dell'uomo della Sindone. *La Stampa*. 2018. Disponível em: <<https://www.lastampa.it/2018/03/20/cronaca/una-statua-restituisce-le-fattezze-delluomo-della-sindone-hqN5guzFKnxuNbAtowgkHL/pagina.html>>. Acesso em: 15/06/2020.

MASTERS, Marc; CURRIN, Grayson. Turning the World into Art: the world of field recordings with Chris Watson, Ernst Karel, and Art Rosenbaum. *Pitchfork*. 21 de Outubro de 2011. Disponível em: <<https://pitchfork.com/features/the-out-door/8692-field-recording>>. Acesso em: 31/03/2020.

McCARTNEY, Andra. *Sounding Places: situated conversations through the soundscape compositions of Hildegard Westerkamp*. 1999. Tese (Doctor of Philosophy) – York University, Toronto, 1999.

_____. Soundscape Composition and the Subversion of Electroacoustic Norms. *eContact!: online journal for electroacoustic practices*, v. 3, n. 4, 2000. Disponível em: <https://econtact.ca/3_4/SoundscapeComposition.htm>. Acesso em: 28/05/2020.

_____. *Soundwalking and Improvisation*. 2010. Disponível em: <http://www.improvcommunity.ca/sites/improvcommunity.ca/files/research_collection/458/soundwalking_and_improvisation.pdf>.

MINH-HA, Trinh T. Documentary Is / Not a Name [1990]. In: STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2013. p. 68-77.

MONTGOMERY, Will. Beyond the Soundscape: art and nature in contemporary phonography. In: SAUNDERS, James (ed.). *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2009. p. 145-161.

NAKAHODO, Lilian Nakao. *Cartografias Sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

NENDÚ. *Nendú; – ouvir-se*. Arquivo online de arte sonora brasileira organizado por Rui Chaves. Disponível em: <<http://www.nendu.net/?p=191>>. Acesso em: March 15, 2020.

NEUHAUS, Max. Listen. In: LANDER, Dan; LEXIER, Micah (eds.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1990.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NORMAN, Katharine. Real-World Music as Composed Listening. *Contemporary Music Review*, v. 15, n. 1, p. 1-27, 1996.

_____. *Sounding Art: eight literary excursions through electronic music*. Aldershot; Burlington: Ashgate Publishing Company, 2004.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

O'DWYER, Áine. Entrevista concedida por e-mail ao autor, recebida em 12/03/2020. 2020. Incluída no Apêndice 3 desta dissertação.

O'DWYER, Áine; LAMBKIN, Graham. *Green Ways*. Jersey City: Erstwhile, 2018. 2 CDs (78 min).

OLIVEROS, Pauline. *Deep Listening: a composer's sound practice*. Lincoln: iUniverse, 2005

_____. *Sonic Meditations*. [S. l.]: Smith Publications, 1971. 1 partitura [34 p.].

ONO, Yoko. *Grapefruit*: o livro de instruções e desenhos de Yoko Ono. Tradução: Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf>. Acesso em: 26/06/2020.

PISARO, Michael. *Space*. [S. l.: s. n.], 1994. 1 partitura [3 p.].

_____. *Time's Underground*. 1997. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#Times_Underground>. Acesso em: 26/06/2020.

_____. *Hit or Miss*. 1998. Disponível em: <http://www.wandelweiser.de/_michael-pisaro/texts.html#HIT_OR_MISS>. Acesso em: 26/06/2020.

_____. *Wandelweiser*. 2009. Disponível em: <<http://erstwords.blogspot.com.br/2009/09/wandelweiser.html>>. Acesso em: 26/06/2020.

_____. *15 Questions With Michael Pisaro: the sound of silence*. 2013. Disponível em: <<https://15questions.net/interview/fifteen-questions-michael-pisaro/page-1/>>. Acesso em: 26/06/2020.

PLANTINGA, Carl. What Documentary Is, After All [2005]. In: STALLABRASS, Julian (Ed.). *Documentary*. Cambridge: The MIT Press; London: Whitechapel Gallery, 2013. p. 52-62.

RENNIE, Tullis. Socio-Sonic: an ethnographic methodology for electroacoustic composition. *Organised Sound*, v. 19, n. 2, p. 117-125, 2014.

RISSET, Jean-Claude. Real-World Sounds and Simulacra in my Computer Music. *Contemporary Music Review* 15(1): 29-47. 1996.

ROSS, Alex. The Composers of Quiet: the Wandelweiser collective makes music between sound and silence. *The New Yorker*. 5 de Setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2016/09/05/silence-overtakes-sound-for-the-wandelweiser-collective>>. Acesso em: 18/06/2020.

ROTHA, Paul. Some Principles of Documentary [1935]. In: BARSAM, Richard Meran (ed.). *Nonfiction Film: Theory and Criticism*. New York: Dutton, 1976. p. 42-55.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. 2. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*: essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SCHAFER, Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SHERK, Scott. Phonography: art or documentation? *Field Notes* no. 3. August, 2012. p. 14-24.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMERSON, Simon (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. Houndsmills; Basingstoke; Hampshire; London: The Macmillan Press, 1986. p. 61-93.

_____. Spectromorphology: explaining sound shapes. *Organised Sound*, Cambridge, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

_____. The Listening Imagination: listening in the electroacoustic era. *Contemporary Music Review*, v. 13, n. 2, p. 77-107, 1996.

SOUNDS FROM DANGEROUS PLACES. *What can we learn of dangerous places by listening to their sounds?* Disponível em: <<https://sounds-from-dangerous-places.org/about>>. Acesso em: 15/06/2020.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past: cultural origins of sound reproduction*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

STOLF, Maria Raquel da Silva. Laboratórios de Escuta. *AusArt Journal for Research in Art* 3 (2): 203-215. 2015.

_____. Página Gravada. *Art & Sensorim*, 3 (1): 13-28. 2016.

_____. Perguntas, anotações [sob exercícios de escrita e escuta]. *Revista Apotheke*, v. 5, n. 1, p. 114-125, 2019.

STOLF, Raquel. *Entre a Palavra Pênsil e a Escuta Porosa*: [investigações sob proposições sonoras]. 2011. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. *Mar Paradoxo*. Florianópolis: céu da boca; Editora Nave, 2016. 2 CDs (101 min).

_____. Sob/Sobre *Notas-Desenhos* de Escuta. *Arteriais* 3: 108-116. 2017.

_____. notas oblíquas [sob uma coleção de silêncios]. *Vazantes* 2 (1): 169-177. 2018.

SVIDZINSKY, João; BONARDI, Alain. L'analyse orientée objet-opératoire de "Círculos Ceifados" de Rodolfo Caesar. *Musica Theorica*, Salvador: TeMA, 2016, p. 69-98, 2016.

SZENDY, Peter. *Listen: a history of our ears*. New York: Fordham University Press, 2008.

_____. *All Ears: the aesthetics of espionage*. New York: Fordham University Press, 2017.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música*: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, 2000.

THE VANCOUVER SOUNDSCAPE. *The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996*. Burnaby: Cambridge Street Records, 1997. 2 CDs (157 min).

THOMPSON, Emily. Machines, Music, and the Quest for Fidelity: marketing the Edison phonograph in America, 1877-1925. *Musical Quarterly* 79(1): 131-171, 1995.

THORESEN, Lasse. Spectromorphological Analysis of Sound Objects: an adaptation of Pierre Schaeffer's typomorphology. *Organised Sound*, Cambridge, v. 12, n. 2, p. 129-141, 2007.

THULIN, Samuel. Sound Maps Matter: expanding cartophony. *Social & Cultural Geography* 19 (2): 192-210. 2018.

TIZARD, Eden. Beauty from Detritus: an interview with Graham Lambkin. *The Quietus*. 2018. Disponível em: <<https://thequietus.com/articles/25121-graham-lambkin-interview>>. Acesso em: 21/04/2020.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Westport; London: Ablex Publishing, 2001.

_____. Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, v. 7, n. 1, p. 5-14, 2002.

_____. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.

_____. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, v. 13, n. 2, p. 103-109, 2008.

_____. The Inner and Outer Complexity of Music. *Perspectives of New Music*, v. 32, n. 1, p. 176-193, 1994.

TUURI, Kai; EEROLA, Tuomas. Formulating a Revised Taxonomy for Modes of Listening. *Journal of New Music Research*, v. 41, n. 2, p. 137-152, 2012.

TUURI, Kai; MUSTONEN, Manne-Sakari; PIRHONEN, Antti. Same Sound – Different Meanings: a novel scheme for modes of listening. In: AUDIO MOSTLY 2007: 2ND CONFERENCE ON INTERACTION WITH SOUND, Ilmenau, 2007. *Proceedings* [...]. Ilmenau: Fraunhofer Institute for Digital Media Technology IDMT, 2007. p. 13-18. Disponível em: <<https://audiomostly.com/2007/proceedings/>>. Acesso em: 28/05/2020.

VON GLAHN, Denise; SCIUCHETTI, Mark. A New or Another Soundmap: Annea Lockwood and Mark Sciuchetti listen to the Hudson River. *Ecomusicology Review*, vol. 7. 2019. Disponível em: <<https://ecomusicology.info/a-new-or-another-sound-map>>. Acesso em: 21/04/2020.

WALDOCK, Jacqueline. Soundmapping: critiques and reflections on this new publicly engaging medium. *Journal of Sonic Studies* 1. 2018 [2011]. Disponível em: <<https://www.researchcatalogue.net/view/214583/214584>>. Acesso em: 21/04/2020.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology. *Organised Sound*, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002.

_____. *Listening and Soundmaking: a study of music-as-environment*. 1988. 162 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Department of Communication, Simon Fraser University, Vancouver, 1987. Disponível em: <<https://www.sfu.ca/~westerka/writings.html>>. Acesso em: 20/03/2018.

_____. *Soundwalking*. 2001 [1974]. Disponível em: <http://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking>. Acesso em: 04/02/2020.

_____. *Transformations*. Montreal: DIFFUSION i MÉDIA, 1996. 1 CD (67 min).

WFMU. *An Interview With Graham Lambkin*. 2012. Entrevista em meio digital. Disponível em: <<https://blog.wfmup.org/freeform/2012/07/an-interview-with-graham-lambkin.html>>. Acesso em: 21/04/2020.

Discografia³⁰⁸

CAESAR, Rodolfo. *Música Eletroacústica Brasileira: Rodolfo Caesar*. São Paulo: LAMI, 2010. 1 CD (70 min).

CUSACK, Peter. *Sounds from Dangerous Places*. Surrey: ReR Megacorp, 2012. 2 CDs (150 min).

FERRARI, Luc. *L'Oeuvre Electronique*. Paris: INA-GRM, 2009. 10 CDs (607 min).

KAREL, Ernst. *Heard Laboratories*. Seattle: AND/oar, 2010. 1 CD (79 min).

LÓPEZ, Francisco. *Through the Looking-Glass*. Viena: Kairos, 2009. 5 CDs (310 min).

O'DWYER, Áine; LAMBKIN, Graham. *Green Ways*. Jersey City: Erstwhile, 2018. 2 CDs (78 min).

STOLF, Raquel. *Mar Paradoxo*. Florianópolis: céu da boca; Editora Nave, 2016. 2 CDs (101 min).

THE VANCOUVER SOUNDSCAPE. *The Vancouver Soundscape 1973 / Soundscape Vancouver 1996*. Burnaby: Cambridge Street Records, 1997. 2 CDs (157 min).

WESTERKAMP, Hildegard. *Transformations*. Montreal: DIFFUSION i MédIA, 1996. 1 CD (67 min).

308 Material consultado na coleta dos áudios que acompanham esta dissertação.

Apêndice A – Tabela de cenas de *Heard Laboratories*

A tabela abaixo compõe a análise do álbum *Heard Laboratories*, apresentada na seção 3.1 desta dissertação. Na embalagem do CD, encontramos marcações cronométricas que indicam pontos de edição no interior de cada faixa (KAREL, 2010), cada uma acompanhada por um título e um texto descritivo associado ao laboratório representado no segmento que se inicia³⁰⁹. A partir dessas marcações, propomos a divisão das faixas em *cenas*. O título de cada cena (coluna 2) e a descrição fornecida pelos cientistas que trabalham nesses laboratórios (coluna 3) foram traduzidos por nós a partir dos textos que acompanham o CD. A numeração das cenas e a descrição dos sons escutados em cada segmento (coluna 4) foram produzidas pelo autor desta dissertação.

Tabela 1 – Divisão das faixas de *Heard Laboratories* em cenas

Faixa	Cena ³¹⁰	Descrição fornecida pelos cientistas ³¹¹	Descrição dos sons escutados ³¹²
1. <i>One</i>	Cena 1.1 [00:01] – Laboratório para química e ciência de materiais.	Nossa pesquisa é motivada por um interesse em diversas tecnologias envolvendo superfícies e interfaces, incluindo catálise heterogênea (importante na conversão de energia solar), crescimento de nanoestruturas, química ambiental, processamento de materiais assistido por laser, e tecnologia de sensores químicos.	Dois longos <i>drones</i> de espectros distintos predominam nesta cena. O primeiro, mais ruidoso e de espectro abrangente, é ouvido até 1:40, quando é substituído pelo segundo, marcado por uma sobreposição de frequências discretizáveis com maior intensidade na região intermediária do espectro. Os <i>drones</i> são atravessados por intervenções esporádicas de objetos sendo manipulados, curtos <i>bips</i> , e uma breve fala ininteligível (1:04).

309 Ver Figura 5 (Seção 3.1.1).

310 Fonte: KAREL, 2010. Tradução nossa.

311 Fonte: KAREL, 2010. Tradução nossa.

312 Produzida pelo autor.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 1.2 [04:09] – Laboratório de química organometálica, sala um: química.	A pesquisa em nosso laboratório é centrada na deposição de filmes finos. Tipicamente, um composto (o ‘precursor’) é introduzido na forma de vapor em um forno de deposição, onde reage termicamente com outro composto para formar um filme fino. Os filmes formados incluem filmes finos de metal, filmes finos condutivos, materiais magnéticos, e materiais dielétricos de alto K.	Sobre uma textura de fundo predominantemente grave, ouvimos inicialmente uma marcação rítmica inconstante, produzida por um som percussivo de espectro amplo. Em seguida, reconhecemos alguns eventos pontuais como o toque de um telefone (4:53).
	Cena 1.3 [06:15] – Laboratório de química organometálica, sala dois: deposição de camadas atômicas.	Nosso foco principal é a deposição de camadas atômicas, um processo para depositar finas camadas de dois ou mais precursores em forma de vapor. A superfície na qual o filme deverá ser depositado é exposta a uma dose de vapor de um precursor. Então, qualquer excesso de vapor que não tenha reagido é bombeado para fora. A seguir, uma dose de vapor do gás reagente é trazida à superfície para que reaja. Esse ciclo de etapas pode ser repetido para formar filmes mais grossos.	A seção é marcada pela repetição periódica de uma sequência de nove impulsos rítmicos, distanciando-se gradualmente dos microfones.
	Cena 1.4 [10:30] – Na galeria de passagem próxima ao laboratório de pesquisas em fotônica.	[Sem descrição]	Ouvimos um breve diálogo entre dois interlocutores. O fechamento de uma porta parece provocar o corte de parte significativa do ruído presente na cena anterior.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
2. <i>Two</i>	Cena 2.1 [00:01] – Laboratório para química e física do clima e mudança de sistema da Terra, parte um.	Nosso laboratório experimental e teórico realiza pesquisas científicas com objetivos que vão desde os estudos da reatividade entre radicais e moléculas até a química do ozônio da estratosfera/troposfera global, e também aos mecanismos que podem controlar as mudanças climáticas. Nossa pesquisa combina dinâmica, radiação e química através do desenvolvimento de abordagens experimentais para testar previsões de escala global no sistema climático.	Uma grande densidade de intervenções que parecem fornecer indícios de intensa atividade humana. Algumas dessas atividades remetem à produção de jatos de vapor (0:12; 3:08), escoamento de água (1:52), manipulação de objetos metálicos (2:25), e fragmento ininteligíveis de conversas (4:29).
	Cena 2.2 [06:20] – Laboratório para química e física do clima e mudança de sistema da Terra, parte dois.	[Sem descrição]	Em contraste com a seção anterior, aqui o laboratório parece estar vazio. Escutamos apenas um longo <i>drone</i> captado pelos microfones em diferentes posicionamentos.
	Cena 2.3 [07:17] – Laboratório de química: sala refrigerada	[Nossos] tópicos incluem microfluídica, óptica dos fluidos, nanotecnologia simples, ciência para economias em desenvolvimento, complexidade e emergência, ímãs, eletretos, ciência de superfícies orgânicas, auto-organização funcional, eletrônica de orgânicos/organometálicos, biofísica proteômica e de proteínas, biologia celular, polivalência, e a origem da vida.	Esta cena é caracterizada por um longo ruído de espectro agudo que reaparece 6 vezes ao longo da seção, sobrepondo-se ao <i>drone</i> grave que permanece relativamente constante ao longo de toda a cena.
	Cena 2.4 [16:55] – Saída da sala refrigerada	[Sem descrição]	Sons de portas se abrindo e fechando criam uma transição entre a cena anterior e esta. Diálogos ininteligíveis, ouvidos como se à distância, encerram a faixa.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
3. <i>Three</i>	Cena 3.1 [00:01] – Laboratório de MRI (imageamento por ressonância magnética): experimento com ser humano	[Sem descrição]	Uma série de 13 <i>beeps</i> repetidos rapidamente compõe o material de destaque nesta curta cena.
	Cena 3.2 [00:06] – Laboratório de genética: esterilizadores e centrífugas	Os mecanismos usados pelas células quando elas escolhem seu destino durante o desenvolvimento do sistema nervoso central é o principal problema em estudo. Temos focado nossos estudos na retina, que serve como modelo para o resto do sistema nervoso central. Além disso, estamos interessados em por que células fotorreceptoras morrem em muitas formas de degeneração da retina humana.	Inicialmente, ouvimos a repetição insistente de um som similar a uma campainha, aparentemente muito próximo dos microfones. Com o deslocamento dos microfones pelo espaço, o som torna-se cada vez menos intenso, até deixar de ser ouvido (2:30). A partir de então, ouvem-se principalmente fragmentos de conversas, risadas, e outros sinais de atividade humana, acompanhados por um <i>drone</i> persistente.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 3.3 [03:36] – Laboratório de evolução cognitiva: biotério de saguis (macacos); microfones em uma estante e gravador deixado desacompanhado.	Este laboratório explora a evolução da cognição a partir de uma ampla perspectiva comparativa com o objetivo de elucidar os aspectos da mente que são exclusivamente humanos. As questões centrais por trás de nossa pesquisa são: Em que medida a linguagem é necessária para determinados tipos de representação conceitual? Quais capacidades linguísticas humanos e animais não-humanos compartilham? De que formas a cognição permite e limita a evolução da cooperação? Como animais não-humanos representam informação social e ecológica, e como essas representações são vocalizadas? Quais sistemas conceituais não-humanos fornecem as bases para a moral humana?	Sobre o pano de fundo de um ruído contínuo, ouvem-se os silvos produzidos pelos saguis.
	Cena 3.4 [07:17] – Centro para Sistemas de Nanoescala: tanques vazios de nitrogênio sendo trocados; movimentação entre o corredor e a zona de armazenamento.	[Sem descrição]	Sons de colisão entre objetos metálicos e sons de objetos sendo arrastados a diferentes distâncias dos microfones sobrepõem-se ocasionalmente a um ruído de fundo de espectro amplo.
	Cena 3.5 [10:25] – Laboratório de evolução cognitiva: jaulas de saguis sendo limpadas.	[Sem descrição]	Silvos de saguis combinados com sons de objetos sendo manipulados.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 3.6 [12:38] – Laboratório de fMRI (imageamento por ressonância magnética funcional): experimento com seres humanos.	Neste laboratório a prioridade é dada a trabalhos relacionados à neurodegeneração e reparo e outros projetos relacionados ao sistema nervoso central.	Um <i>ostinato</i> de duas notas de frequência bem definida, possivelmente produzido por um equipamento elétrico, distancia-se gradualmente dos microfones. Passamos a ouvir vozes distantes (13:30), que logo se convertem em um diálogo compreensível. Dois cientistas combinam e realizam um procedimento que, sonoramente, parece resultar em um rápido <i>trinado</i> que se estende por cerca de um minuto (14:18).
4. <i>Four</i>	Cena 4.1 [00:01] – Laboratório de química.	[Sem descrição]	Inicialmente, um som percussivo agudo marca um pulso constante sobre um <i>drone</i> de fundo. Sobrepõem-se ao pulso sons de objetos metálicos sendo manipulados. Um corte abrupto (0:39) sugere uma possível transição para um momento distinto da gravação, na qual o pulso deixa de ser ouvido.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 4.2 [00:55] – Centro para Sistemas de Nanoescala: microscópio de escaneamento de elétrons, com bombas de vácuo.	Grandes desafios em ciência de nanoescala incluem a síntese ou fabricação e a caracterização de novos tipos de estruturas de nanoescala, bem como o estudo de objetos que existem naturalmente. Outros problemas importantes envolvem o agrupamento de estruturas de nanoescala em objetos macroscópicos ou dispositivos com propriedades novas e controláveis. Microscopia de elétrons e técnicas avançadas de imageamento desempenham um papel fundamental na ciência de nanoescala; nossa habilidade de “ver” sistemas de nanoescala nos fornece uma ferramenta poderosa para seu desenvolvimento futuro.	A seção é marcada pela presença contínua de um intenso ruído de espectro amplo. Gestos pontuais de características diversas sugerem a presença humana, embora não seja possível identificar auditivamente o tipo de ação realizada.
	Cena 4.3 [06:25] – Corredor do Laboratório para Ciências e Engenharias Integradas, ainda em construção.	[Sem descrição]	A intensidade do ruído de fundo diminui significativamente em relação à cena anterior. Um <i>bip</i> agudo intermitente é repetido de forma irregular. Ouve-se uma voz com timbre característico de um intercomunicador (6:37). A seguir, ouvem-se vozes e passos produzidos no próprio local (6:53).

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 4.4 [07:09] – Laboratório de química: seguindo um químico.	“Estou sintetizando algumas moléculas precursoras para uma monocamada auto-organizada. Você pega essas moléculas e coloca elas em uma superfície metálica lisa, e elas crescem tipo grama na relva. E então, se você colocar outro metal por cima, você pode passar corrente elétrica através delas e meio que ver como elas se comportam. Dá pra tentar ter uma ideia de como moléculas orgânicas reagem em ambientes elétricos. No fim, isso pode ser convertido em componentes eletrônicos melhores para computação, ou até células solares orgânicas.”	A cena é permeada por um ruído grave intenso. Sobre ele, ouvimos diferentes objetos sendo manipulados. Destaca-se um som de gás sendo soprado ou absorvido (9:35). Ao final da cena, ouvimos um fragmento de diálogo, interrompido abruptamente por um corte que encerra a faixa.
5. <i>Five</i>	Cena 5.1 [00:01] – Laboratório de astrofísica, parte um.	Somos um grupo de pesquisas em física experimental. Aplicamos física atômica e técnicas de ressonância magnética a diversos problemas, incluindo testes precisos de leis da física e suas simetrias; o desenvolvimento de relógios atômicos; ‘armazenamento de luz’ e aplicações à informação quântica; estudos de meios porosos e granulares; imageamento biomédico e estudos de fisiologia; e colisões atômicas de baixa energia.	Uma textura ruidosa contínua sofre modificações graduais, aparentemente causadas pelo deslocamento dos microfones pelo espaço. Em contraste com cenas anteriores, é difícil reconhecer aqui qualquer sinal de presença humana no laboratório. Ao final da cena, ouvimos o que parece ser o abrir e fechar de uma porta (9:33), seguido pela abertura de uma segunda porta (9:56), gerando mudanças significativas na sonoridade. Uma última mudança abrupta é ouvida aos 10:16, quando a textura passa a ser marcada por um som grave e contínuo de grande intensidade, acompanhado de um pulso rítmico marcado por sons percussivos nas regiões média e aguda do espectro.

Faixa	Cena	Descrição fornecida pelos cientistas	Descrição dos sons escutados
	Cena 5.2 [11:04] – Laboratório de fotônica: reservatório sendo preenchido com nitrogênio líquido para refrigerar um laser de alta potência.	Nossa pesquisa envolve a interação de pulsos de laser muito curtos (medidos em femtossegundos, ou quadrilionésimos de segundos) com matéria. Em um femtossegundo, a luz atravessa menos de um centésimo do diâmetro de um fio de cabelo. Pulsos de laser de femtossegundos fornecem a resolução temporal para mensurar dinâmicas ultrarrápidas em sistemas físicos e químicos, e intensidades de pico para criar condições de extremo desequilíbrio na matéria. Essa alta intensidade nos permite criar condições [como] as encontradas em estrelas e estudar uma variedade de perspectivas [sobre] novos fenômenos.	Sobre uma camada de ruído de fundo, ouvimos jatos de líquido sendo expelidos. A textura contínua remete ao som de um aspirador de pó. Sons pontuais figuram esporadicamente sobre a textura de fundo, sugerindo alguma presença humana. Um ruído de espectro amplo aparece inicialmente concentrado no lado esquerdo da imagem estéreo (14:35) e, posteriormente, reaparece concentrado no lado direito da mesma (15:35).
	Cena 5.3 [16:07] – Laboratório de astrofísica, parte dois.	[Sem descrição]	Uma sobreposição de frequências discretizáveis na região intermediária do espectro caracteriza a textura inicial dessa última seção. A seguir, ouvimos a alternância de duas notas de baixa intensidade formar um <i>ostinato</i> similar ao de uma ambulância passando à distância (16:55). Por fim, é introduzido um elemento rítmico de pulso constante (18:05) e um ruído grave intenso (18:30). Um corte abrupto encerra o álbum.

Apêndice B – Entrevista com Graham Lambkin³¹³

Gustavo Branco (GB): The Erstwhile website mentions two new collaborations coming up: one with Michael Pisaro and a recently announced one with James Rushford. How's that going?

Graham Lambkin (GL): Neither of those are imminent. It's erstwhile policy to announce releases on their conception rather than completion so the first of these (likely James) won't be a thing until end of year at the earliest.

GB: A few weeks ago, there was also an upcoming collaboration with Jürg Frey mentioned on the Erstwhile website. Was that project cancelled or is there a perspective of this coming up in the future?

GL: It's been put on hold until we both have time to look in to it.

GB: Wandelweiser and Shadow Ring were born around the same time. Were you familiar with their work during the 1990s?

GL: No, although Cage, AMM, Tudor etc were already part of our listening habits by the early 90s but I didn't become aware of Wandelweiser until two decades later.

GB: The earliest recording I could find of your music is called *1991 Pre-Shadow Ring Recordings*. Although you were only 17 or 18 years-old at the time, it sounds like you were already very enthusiastic about lo-fi and experimental music. Could you talk a little bit about your musical experience and listening habits around that time?

GL: My introduction to so-called 'experimental' music came in the early 80's when I brought a David Bowie record and through association learned about the Velvet Underground, which expanded from there. I listened to John Peel as a teenager so would hear curious music played

³¹³ Entrevista realizada por e-mail, recebida em 01/02/2020.

with various degrees of proficiency in varying production values, widening the concept of what was 'allowed'. I began responding to ads in the back of magazines and gained access to the Ultima Thule, These, and most crucially Forced Exposure catalogs.. The Nurse With Wound List became a thing of great importance...Stefan Jaworzyn's Scumlist, different things like that. The advent of the CD made a lot of interesting but obscure things suddenly available again. The early 90's was a catalyst for all this new information and our job was to assimilate these influences and offer our own response given the primitive means at hand.

GB: In an interview to The Quietus³¹⁴, you mentioned Green Ways 1 was initially intended to be some kind of sound map of Ireland, but it turned out to be something else. It certainly sounds like a very different perspective of a sound map than, let's say, Annea Lockwood's Sound Map of the Hudson River. Although much of your previous records are also very personal, this is the first one that I actually listen to as some kind of sound diary, as if I was following you and Áine around. Did the idea of a sound map keep up in any way on the final edit?

GL: Green Ways is a sound map of Ireland and of course it can also be read as an audio diary, but it extends into England and Sweden through Irish association, be it via acquaintance or landmark. An Irish influence, however it shows itself.

GB: One and One is One, the first track on the album, starts out as if it was a "live" recording of a vocal performance being held on an outside space. Then, gradually, all the background noise fades away, and by the time the clapping part starts it seems like the performance has been magically teleported to a living room. I almost feel cheated in the sense that it makes me doubt the recording's apparent "rawness", or the apparent neutrality of the recording process. Do you think background noise might work as a way to convey a feeling of "authenticity" in field recordings?

GL: One and One is One is an authentic live concert recording excerpt from a performance Áine and I gave at a social centre on the island of Singo, Sweden. We performed this piece

314 <<https://thequietus.com/articles/25121-graham-lambkin-interview>>

again at the Henning Christiansen: Freedom Is Around The Corner exhibition in NYC later that same year.

GB: I'm also very interested in the fact that a lot of these tracks include some kind of musical performance (the One and One series, The Old Brigado, Down by the Sally Gardens, the beginning of Expatriate Union), which is somewhat unusual when it comes to field recordings. Were these performances scripted out or rehearsed before the recording?

GL: All the material on Green Ways was captured live in the moment or improvised with no expectation of success. Nothing was premeditated.

GB: Your work has often been described as *field recordings*, but often when listening to your music I get the feeling the *home recordings* might be a more adequate description. This brings up the whole tradition of *lo-fi* music, which of course relates to your earlier work with Shadow Ring, and also reminds me of the diary films of Jonas Mekas. Luc Ferrari is someone who wrote about his own work as autobiographical, which seems to distance his work from the more documentary approach of the World Soundscape Project. Would you agree that the way you work with sound recording contrasts with more traditionally ethnographic approaches?

GL: I'm interested in domestic spaces and how they relate to me in my daily life, how I deal with them, how I sound living in them, and how my life is modified by their potential (or lack thereof)...also the question of how other people deal with these same situations - neighbours, strangers, people outside, and how their activities interact with mine. Multiplied across a street or a city and this situation quickly becomes a very complex and dynamic one. So my work is ethnographical in one sense but it stays close to home.

The use of lo-fi as a recording technique was born out of economic necessity rather than aesthetic ruling. For the last two years I've been recording with a zoom so the sound quality is moving in a new direction.

GB: The focus of my dissertation project is thinking about listening as a way of composing. Some of the writings I found about your work mention making "music out of listening itself"³¹⁵ and the interest in "listening to listening to music"³¹⁶. How much of your creative process is about going out and listening to the sounds of the place? Or, alternatively, staying in and listening to the sounds of the place?

GL: Is the listener peripheral or integral?

It's about the way we have to live in a world full of other peoples 'music'.. some of it we search for, some of it is forced upon us, some of it we have to pay for, some of it is free, and as a listener you have to make choices how to navigate your way through that situation and use what is at hand to best soundtrack the self-cultivated narrative of your existence. No one sound can be more hierarchical than another, irrespective of its origin or legality. I don't think about it beyond that.

GB: On the description published by Blank Forms for your *Time Runs Through the Darkest Hours* exhibition, you're referred to as "a sound organiser rather than music maker". Do you feel uncomfortable with describing yourself as a musician?

GL: It's not for me to say whether I am or not. The audience is free to make that call. I'm just someone who enjoys making different things and sometimes these happen to be made with sound. It's the creative process that matters, the materials are all interchangeable as far as I'm concerned.

315 <<https://daily.bandcamp.com/features/graham-lambkin-discography-interview>>

316 <<https://blog.wfmu.org/freeform/2012/07/an-interview-with-graham-lambkin.html>>

Apêndice C – Entrevista com Áine O'Dwyer³¹⁷

Gustavo Branco: I really liked *Beast Diaries*, and found it interesting that you released it under the name "you and me". It sounds to me like you're acknowledging a shared compositional role, and makes me think of how much of your music is about the relation between the I and the other, the artist and the listener (*Music for Church Cleaners*), or the artist and the place (*Gallarais*). Is this what you had in mind?

Áine O'Dwyer: Yes, I collaborate with place and it's essential to my practise. In *Beast diaries* for example, I centered the album around the pipe organ which was found in various situations outside of any official performance time. Often, I would have my back to the room, mainly because of the position of the organ in relation to the nave. From this position, I listened to and captured unsuspecting performers with various roles of importance. One has to work quickly in order to capture these wonderful incidentals with very particular atmospheres. All of a sudden, an unorchestrated otherworld is opened up. As I listen and play with these sounds, sometimes adding to them, sometimes not adding anything at all, just listening, I imagine a live mixing practice taking place which plays with preconceived structures. Sound tells an alternative story of place, in this instance. Due to the fact that sound has the potential to reconfigure our preconceptions of space, as long as the listener is fully taking part in this two way dialogue, a collaboration is always implicit. And similarly when I record, I believe that I am listening to a unique synchronisation that takes place for a very brief moment in time, which wouldn't otherwise exist without that collaboration with found space and everything that sounds within it.

GB: Why is it important to you to explicitly mention the place where each recording was made in works such as *Beast Diaries*, *Gallarais*, *Music for Church Cleaners* and *Gegenschein*?

AOD: These are all site specific performances as much as they are recordings and albums. They are performances due to the fact that they were all recorded live, therefore I name the

³¹⁷ Entrevista realizada por e-mail, recebida em 13/03/2020.

place in which they were performed in. For example, in *Beast diaries* I wished to transform the various spaces and reconfigure their structures, play with their atmospheres etc. At the time I named them guerrilla performances. In my mind, the space becomes a beast, if you like. I tend to call the pipe organ the beast of instruments as opposed to 'The King of instruments'. I wish to extend the notion of instrument and this is where listening is the main component of sound making. The whole building is an instrument. I imagine the room as an instrument and the organ has the potential to voice itself within this context rather than becoming the main focus, so that the whole room is breathing and playing and listening and speaking. I like to create dialogues with place and sometimes these sounds never get to sound in their everyday functionary context.

Gallarais was a makeshift temple in an underground urban terrain which was the Brunel tunnel shaft in London. The square window located in the ceiling of the shaft invited a filter of sound from the outside world; trains from 14ft below, overhead planes, and a pump mechanism, all synthesised with my own sonic contributions, becoming part of the shaft's unified breath. This transformed the tunnels structure into a 'mystic cave' and host for transmigrational sound. I liked the connections and contradictions between specific location and it's dislocation. Gallarais, or the Gallarus Oratory, translates into 'church of the place of the foreigner' or 'rocky headland'. It is a funerary chapel which takes the shape of an upturned boat, and is situated on the Dingle peninsula, Co Kerry, Ireland.

Again, *Music for Church cleaners* was specific to place. I feel that it broadens the understanding of the piece if one knows, even in their imagination, where that place may be. Every place has a particular sound, due to the rock that's used to build that space and due to the shape of the space, it's furnishings, it's windows, the people who dwell there etc. The builders and the architects are composers in this sense. Everything has the potential to sound a uniqueness due to it's elemental source. This is intimacy.

GB: Graham mentioned thinking of *Green Ways* as a sound map of Ireland, the country where you were born. Was there any particular significance of Doon and Dungarvan in your personal life before the recordings, or were these places that you first investigated during the project?

AOD: There is certainly something topographical about our shared journeying to various places, but ‘sound map’ is a loose term here. Doon and Dungarvan were some of these places which we visited together. I had known Tom for a long time and we both thought that his heritage centre in Doon would be a good place to visit as it held a special melange of Irish history, mythology, folklore and Tom, being an incredible character who was the keeper of this land of one hundred different tree species, brought a richness to the album. This is the place where we picked the mushrooms, an activity that features on one of the tracks on *Green Ways*. The action of reaching down to pull the mushrooms and the rhythm of the body is recorded as I walk through the landscape with Tom. This is country living which we don’t have access to on a regular basis, but we do live near a city path called *Greenways*. The term ‘Greenways’, as you may know, is used to highlight various pathways through nature. Our daily lives are devoid of this activity of reaching downward, foraging and scanning the ground for nourishment. Our bodies are more prone to reaching horizontally or vertically in supermarket stores rather than this downward earthy direction. We are urban dwellers. Again this is a very intimate bodily related ‘sound map’ that is voiced here. Walking on the rich land and reaching down to pick the mushrooms from the field was so exhilarating and of course they were delicious when we all ate them. The sound of our bodies also features on the tracks *One and one is one*, *One and one is two* and *one and one is three*. We performed *One and one is one* at the Blank Forms event for Henning Christiansen in 2018 in our live performance entitled *Cyclic Ancestry*.

Dungarvan was where my aunt and uncle live and we drove there to visit with my mum. While there we recorded ‘*Down by the Sally Gardens*’, a love poem by William Butler Yeats. Like all of my albums to date, all the tracks on *Green Ways* were recorded live. I consider all of the tracks to be documentations of performances that we both created in real time. Like this track, there was often an unspoken agreement about when the performance / recording would take place, and in any case, we would always travel with our recording devices.

GB: How did you decide to include Plaistow, Shoreditch, Stratford and Singö on the project as well? Do you think these places are represented in the record or were you

more interested in using them as a way of representing particular aspects of Ireland that you might have found elsewhere?

AOD: These were all places where we had physically visited. We both live in London and inevitably our everyday lives would be part of the recordings. I have lived in Plaistow since 2015. Plaistow is a 15 minute walk from Stratford. Shoreditch isn't too far away either.

I was invited to perform in Singö in the Summer of 2018 and proposed to collaborate with Graham there. We stayed on the island for 4 days and had access to the Baltic sea where we made some recordings.

The recordings are not so much about the representation of each of these places but more about our interaction and play with each environment.

GB: Recordings of spoken word are much more predominant in Green Ways than in your earlier releases. Because English is not my first language, I don't always understand everything that is being said (specially so in Expatriate Union), and I often find myself listening to these as sounds and not for their linguistic meanings. How essential is the meaning of these conversations to your project?

AOD: Aw yes! I like to listen to foreign language music for the same reason. There is so much musicality in our voices, our languages, dialects and dictions. Since that little boy in *The Little Lord of Misrule* appeared in *Music For Church Cleaners*, he has been a guiding voice of instruction for many of my past performances. Power relations is an ongoing theme which I play with on various levels. In this example, both the words and music of his voice are integral and they speak to me on many levels. Knowingly or unknowingly, he creates the rhythms of the room with his laughter and his repetitive phrases as he talks energetically to his 'Mommy'. In my mind, both our souls came together through a subtle play with sound and in turn transformed the space through a sonic architectural imagination. All his exclamations are in tune with my toing and froing of background and foreground play while I accompany him in his 'song'. There are many instances of rhythmic and melodic entrainment through out

the album and sometimes these things naturally happen when often in reality, with forceful intent, it can be quite challenging.

Expatriate Union doesn't lend itself to precise diction, although it's possible for the listener to pick up on certain words that paint a contextual setting. The sounds of the speaking voices which come from the PA become musical notes rather than clear precise words which are meant to be understood. We both have a fondness for playing with background and foreground.

At the beginning of the *Green Ways* track, the listener has the ability to pick up on the man's voice along with his musical accent. This is important so that the listener can also hear the music in the speaking voice before that space is overcome with the workman's orchestral motor music.

GB: How much of the creative process for *Green Ways* happened after the recordings? Did you often combine different recordings into a single track?

AOD: As I mentioned previously, the album was recorded live with some minor post production edits.

No, I never combine recordings into single tracks. This is why I call them live performances as well as recordings. I like to live mix when I make my field recordings and we both used this method in *Green Ways*.

GB: The CD digipack includes little textual information about the project, and no specific information about what is going on in each of the tracks. Was this a decision of trying to make the sounds speak for themselves?

AOD: Yes,

GB: Could you give me some insight on how you came up with the title and how it might relate to the green cloth that appears on the front cover and again being held by you and Graham on the back of the CD?

AOD: As mentioned in a previous question, *Green Ways* is a reference to Ireland and it's connection with earthiness, along with it's green pastures full of lush grass and harmoniousness with the natural world. The term *Green Ways* has the potential to hold a meaning of sacredness in connection to the land. The green cloth which we use in the cover album acts as a visual stimulus for the imagination to highlight this special pathway where we have traveled and where we attempted to illuminate for ourselves and our listeners, a sense of magic in the multiple landscapes. One can find this sacredness in every land, urban or rural. "People are people are people are people are people...."

GB: The focus of my dissertation project is thinking about listening as a way of composing. How much of your creative process is about going out and listening to the sounds of these places?

AOD: It plays a huge part, as mentioned previously!