

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LILIAN NAKAO NAKAHODO

CARTOGRAFIAS SONORAS:

**Um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras
contemporâneas**

**CURITIBA
2014**

LILIAN NAKAO NAKAHODO

CARTOGRAFIAS SONORAS:

**Um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras
contemporâneas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes, Setor d Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Teoria, Criação e Estética Musical, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Quaranta

**CURITIBA
2014**

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Nakahodo, Lilian Nakao

Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas. / Lilian Nakao Nakahodo – Curitiba, 2014. 164 f.

Orientador : Prof. Dr. Daniel Quaranta
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Cartografia Sonora. 2.Prática sonora. I.Título.

CDD 780.9

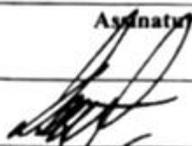
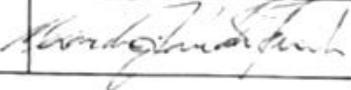
ATA DE APROVAÇÃO

PARECER

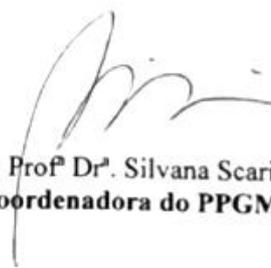
Defesa de dissertação de mestrado de **Lilian Nakao Nakahodo** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Daniel Quaranta**, **Tânia Bloomfield** e **Alexandre Sperandéo Fenerich**, arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação: **Cartografias Sonoras: Um Estudo sobre a Produção de Lugares a partir de Práticas Sonoras Contemporâneas**.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Daniel Quaranta (UFJF)		Aprovado e bom
Tânia Bloomfield (UFPR)		
Alexandre Sperandéo Fenerich (UFJF)		Aprovado - bom

Curitiba, 27 de fevereiro de 2014.


Profª Drª. Silvana Scarinci
Coordenadora do PPGMúsica

Silvana Scarinci
- Coordenadora
UFPR
Pós-Graduação em Música
SIAPE 1887827

À minha família, meu primeiro lugar e porto seguro.

AGRADECIMENTOS

Primeiro, nada disso teria acontecido sem o amor, o incentivo incondicional e a presença invisível da minha família que, mesmo espalhada em vários cantos, sempre soube unir, apoiar e acolher. É a eles que atribuo a vontade de encarar novos desafios e as diversas experiências de estrada que tivemos juntos desde sempre.

Agradeço o apoio e a descontração do Ricardo Schmitt Carvalho, que esteve sempre ao meu lado, querido, acompanhando este processo do camarote.

Aos amigos-mestres, pessoas que tive a sorte de conhecer, trabalhar e aprender, que continuam influenciando meu modo de ver e lidar com o mundo sonoro: a Vera Di Domênico, que me fez ver o piano como um meio e não como um fim; e o Beto Ferraz, o desenhador sonoro zen que alimenta ainda mais minha vontade de trabalhar com o som de ouvidos abertos para a “realidade”.

Ao carinho e compreensão (pela ausência) d@s amig@s Grace, Yure, Carmela, Vilma, Débora, Vivica, GRUMAS (nosso grupo de pesquisa em Música e Arte Sonora com o Daniel Quaranta, o Ale Fenerich, a Flora Holderbaum e o Marcelo Villena) e tantos outros, parceiros e companheiros pelo mundo sonoro.

Aos colegas e professores da PPGMúsica da UFPR, turma querida e unida com a qual tive oportunidade de viver períodos intensos de aprendizado, seminários e troca de ideias. Em especial à querida Flora Holderbaum, amiga com presença de espírito admirável a quem agradeço pelo companheirismo em viagens, ideias e parcerias musicais que me acompanharão pra sempre.

Aos professores da banca, pessoas por quem minha admiração só cresce: o Rodolfo Caesar, pelas observações sábias que “causaram” um novo olhar sobre o trabalho, e a Roseane Yampolschi pelo incentivo e acolhimento às minhas ideias ainda turvas na época da qualificação, e todas as observações experientes e valiosas que tive oportunidade de ter nos meses seguintes. Ao Alexandre Fenerich e à Tânia Bloomfield, que generosamente aceitaram o convite para participar da defesa, mesmo que feito de forma “conturbada”.

À Capes, pelo amparo financeiro, sem o qual teria sido mais difícil concluir esta pesquisa.

Ao PPG Música do DeArtes-UFPR, pela confiança e pelo apoio a esta pesquisa e sua difusão nos diversos encontros, seminários e congressos que tive a oportunidade de participar.

E ao orientador Daniel Quaranta. O que dizer deste “brasilino” meio carioca, agora meio mineiro? Se não fosse por ele, não teria tido a coragem nem de começar a planejar esta jornada, nem teria conhecido outros universos além dos que me eram visíveis até então; não teria participado dos intrigantes encontros de música e arte sonora da UFJF que tanto me abriram os ouvidos, tampouco teria ido para um país minúsculo em que nunca imaginei estar, muito menos pra apresentar um trabalho e conhecer artistas incríveis. O Daniel é um cara que merece minha gratidão e admiração.

*“Con la esperanza, oh paciente
acompañante de estas páginas, de que nuestra
experiencia te haya abierto también algunas
puertas, y que en ti germine ya el proyecto de
alguna autopista paralela de tu invención.”
Julio Cortázar e Carol Dunlop, Los astronautas de
la cosmopista.*

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo mapear e apontar estratégias no que denominamos como práticas sonoras cartográficas, propondo uma investigação centralizada nas relações entre o espaço geográfico e a criação de lugares subjetivos, através da experiência aural. A questão que direciona o percurso inicial é *como a experiência aural participa na representação de uma realidade?* Para apoiar esta investigação, revisei as noções correntes sobre *lugares*, *criação de lugares* e a experiência aural num enfoque fenomenológico, bem como as cartografias e criação de mapas na contemporaneidade. Após esse percurso inicial, sugiro quatro modelos de experiência aural baseada em relações localizacionais metafóricas: a *sala de concerto*, o *mirante*, o *lugar fora de lugar* e os *caminhos*. O tema é, então, levado ao âmbito aural através da exposição e análise de obras e práticas artísticas que, por meio do suporte sonoro, colocam em questão o lugar geográfico e a criação de lugares subjetivos, sublinhando a estratégia de mapeamento incorporado. As obras em questão são compostas em sua maioria por *soundwalks* e outras práticas influenciadas de algum modo pela paisagem sonora de Schafer. Na revisão da 2ª parte do trabalho, aprofundo dois temas fundamentais nas práticas sonoras cartográficas contemporâneas – a mobilidade e a singularização do lugar geográfico, cujas implicações sobre a percepção dos lugares em questão são tratadas como estratégias de desautomatização da percepção. A questão que direciona a revisão dessas obras e práticas é delineada em torno de *o que pretendem tornar “visível” e qual é o processo ou estratégia cartográfica utilizada.*

Palavras-chave: lugar, cartografia sonora, experiência aural.

ABSTRACT

This research aims to map and point strategies in artistic practices here called *sound mapping practices*, proposing an investigation centralized on the relationships between geographical space and place making, through aural experience. The question addressed in the first part is *how aural experience participates in the representation of reality?* To support this answer, we carried out an initial literature review in order to deepen the current notions about places and place making as well as the aural experience in a phenomenological approach. Maps and cartography in contemporary times also took part on this review. Following, I suggest four models of aural experience based on metaphorical locational relationships: *the concert hall*, *the scenic point*, *the place out of place* and *the paths*. The theme is then directed to the aural framework through the review and analysis of artistic works and practices that address the question of geographical location and place making in a sound basis, underlining the incorporated mapping strategy. The works in question are composed mostly of *Soundwalks* and other practices influenced somehow by Murray Schafer's soundscape conception. In this review, I evaluate two essential themes in contemporary cartographic sound practices - mobility and singularity of the geographical location, whose implications on the perception of the places in question are treated as strategies for deautomatization of perception. The question addressed on this analysis is what they are trying to make "visible" and what is the process or cartographic strategy used for that purpose.

Keywords: place, sound mapping, aural experience.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PLANISFÉRIO DE CANTINO (1502).....	43
FIGURA 2 - LOGOMARCA DA ONU.....	44
FIGURA 3 – ALIGHIERO E BOETTI, <i>MAPPA</i> (1971-89).....	46
FIGURA 4 – ROBERT SMITHSON, <i>SPIRAL JETTY</i> (1970)	47
FIGURA 5 – ROGELIO LÓPEZ CUENCA, <i>MAPA DE MATARO</i> (2008)	49
FIGURA 6 – MAPA EM BRANCO COM REINTERPRETADO POR UM DOS 75 “NEW YORKERS” DO PROJETO DE BECKY COOPER, <i>MAPPING MANHATTAN</i> (2013)	49
FIGURA 7 – UM AUDITÓRIO.....	52
FIGURA 8 – UM MIRANTE	56
FIGURA 9 - TÊNIS SUSPENSOS NO BAIRRO ÁGUA VERDE EM CURITIBA	61
FIGURA 10 - MARCEL DUCHAMP, <i>FOUNTAIN</i> (1917)	62
FIGURA 11 – “CARRO CIMENTADO EM CALÇADA VIRA ATRAÇÃO TURÍSTICA EM BH.”.....	64
FIGURA 12 – “CARRO É CIMENTADO NA CALÇADA APÓS BRIGA DE VIZINHOS” (<i>RESPONSÁVEL PELO CARRO AFIRMA QUE O LUGAR É UMA RUA, VIA PÚBLICA</i>).....	64
FIGURA 13 - ROBERT RICKOFF, <i>OUT OF PLACE</i> (2012)	64
FIGURA 14 – <i>GIANT III</i> – INSTALAÇÃO NO JARDIM BOTÂNICO NA BIENAL DE CURITIBA (2013) ...	65
FIGURA 15 – JOHN CAGE PERFORMANDO <i>WATER WALK</i> (1960) EM UM PROGRAMA DE TELEVISÃO	66
FIGURA 16 – FONES DE OUVIDOS: USO PARA PROTEÇÃO, DRAMATIZAÇÃO, ESTRANHAMENTO OU FAMILIARIDADE?	68
FIGURA 17 - CAMINHOS	69
FIGURA 18 – CAPA DO GUIDE PSYCHOGEOGRAPHIQUE DE PARIS (1955).....	74
FIGURA 19 – CONTINUUM DE ABRANGÊNCIA NOS MAPAS SONOROS	79
FIGURA 20 – ESPECTROGRAMAS DE <i>ISLAND</i> (BARRY TRUAX, 2000).....	88
FIGURA 21 - WESTERKAMP, MAPA DO QUEEN ELIZABETH SOUNDWALK (1974)	91
FIGURA 22 – MAPA DO PARQUE QUEEN ELIZABETH (2013).....	91
FIGURA 23 – SOUNDWALKING INTERACTIONS (ANDRA MCCARTNEY)	99
FIGURA 24 - <i>KITS BEACH SOUNDWALK</i> (HILDEGARD WESTERKAMP, 1989).....	104
FIGURA 25 – POSTER DE <i>LISTEN</i> , COM A PONTE DO BROOKLYN VISTA DE BAIXO (MAX NEUHAUS, 1966-1978).....	109
FIGURA 26 – PICO DA CATEDRAL NO PARQUE NACIONAL YOHO, TRAJETO DE <i>TRACE</i> (TERI RUEB, 1999).....	110
FIGURA 27 – MAPA DE <i>CORE SAMPLE</i> (TERI RUEB, 2007).....	113

FIGURA 28 – CAMINHANTE-OUVINTE EM <i>ELECTRICAL WALKS</i> (CHRISTINA KUBISCH, 2003-2005)	115
.....	
FIGURA 29 – GRAVAÇÃO DE AMOSTRAS PARA <i>AO PASSO QUE</i>	122
FIGURA 30 – CAPA DE <i>A SOUND MAP OF THE HUDSON RIVER</i> (ANNEA LOCKWOOD, 1982)	126
FIGURA 31 – GRAVAÇÃO DE AMOSTRAS PARA <i>TRÁFEGO NOTURNO EM 3 PERSPECTIVAS</i>	128
FIGURA 32 – THE BRONX SOUNDWALK, UM AUDIOWALKING TOUR.....	131
FIGURA 33 – BELFAST SOUNDWALKS.....	135
FIGURA 34 - <i>DRIFT</i> , TERI RUEB (2004)	136
FIGURA 35 – CAPA EM CAMADAS DO LIVRO <i>THE WALK BOOK</i> (SCHAUB E CARDIFF, 2004)	139
FIGURA 36 – ARTE DE <i>LONDON PIECES</i> (KATHARINE NORMAN, 2010).....	141
FIGURA 37 – MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO FRANCISCO, LOCAL DE <i>CHIAROSCURO</i> (JANET CARDIFF, 1997).....	146

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	OS LUGARES DA EXPERIÊNCIA AURAL	24
2.1	OS LUGARES.....	24
2.2	A EXPERIÊNCIA AURAL NA CARTOGRAFIA E CRIAÇÃO DE LUGARES	40
2.3	MAPAS E CARTOGRAFIAS	42
2.4	CARTOGRAFIA PÓS-REPRESENTACIONAL – A CARTOGRAFIA E OS MAPAS NAS ARTES	46
2.5	A SALA DE CONCERTO	52
2.6	O MIRANTE	56
2.7	O LUGAR FORA DE LUGAR.....	61
2.8	CAMINHOS	69
3	CARTOGRAFIAS NAS PRÁTICAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS	77
3.1	OS MAPAS SONOROS	79
3.2	A ESCUTA CARTOGRÁFICA REPRESENTACIONAL DA PAISAGEM SONORA.	83
3.3	A CARTOGRAFIA CRÍTICA PELA PAISAGEM SONORA.....	92
3.4	CARTOGRAFIA SONORA PÓS-REPRESENTACIONAL	95
3.5	ESTRATÉGIAS CARTOGRÁFICAS DAS PRÁTICAS SONORAS – UM MAPEAMENTO INICIAL.....	98
3.5.1	Explorar a psicogeografia da paisagem -	98
3.5.2	Mapear pelos ouvidos –	103
3.5.3	Criar camadas e sobreposições espaço-temporais -	109
3.5.4	Tornar audível o inaudível –	114
3.5.5	Caminhar como processo qualitativo e criativo –.....	116
3.5.6	Oferecer multi-perspectivas -	124
3.5.7	Amplificar versões alternativas e vozes periféricas –.....	130
3.5.8	Desorientar -	135
3.5.9	Desterritorializar -	137
3.5.10	Provocar estranhamento –	140
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	155

1 INTRODUÇÃO

De como nasceu este percurso

Esta pesquisa nasceu de alguns encontros fortuitos, alguns acidentes de percurso e grandes vontades. Estas últimas, como toda força que não sabemos direito de onde vem, são as que nos colocam diante de desafios quando a única coisa que se tem na bagagem é um saquinho de intuição, um pouco de experiência, um grande compartimento para admiração e uma mala cheia de curiosidade. Pois com a bagagem em mãos, quis investigar algo que quanto mais procuro, mais parece se tornar desconhecido: a experiência aural. O som em sua dimensão experiencial é algo difícil de se encontrar, posto que está sempre ali e aqui, dentro e fora, ao mesmo tempo e sempre. Vindo até aqui, no universo acadêmico, com seus microscópios críticos, com as distâncias medidas, buretas e pipetas, quis encontrar um lugar apropriado para procurar por respostas mais “tangíveis”, embora tenha consciência de que essas respostas são parciais e certamente refletem muito quem está buscando por elas. Sendo a audição o sentido que mais me sensibiliza para o mundo, e pelo qual muitas das decisões mais importantes foram tomadas, parece natural chegar com a questão balizadora que agora se apresenta mais na superfície: *como a experiência aural participa na representação do mundo delineado individualmente?*

Mas esta indagação chegou de forma indireta e turva quando meu interesse inicial era investigar algumas práticas artísticas que considero admiráveis porque, mesmo sem tê-las “experimentado” em suas propostas integrais, aprecio o modo como procuram uma aproximação com a realidade – no sentido mais físico, corporal e mundano possível – enfocando a escuta da sala de concerto em uma porção do espaço que é geográfico, mas essencialmente muito pessoal. Esses espaços seriam os *lugares*, que entram nesta investigação por uma perspectiva geográfica humanista, pela necessidade de um conceito que relaciona sua camada física e invisível à produção de sentido a partir da experiência humana, a partir de um *ponto de vista*, ou *ponto de escuta* neste contexto.

Tais práticas são genericamente chamadas de *soundwalks*, às vezes encaradas como ferramentas qualitativas de pesquisa do espaço, às vezes instalações interativas ao ar livre ou modelos de obras que se embasam no ato de caminhar e escutar, com o auxílio de estéreos pessoais. Mas ao contrário de uma experiência “típica” com os fones de ouvido, em que há um desejo embutido de bloquear os sons externos, controlar o espaço individual e as formas de interação pública (BULL, 2000), nessas práticas artísticas centralizam-se os modos de interação com os espaços (principalmente os públicos) de uma forma oposta, procurando proporcionar novas percepções desses espaços.

No percurso de mapear essas práticas, começo a perceber que existem outras questões latentes por trás de suas experiências que mereceriam mais atenção, relacionadas à percepção do espaço em que ocorrem. Além das questões relacionadas à poética aural, portanto, outros temas essenciais que mereciam ser discutidos em complemento, constato, incorporam a ideia de *singularização* do espaço geográfico. Diante dessa reflexão, um pouco contra o fluxo de uma pesquisa objetiva, optei por ampliar o âmbito da investigação incluindo a *cartografia* e seu meio de criar *lugares*, sem a qual seria superficial abordar a mobilidade e os sons do mundo real. Surge assim o redirecionamento desta investigação, não isolando a experiência aural, mas incluindo a produção de lugares no foco de uma poética sonora.

Representar física ou mentalmente um território pressupõe mapear e cartografar. Por uma ótica tradicional, a cartografia seria amparada pelas fronteiras geofísicas e representações de controle político. Numa concepção humanista, porém, revela uma topografia escrita pelas diversas experiências individuais no cotidiano que comporiam os *lugares*. Para o geógrafo humanista Yi-fu Tuan, autor que embasa muito dos conceitos espaciais aqui adotados, os *lugares* seriam certos espaços aos quais imprimimos sentido e afeto “à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” - uma construção que requisitaria tempo e experiência direta, portanto. O papel do corpo “estando no ambiente” nesse processo de “acumular o conhecimento que forma o senso de lugar” é sublinhado por autores influenciados pela fenomenologia de Husserl¹ (NORMAN, 2012; CASEY, 2005), da mesma forma

¹ Husserls propõe que a percepção, por meio das sensações que vivenciamos no mundo externo (sendo esta “vivência” o registro “através da nossa capacidade de dar-nos conta”, isto é, de tomarmos

que os traços de atividade humana atados aos ambientes físicos, no processo de criar os trajetos que compõem os lugares (NORMAN, 2011, p.5). Nessa fenomenologia, o lugar não é dimensionado como algo inerente ao ambiente externo, mas a um processo interno que conjugaria sentimentos, memórias e ações habituais relacionadas a ele e ao que se faz dele, inscrevendo-o e o reinscrevendo na memória com as experiências vividas, coloridas pelas emoções e pela percepção sensorial. Como adiciona Tuan, “os pequenos mundos da experiência direta são bordejados por áreas muito mais amplas conhecidas indiretamente através de meios simbólicos” (TUAN, 1983, p. 6 e 99).

Das aspirações

Abordar a cartografia e os mapas no âmbito sonoro é também descortinar um horizonte poético, através da associação com um campo que é fértil em explorar relações espaço-afetivas. Mas é um território ainda por vir. Diante disso, pode-se definir como objetivo geral deste trabalho a articulação de uma poíesis sonora com a criação de lugares, no sentido de investigar os meios dessa articulação na base da experiência aural. Em outras palavras, almeja-se apontar e propor cartografias sonoras e estratégias cartográficas que estariam incorporadas na poética de certas práticas artísticas sonoras contemporâneas que enfocam novas percepções do espaço geográfico. Há neste objetivo dois caminhos de mão dupla, que correspondem à divisão desse trabalho. A primeira parte dele percorre os lugares, a natureza das experiências aurais e a cartografia, sublinhando e se direcionando para a proposta de modelos de experiências aurais, enquadrando quatro posicionamentos geográficos simbólicos para discutir como influenciam a própria experiência aural. A segunda parte do trabalho faz um percurso em sentido conceitualmente oposto, pois propõe uma abordagem do som a partir de obras e práticas sonoras em diálogo com os mapas, a cartografia e estratégias que se considerou derivadas de um olhar geográfico.

Dos assuntos discutidos no primeiro capítulo, e de como os lugares são abordados

O primeiro capítulo deste percurso é introduzido por uma discussão sobre os *lugares* de dois autores, o antropólogo Marc Augé e o próprio Yi-fu Tuan.

É só olhar para os lados (e possivelmente para si mesmo) para constatar: neste mundo urbano contemporâneo, atravessamos um período de uniformidade na intermediação dos relacionamentos cotidianos; há que se ter bandas cada vez mais largas para as conexões, voos cada vez mais numerosos, *shoppings* cada vez maiores, mais... mais... em tempos cada vez menores. Neste contexto, vive-se mais pela tela de um computador, pelos fones plugados em um estéreo pessoal e enviando mensagens via *whatsapp*. Essa realidade marcada pela velocidade e supostos encurtamentos de distâncias é, aparentemente, um reflexo das transformações da sociedade que cria esses espaços que se pode denominar como *não lugares*. Os *não lugares* são relacionados à materialização da dissolução dos laços sociais por uma série de pensadores da urbanidade (AUGÉ, 2012). Se levarmos em conta as zonas de circulação rápida, de consumo e de comunicação presentes em nossas cidades caracterizadas como *não lugares*, certamente poderíamos pensar que vivemos numa ilha cujo entorno é dominado não só pela uniformidade, mas pela monotonia e pelo enfraquecimento dos laços afetivos, constituindo uma visão lamentável dessa supermodernidade.

Uma das maiores referências quando se trata de *lugares* é o antropólogo Marc Augé, esse autor que na realidade apresenta uma visão abrangente e consolidada através de várias obras sobre essas *antíteses* dos lugares. Talvez fique mais fácil compreender os *lugares* comparando-os aos *não lugares*, mas tendo em mente, como alerta Augé, de que não se trata de conceitos absolutos e encontrados de forma claramente delimitados no cotidiano: o último é espaço de *transitoriedade*, *velocidade* e *despersonalização* enquanto o primeiro, de *permanência*, *convivência* e de *simbolização*. Sob a ótica de Augé, ambos são complexos e ambíguos, e são concebidos pelas relações que seus atores sociais estabelecem nesses espaços, e com esses espaços: “não é senão a ideia, parcialmente materializada, que aqueles que o habitam fazem da sua relação com o território, com os que lhes são próximos e com os outros” (op. cit., p. 49).

Embora constantemente acompanhados de aparatos que nos levam aos lugares virtuais a qualquer momento, participantes de uma “sociedade do

espetáculo”² em tempo (virtual) integral, continuamos criando conexões e laços afetivos *com* e *pelos* espaços. Neste panorama, a visão de autores como Yi-fu Tuan refletem o desejo – e talvez uma necessidade orgânica – de compreender o elo entre os indivíduos e as camadas físicas e invisíveis do seu ambiente geográfico além das relações entre seus agentes, mas partindo de seus próprios meios de organizar o espaço. Em Tuan percebo a vontade de compreender como as pessoas atribuem significado e organizam o espaço enaltecendo a amplitude da experiência e do conhecimento, o que o leva a explorar obras de diversos tipos e exemplos retirados de diversas culturas na construção de concepções tangíveis e reflexões sobre o lugar, diferenciando-o do espaço (TUAN, 2013).

Auge e Tuan traçam caminhos distintos para falar de conceitos correlatos. Enquanto a visão do antropólogo se estabelece nas transformações da sociedade que configuram a sobremodernidade e os *não lugares* em contraposição aos *lugares antropológicos*, Tuan se fixa nos alicerces humanos da experiência, tanto os atemporais e universais como a percepção e o sentimento, bem como nos culturais, para distinguir os *espaços* dos *lugares*. Nesse percurso, a *experiência* para Tuan “abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade”, que variam desde os sentidos diretos à maneira indireta de simbolização (2013, p. 9). Gosto desta perspectiva pois ela oferece uma alternativa para aprofundar a ideia de que os lugares se renovam constantemente de forma paralela ao mundo das relações interpessoais, das transformações sociais e do próprio espaço. Se o indivíduo transcende, o lugar não é mais o mesmo.

De como as experiências aurais entram neste contexto

As noções e implicações da experiência também foram incluídas, principalmente pela ótica humanista de Tuan em diálogo com outros autores fenomenológicos, como a artista sonora Katharine Norman e o musicólogo e planejador urbano Jean-François Augoyard. Aqui verifica-se como a escuta é abordada por uma perspectiva geográfica, constatando naturalmente a predominância da visão como meio de organização do espaço e uma lacuna em referência ao sentido auditivo, o que de certa forma mostra-se como um campo que

² Expressão criada por Guy Debord para se referir às sociedades marcadas pelo consumismo, pela superficialidade e comodidade, em que todos seriam observados, atores de um espetáculo.

pode ser prolífico se devidamente explorado, portanto. Nesse sentido, encontramos em Augoyard um importante alicerce no estudo da experiência aural.

Na seção seguinte, tratamos especificamente da experiência aural de Augoyard, que é referenciado neste âmbito por sua contribuição, junto com uma equipe do *Centro de pesquisas do Espaço Sonoro e Ambiente Urbano* (CRESSON), para uma taxonomia de fenômenos que designaram como *efeitos sonoros* ou *efeitos sônicos*³. Essa ferramenta analítica é criada a partir da necessidade de uma classificação das experiências aurais na escala do cotidiano, considerando as características morfológicas peculiares do ambiente urbano. Os fenômenos, no caso, são designados por *efeitos* pela justificativa de que não seriam objetos em si, e sim o resultado de uma relação entre o observador e o objeto que emite o som (AUGOYARD, 2009).

[Um efeito sônico que se poderá “ver” aplicado nesta dissertação em diversas oportunidades é a digressão. As digressões são mudanças temporárias no ambiente sonoro que não interferem significativamente no fluxo narrativo interrompido. Quando esse efeito acaba, os eventos continuam de onde pararam, sem afetar o conteúdo ou comportamento. (AUGOYARD, 2009, p. 38). Tais “interferências” serão graficamente marcadas como esta, em itálico e em uma tonalidade cinza, para sugerir que fazem parte de um outro plano de reflexão, de nuance complementar e por vezes lúdica, porém sem um compromisso linear e argumentativo estrito com o discurso interrompido. Semelhante a um hiperlink, ou a um monólogo interior.]

Das cartografias e como são organizadas

Nas três subseções subsequentes, indico as principais noções históricas e conceituais da cartografia, utilizando duas obras editadas pelos geógrafos Dodge, Kitchin e Perkins. A primeira, *The Map Reader*⁴ (2011), é uma ampla compilação de textos, de 1940 a 2010, que nos mostra uma historiografia da produção e da leitura dos mapas que se engaja e se estabelece em diálogo com diferentes filosofias científicas no curso do tempo e de contextos culturais. A segunda, *Rethinking maps* (2009), é dos mesmos autores e delineia novas abordagens e direcionamentos para

³ Ambas designações são encontradas em “*Sonic Experience: A guide to everyday sounds*” (AUGOYARD; TORGUE, 2009) e da mesma forma, serão utilizadas neste trabalho.

⁴ Essa ampla compilação nos mostra uma historiografia da produção e da leitura dos mapas que se engaja e se enriquece com diferentes filosofias científicas no curso do tempo e de contextos culturais.

a criação e uso dos mapas. Essa discussão insere, em seguida, o quadro conceitual da cartografia como “método” de investigação rizomático⁵ focado no *processo*, conforme uma linha de práticas investigativas nas ciências e nas artes que se inspiram fortemente no pensamento de Guattari e Deleuze. Na última seção cartográfica, o tema se amplia ao tratar das cartografias pós-representacionais. A partir dos anos 1980, a cartografia entendida como método de investigação se prolifera, demonstrando uma atração pela liberdade que oferece aos pesquisadores de uma realidade única. A *map art* se consolida no mundo das artes visuais junto com outras expressões artísticas desse âmbito, muitas das quais influenciadas pelo pensamento deleuzeano, culminando, nos dias de hoje, na proliferação de mapas virtuais como interface de micronarrativas, projetos *open source* com diversas temáticas e finalidades. Todas essas manifestações seriam reflexo das transformações no pensamento cartográfico ao longo do tempo, que, de uma maneira geral, se afastam cada vez mais de um pensamento tradicional de representação fidedigna da paisagem geográfica por um olhar plano e distante e tornam-se críticas às realidades dominantes e às representações homogêneas dos espaços. Pela ótica da cartografia crítica, a retórica de poder dessas representações será questionada através de táticas como as *derivas*. E pela ótica pós-representacional, portanto, a cartografia será explorada como *processo*, e os mapas como dispositivos de comunicação de práticas subversivas ou expressões de uma investigação. No final desta revisão, apresento uma síntese das noções cartográficas contemporâneas incluídas num pensamento pós-representacional baseada em Dodge et al. (2011), que apontam para o papel ativo dos mapas na construção de realidades.

De como o posicionamento geográfico influenciaria as experiências aurais

A primeira parte deste trabalho é finalizada com a apresentação de 4 modelos de experiência aural que também se poderia considerar como perspectivas paradigmáticas pelas quais qualquer experiência aural poderia ser enquadrada. Esses modelos, ao incluírem um posicionamento geográfico simbólico como

⁵ O Rizoma é um modelo epistemológico difundido por Deleuze e Guattari, que emprestam da botânica a imagem de uma estrutura vegetal cujas ramificações partem de qualquer ponto, ou seja, sem uma estrutura hierárquica sucessiva e central. Rolnik assim define: “os sistemas em rizoma [...] podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los” (ROLNIK, 2010, p. 387)

influentes na percepção aural, podem ser pensados como formas de cartografar e fazer mapas pela escuta. Essas perspectivas, que denomino metaforicamente como *o auditório*, *o mirante*, *o lugar fora de lugar* e *os caminhos*, estabelecem modelos que discutem modos de produção de sentido através de posições localizacionais simbólicas que o ouvinte ocupa em qualquer experiência aural.

Do âmbito sonoro da segunda parte do trabalho

Na segunda parte do trabalho, designado como 3º capítulo, entramos no âmbito aural dessa investigação que procura delinear as cartografias sonoras. As analogias com o campo visual se farão perceptíveis começando pelo próprio modo de organização empregado neste capítulo, análogo a uma trajetória “evolutiva”, no sentido de *complexidade*, do pensamento cartográfico. Início este percurso, então, revisando os *mapas sonoros*, que, essencialmente, são plataformas virtuais em que se disponibilizam amostras sonoras geolocalizadas. Neste tópico apresento os argumentos que relacionam a maioria desses mapas à cartografia representacional, no que parecem ter como objetivo oferecer imitações do local que referenciam, resultando em um tipo de experiência aural que remete à escuta enquadrada e direcionada para um determinado objeto, paradigmático das salas de concerto. De forma semelhante, apresento as concepções da paisagem sonora que se relacionariam ao pensamento representacional de se cartografar e à escuta paradigmática dos mirantes, que implicam um distanciamento e um enquadramento estético da paisagem. Em seguida, a paisagem sonora é abordada no contexto de uma cartografia crítica, no que procura demonstrar diferentes “visões” da paisagem documentando-a com objetivos educacionais e preservacionistas.

Na terceira parte deste capítulo, as cartografias pós-representacionais entram em foco através da discussão de estratégias que cruzam as práticas situacionistas de desestabilização das representações hegemônicas com procedimentos aos quais a arte recorreria para desautomatizar o cotidiano: como se perceberá, duas abordagens aproximadas pela ótica da singularização. O tema da arte como procedimento, concebida por Chklovski no formalismo russo, surge como um ponto interessante nesta discussão, pois através das ideias de desautomatização e singularização do objeto, pode-se aproximar a ideia de “mostrar o invisível” dos mapas, com o “ver como se fosse a primeira vez” (singularização) da arte dentro de um contexto poético. Por essa ótica, o mapeamento e a revisão das obras aqui

tratadas incorpora uma dimensão estratégica de desautomatização da percepção em suas formas de apresentar ou questionar uma realidade, que ressoam às noções e funções cartográficas pós-representacionais. Nelas, os mapas não são mais artefatos que representam a realidade e sim, meios ativos que participam da sua construção social, em que o papel de tornar visível o que não é aparente, é então reforçado.

Das obras e práticas mapeadas e revisadas

Na seleção das obras, três elementos foram essenciais como critérios a serem atendidos: o material sonoro deveria ser captado do mundo-real; a localização geográfica deveria ser inserida na poética; e finalmente, o deslocamento físico como base da experiência. Será usual encontrar a expressão *sons do mundo real* ao longo da dissertação; no emprego dessa expressão, emprestada de Katharine Norman quando trata das “músicas do mundo real” (1996), fica clara a alusão aos sons extraídos do ambiente de modo concreto, através de gravações de campo; da mesma forma que fica implícita a incorporação das referências não apenas materiais dos sons gravados, bem como todas as suas camadas simbólicas possíveis. Nessas obras, a percepção do espaço geográfico direciona não apenas a estrutura como também os questionamentos e os meios utilizados para desenvolver um processo poético. Tal percepção está intimamente relacionada a um modo de posicionamento do corpo nessa experiência aural; um modo que, ao promover o deslocamento pelo espaço designado, implica nas provocações e consequências revistas no paradigma dos *caminhos*, isto é, em uma gama de possibilidades perceptivas que derivam do ato de andar.

A partir da década de 1970 há uma rica produção que coloca esses três elementos em questão. Um dos maiores êxitos no bojo dessa produção é, numa opinião pessoal, a promoção de um diálogo com outros campos disciplinares até então inexistente na dimensão estética do som. Nesse diálogo, evidencia-se a defesa de um ambiente com mais qualidade, através da sensibilização da sua escuta. A paisagem sonora⁶, escola canadense liderada por Murray Schafer desde o final dos anos 1960, nos deixa, através das ações dos primeiros integrantes do *World Soundscape Project* (WSP), uma gama de composições eletroacústicas

⁶ Alguns autores brasileiros utilizam o termo original, *Soundscape composition*. Neste trabalho, Paisagem Sonora geralmente se referirá a esse tipo de composição eletroacústica.

inspiradas e geradas materialmente por ambientes físicos, muitas vezes oferecendo uma interpretação imaginária ou uma visão crítica da mesma. Veremos ao longo das revisões suas principais ideias, influentes e utilizadas até hoje como ferramentas na percepção da “qualidade” ambiental.

A mais significativa dessas “ferramentas”, da qual outras práticas artísticas evoluíram, é o que se denominou *soundwalk*, que tem grande representatividade nas cartografias sonoras pós-representacionais. O *soundwalk*, quando da sua idealização, era o ato de explorar um ambiente com o único intuito de escutá-lo, e teve como base retórica o discurso da ecologia acústica e Hildegard Westerkamp como porta-voz, nos anos 1970. O *soundwalk*, além de ferramenta pedagógica e método qualitativo de pesquisa de campo, desenvolveu-se como uma prática artística prolífica, na qual a jornada física do compositor e o mapeamento subjetivo da paisagem eram os pontos de partida para a criação musical elaborada com sons do ambiente (DREVER, 2009). Da escuta ecológica dos anos 70 para os dias de hoje, essas caminhadas sonoras se diversificaram quanto ao método de produção, às intenções e processos criativos e também compõem significativamente este mapeamento. O que está em jogo em todas essas manifestações e experiências é o processo de mapear e criar territórios afetivos e imaginários, através da escuta engajada com a experiência física.

No processo de reflexão sobre essas obras, uma questão torna-se latente: como abordá-las, de modo que possam ilustrar *como* provocam novas percepções, para tornar audível um novo território? Assim, delinearam-se tópicos que estariam relacionados, portanto, ao que se apresenta como *estratégias cartográficas de desautomatização*, e que englobam a mobilidade “na medida do corpo” na singularização do espaço geográfico. Ou seja, sugestões que amparam e conduzem a criação sonora em seu discurso poético para singularizar a experiência e desautomatizar a percepção dos espaços geográficos, tornando-os lugares “tangíveis”, descritas nos itens abaixo:

- 1) *explorar a psicogeografia;*
- 2) *mapear pelos ouvidos;*
- 3) *criar camadas e sobreposições espaço-temporais;*
- 4) *tornar audível o inaudível;*
- 5) *caminhar como processo criativo e qualitativo;*
- 6) *oferecer multi-perspectivas;*

7) *versões alternativas, vozes periféricas;*

8) *desorientar;*

9) *desterritorializar;*

10) *provocar estranhamento.*

Como se verá, muitas estratégias não ocorrem isoladamente. Nas obras revisadas, é frequente o uso de uma combinação delas. A distinção é apenas uma forma escolhida para torná-las mais tangíveis no contexto em que aparecem de modo predominante.

Finalmente, é necessário deixar claras as limitações e sintetizar as aspirações deste trabalho. Apesar do apelo, este trabalho não pretende se enveredar pela cognição, nem pelas teorias da comunicação, e nem aprofundar o modo de significação e simbolização nesse processo de construção de realidade, considerada aqui análoga à ideia de representação. Como um trabalho interdisciplinar, ele apresenta as dificuldades e desafios de explorar campos estrangeiros definindo seus limites de forma muitas vezes intuitiva. Que esta pesquisa aqui, então, se direcione para uma intersecção poética da escuta, com o desejo de oferecer uma diferente percepção sobre a cartografia e a poética sonora. Dito isto, reforço minha intenção neste percurso, nos seguintes termos:

- i) Mapear obras e práticas sonoras que propõem uma nova percepção do ambiente geográfico;
- ii) Investigar relações entre a experiência aural e a criação de *lugares*;
- iii) Propor estratégias cartográficas para a criação sonora.

Boa Viagem.

2 OS LUGARES DA EXPERIÊNCIA AURAL

2.1 OS LUGARES

*Vou mostrando como sou e vou sendo como posso.
Jogando meu corpo no mundo,
andando por todos os cantos
e pela lei natural dos encontros,
eu deixo e recebo um tanto.
E passo aos olhos nus ou vestidos de lunetas.*

*Passado, presente,
participo sendo o mistério do planeta.*

*O tríplice mistério do stop,
que eu passo por e sendo ele no que
fica em cada um.*

*- Trecho de "Os mistérios do mundo", dos
Novos Baianos*

O lugar dos lugares

Neste trabalho, os *lugares* são espaços de referência com os quais pretendo apresentar posições relativas simbólicas na experiência aural. Posto de uma outra forma, é um conceito fundamental que será discutido neste trabalho na dimensão que associa a interpretação e representação (aqui tidas como sinônimos de *realidade*) dos espaços físicos, às experiências aurais individuais – uma forma de conferir-lhes sentido através da escuta. Falar de *lugar*, no âmbito da sonologia, é inserir as vivências aurais como ponto referencial central numa discussão que examina diferentes sentimentos e atributos relacionados à organização do espaço geográfico em suas várias camadas materiais e imateriais. Nesse processo, é fundamental o foco nas experiências “tangíveis” de escuta e criação sonora, partindo da hipótese de que a percepção aural influencia significativamente no senso e criação de lugares. Com essa colocação, fica clara a adoção de uma perspectiva geográfica humanista nesta abordagem: sob influência da fenomenologia, essa corrente ganha força nos anos 60 a partir de ideias que centralizam o homem e seus modos de significar o espaço, em resposta à tradição da ciência geográfica de analisar o espaço sob o prisma cartesiano. Nessa perspectiva, o conceito de lugar é um ponto de partida e de chegada, indissociável da dimensão da percepção, dos comportamentos e valores humanos que se manifestam através das experiências.

Os *lugares*, neste trabalho, são metáforas e criações que florescem da vivência do indivíduo nos espaços físicos e se desenvolvem segundo o olhar situado: *pontos de vista*⁷ adotados. Criar lugares, de uma certa forma, é alcançar uma *visibilidade* que é sentida no âmago do ser. Nesse processo, o ambiente físico é mapeado de várias maneiras. Um sentimento de vinculação a um bairro, por exemplo, começa como um conceito e pode se tornar “real” a partir da experiência íntima de unidades menores, como a casa e a rua, até se transformar numa unidade maior “visível” se o envolvimento de emoções, ou “dramatizações”, ocorrer. Uma amostra de sentimento e emoção que interfeririam nessa vinculação a um espaço é a rivalidade bairrista e a sensação de ameaça, seja ela física ou não (TUAN, 2013). É o caso típico dos torcedores de times de futebol e da rivalidade entre espaços geográficos vizinhos. Ocasionalmente, o mapeamento do ambiente ocorre pela experiência estética, ao enquadrar uma “versão” do mundo e ofertá-la à contemplação, como ocorre em certos passeios turísticos e exposições de arte tradicionais. Às vezes, conduz o indivíduo-cartógrafo por um olhar móvel, provocando a mudança da perspectiva vigente e abertura quanto ao que se “olhar”, como e por quanto tempo, próprio da postura do *flâneur*⁸. Ou ainda, esse mapeamento pode ser realizado à guiza do estranhamento, pela percepção de algo fora do seu lugar regular, instigando assim novos *regimes de visibilidade*⁹ e construção de sentido. Em suma, falar de *lugar*, como nos lembra os *ready-mades* de Duchamp, também é questionar o estatuto dos objetos pela posição que se encontram nos seus espaços. Não obstante o regime de visibilidade aos quais se subjugam, os lugares ainda são meios de reflexão sobre localização (em todos os sentidos) e sobre a construção de espaços significativos.

Se há “regimes de visibilidade”, seria possível falar em “regimes de escuta”, os quais estabeleceriam socialmente aquilo que deve ser ouvido e como deve ser? Se analisarmos o universo das manifestações artísticas, verificaremos que essas

⁷ C.f nota de rodapé n. 9

⁸ A figura do *flâneur*, o caminhante-poeta de Baudelaire evocado por Walter Benjamin, será abordada adiante.

⁹ A expressão é central na tese do geógrafo Paulo Cesar da Costa Gomes, que discute os regimes de visibilidade, ou modos de produção de sentido relativo ao universo posicional dentro do qual os objetos, pessoas e fenômenos se inscrevem, dependendo de três elementos: a morfologia do sítio onde ocorre, a existência de um público e a produção de uma narrativa dentro da qual aquela coisa, pessoa ou fenômeno encontra sentido e merece destaque (2013, p. 37-38). Gomes utiliza a definição dada pelo geógrafo Michel Lussault, em *L'Homme spatial* (2007), que repercute a ideia de que um protocolo, uma “cartilha de procedimentos regulares, que estabelecem socialmente aquilo que deve ser visto, as condições e os valores que devem ser julgados”. (GOMES, 2013, p. 52)

convenções - bem como a crítica a elas - estão traduzidas e historicizadas em obras e práticas de diversas correntes estéticas. A composição e performance “silenciosa” de John Cage, *4’33”*, por exemplo, é uma obra emblemática da mudança na cultura da escuta do século XX. Ao propor a incorporação do som ambiente normalmente relegado à posição de fundo e isolado na fruição estética tradicional que segregava e hierarquizava sons na construção musical, representa um momento importante de ruptura com um regime de “visibilidade” estabilizado.

Esses regimes, além de estabelecerem o que deve ser “visível”, expõem não apenas o que é considerado importante, como também, o modo a ser visto e o que deve ser calado, através de práticas, critérios e regras próprias de avaliação e legitimidade (FOUCAULT apud GOMES, 2013, p. 52). Contudo, proponho aqui o uso da expressão *cartografias da escuta* de forma complementar aos regimes de visibilidade, que conforme se verá no decorrer da dissertação, repercute duas ideias centrais nesta abordagem, baseadas na perspectiva geográfica aqui adotada:

- i) o posicionamento no espaço informa o valor que se devota aos objetos, pessoas, eventos, paisagens etc., e a cartografia repercute o jogo de posicionamentos que tornam tais elementos visíveis;
- ii) a escuta que cartografa, portanto, é considerada a escuta que produz uma classificação subjetiva dos elementos pela posição que elas ocupam, selecionando, criando prioridades, interpretando e relacionando-as a territórios subjetivamente configurados; de uma forma simples, *cartografar* é entendido neste contexto como o processo de *tornar visível*.

No cotidiano, o mapeamento de um ambiente novo - como a mudança para um novo bairro por exemplo – é um processo gradual de identificação de locais significantes e referenciais, encontros e escolhas de rotas por atração ou repulsão, que transforma a percepção inicial de um conjunto de imagens embaçadas em um *lugar* (TUAN, 2013, p. 20). Nesse processo, seria plausível atribuir à experiência aural um papel expressivo? Vejamos primeiro como o tema é tratado pelos autores elegidos.

O que são lugares e por que é pertinente falar deles hoje

Na apreensão desse conceito central, para o geógrafo Yi-fu Tuan é essencial confrontá-lo com o *espaço*, que seria uma espécie de elemento complementar essencial, como o *yin-yang*:

Os lugares são centros aos quais atribuímos valor. [...] A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar. [...] O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. (TUAN, 2013, p. 4, 6)

Nessas definições, que mais solicitam a imaginação sensorial do leitor do que estabelecem conceitos estáticos, fica manifesta a aproximação com as humanidades que orienta essa perspectiva geográfica, bem como a marca “topofílica” pela qual Tuan se tornou uma referência. E aqui o geógrafo também torna-se uma referência valorosa por voltar suas preocupações para a condição humana, ao explorar os laços entre *percepção*, *atitudes* e *valores* e o meio ambiente físico como chaves para a auto-compreensão e conseqüentemente, a busca por soluções ambientais (TUAN, 2012). Assim, a questão que parece inscrita tanto em “Topofilia”, quanto em “Espaço e lugar”, suas obras paradigmáticas, é: *como cartografamos os espaços que nos são significativos?* A resposta é vasculhada em um mosaico de disciplinas e culturas que acomodam diferentes argumentos sobre a relação espacial do homem com seu meio. A *percepção* – elemento fundamental na abordagem da experiência a ser apresentada – é, nesse contexto, “tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados” (Op. Cit., p. 18); e os sentidos, considerados como os traços comuns universais da percepção, a despeito da diversidade de perspectivas derivadas de traços culturais. A *atitude* seria primariamente uma postura cultural, formada com a sucessão de experiências, a “firmeza de interesse e valor”. E finalmente, os *valores*, ou visão de mundo, seriam a “experiência conceitualizada”, parcialmente pessoal, e em grande parte social (ibid., p. 19).

A ideia de um elo afetivo entre os indivíduos e certos lugares pode soar um tanto romântica contemplada desta forma isolada, mas a *topofilia*, em seus diversos formatos discursivos – como os “espaços felizes” de Bachelard, por exemplo – é um termo que hoje desperta um interesse renovado, conforme Gibson, em meio à perda dos laços afetivos e conexões culturais dos indivíduos com os lugares aos quais

suas identidades sociais e consciência individual do mundo se ancorariam, na modernidade (2009, p. 88). A apuração de Gibson, de que cada vez mais formas de conexão cultural com lugares estão sendo perseguidas e reinventadas, pode ser facilmente verificada no mundo que nos cerca. Em Curitiba, por exemplo, a revalorização do uso de bicicletas e a cobrança por políticas integradas de circulação, o aumento do consumo de produtos produzidos localmente e de forma orgânica, ou ainda a origem de grupos como o *Croquis Urbanos*¹⁰, são movimentos locais integrados com demandas globais que, em essência, procuram meios de conexão com os lugares em que se vive e se passa, através de vivências compartilhadas, autênticas e na medida do corpo. Uma ode aos lugares.

A modernidade desdobra outros conceitos importantes sobre o tema tratado. Similar à noção de lugar e espaço, há os *lugares* antropológicos e os *não lugares* que permeiam boa parte da obra de Marc Augé, discutidos como características do “estado de supermodernidade definido em oposição à modernidade” (2012, p. 157). Na visão do antropólogo, o *lugar*, numa concepção típica das sociedades arcaicas, é aquele que “ocupam os nativos que nele vivem, trabalham, se defendem, marcam seus pontos fortes, cuidam das fronteiras mas também assinalam a pegada dos poderes celestiais ou infernais, dos antepassados ou dos espíritos que habitam e animam a geografia íntima” (op. cit.). Há, entretanto, a ambiguidade e complexidade por trás do estatuto intelectual do *lugar*, pois trata-se de uma ideia “parcialmente materializada, que aqueles que o habitam fazem da sua relação com o território, com os que lhes são próximos e com os outros” (ibid., p. 49). A noção de *não lugares* é compreendida à luz das figuras que caracterizam o que Augé chama de supermodernidade: o excesso de tempo, de espaço, e da figura do indivíduo¹¹ que configuram uma sociedade refletida na velocidade e no consumo, e materializados no espaço pelas zonas de circulação como as autoestradas, a multiplicação dos espaços de consumo como as redes de supermercados, e de ocupações provisórias

¹⁰ O *Croquis Urbanos*, fundado em 2013 é, segundo descrição nas redes sociais, “um grupo aberto de desenhistas iniciantes, amadores e profissionais que passeia por Curitiba em busca de temas para croquis. Nosso objetivo é registrar a cidade, seus habitantes e aprender uns com os outros possibilidades sobre os desenhos de observação.” Para maiores informações, acessar: <https://www.facebook.com/CroquisUrbanosCuritiba/info>

¹¹ A dificuldade de se pensar o tempo na supermodernidade estaria relacionada, segundo Augé, à “superabundância factual do mundo contemporâneo”; sobre o excesso de espaço, é relativo a uma espécie de encolhimento do planeta, nas “mudanças de escala” que alguns fenômenos ocasionam, da conquista espacial à aceleração dos meios de transporte; quanto à terceira figura de excesso, a do indivíduo, refere-se às individualizações dos procedimentos e das referências. (AUGÉ, 2012, p. 37-39)

como as redes hoteleiras (AUGÉ, 2012). Esses não lugares correspondem às formas como os atores sociais se relacionam nos espaços físicos em questão, cuja preocupação seria agilizar os deslocamentos na sociedade e a satisfação efêmera das necessidades. Junto a essa noção relacional, adiciona-se a ideia de *uniformidade* aos não lugares, como as construções despersonalizadas, semelhantes e reconhecíveis em qualquer parte do globo; homogeneidade característica que se percebe nas próprias redes hoteleiras e *shoppings centers*, por exemplo, inclusive em sua dimensão sônica. Tais espaços caracterizados pela uniformidade, pela velocidade e transitoriedade nas relações seriam cenários “perfeitos” para a dissolução dos laços sociais.

Esse aspecto dos *não lugares* é um tema discutido por uma série de pensadores da urbanidade e do cotidiano, como Lefebvre, Debord e Certeau, sob a ótica da “sociedade do espetáculo”. Nela, há a separação distanciada entre mim e o “outro”, que por sua vez é o observado e integrante do espetáculo e da representação:

O espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é «o que aparece é bom, o que é bom aparece». A atitude que ele exige por princípio é aquela aceitação passiva que, na verdade, ele já obteve na medida em que aparece sem réplica, pelo seu monopólio da aparência.[...] A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta.

Eis porque o espectador não se sente em casa em parte alguma, porque o espetáculo está em toda a parte. (DEBORD, 2003)

Esses olhares sobre a supermodernidade refletem um imaginário de *não lugar* como cenário dominante nos grandes centros urbanos. Se por um lado é tentador generalizar esses espaços como os opressores da individualidade e dos laços sociais em que se transformaram os movimentados centros urbanos hoje, por outro nos deixa amplo espaço para encontrar exceções. A uniformidade, um dos traços dos não lugares, é uma característica que, se refletirmos, exige uma certa distância para se perceber, e o emprego de velocidade para enfatizar. Se “perdemos a cidade e ao mesmo tempo nos perdemos de vista” (AUGÉ, 2012, p. 60) é porque passamos por ela e pelos outros com os “olhos fechados”. Lugares regulares de passagem, como as estradas, são uniformes e despersonalizados quando olhamos

com a devida distância, velocidade e automatismo para as quais são projetadas. *De perto ninguém é normal.*

O ponto de vista que Augé nos oferece releva a posição do indivíduo enquanto ator social para quem o espaço deve ser considerado, levando-se tal fato como princípio relacional. Em Tuan, o microcosmo individual parece ampliar as possibilidades relacionais do homem em sua interpretação do espaço, à medida que a influência da sociedade é um fator muitas vezes subjacente. Por essa perspectiva, a uma autoestrada pode estar atribuída a sensação de liberdade e *espaciosidade*¹² quando representa a transcendência de uma condição de locomoção, tornando-se uma recusa aos “convites à passividade”, nos próprios termos de Augé. Ou, por uma outra ótica, quando é vivenciada em moldes da passagem vagarosa e devaneada aos quais não fora projetada. Essa é a ideia retratada por Cortázar, em *Los Autonautas de la Cosmopista*, que nos presenteia com um belo exemplo poético de criação de lugar quando propõe uma expedição pela autoestrada Paris-Marselha com sua companheira, Carol Dunlop, a bordo de uma kombi equipada com mantimentos nomeada “Dragón. O que ordinariamente seria um *não lugar*, um percurso que levaria algumas horas para ser completado, torna-se uma expedição de 33 dias permeada de encontros e singularizações. Da aventura de Cortázar num nível poético, às iniciativas de mobilidade e conexão local num pragmático, temos uma variedade de mensagens que amenizam a visão lamentável do futuro das cidades, as quais podemos agrupar no seguinte trecho emprestado de Augé em *Elogio à bicicleta*:

(...) seria possível restituir algo de sua dimensão simbólica e de sua vocação inicial de favorecer os encontros mais imprevistos. Se trata, sensivelmente, de [...] começar a romper as barreiras física, sociais ou mentais que apresentam a cidade e de devolver o sentido da bela palavra ‘mobilidade’ (AUGÉ, 2009, p. 66, tradução minha).

A perspectiva geográfica da escuta na organização do espaço

Em “Espaço e Lugar”, Tuan questiona de que maneira as pessoas atribuem significado e organizam o espaço e o lugar. Para responder a essa questão, busca em três esferas as aptidões, capacidades e necessidades humanas que seriam acentuadas ou distorcidas pela cultura: os *fatores biológicos*, as *relações de espaço*

¹² Em “Espaço e lugar”, Tuan dedica um capítulo para examinar como algumas experiências concretas permitem atribuir significados diferentes ao espaço e a ideia de espaciosidade, à densidade populacional e apinhamento, termos nem sempre sinônimos.

e lugar e a amplitude da experiência e do conhecimento. Trata-se, como diz o autor, de um “prólogo à cultura em sua infinita diversidade” (2013, p. 14). Ao abordar os fatores biológicos, Tuan procura estabelecer percepções espaciais influenciadas por fatores como a idade, o corpo, a característica dos órgãos sensoriais. Nas relações de espaço e lugar, explora a organização espacial partindo de certos usos linguísticos desses termos (indicando percepções e valores culturais, por exemplo). E finalmente, tratando o campo da experiência e do conhecimento, amplia a discussão para a mediação simbólica da experiência indireta e conceitual (além da experiência direta e íntima). Em suma, Tuan procura compreender os sentimentos sobre espaço e lugar, pelas diferentes maneiras de experienciá-los (sensório-motora, tátil, visual, conceitual) e interpretá-los (ibid., p. 15). Parte, para isso, do pressuposto de que existe uma dificuldade generalizada em se expressar o conhecimento adquirido através dos sentidos, na interpretação do espaço, algo que os artistas realizariam com maior expressividade. Adiante retornarei a este ponto, que desde já esclarece a escolha, neste trajeto, em utilizar obras e práticas artísticas sonoras contemporâneas para ampliar a discussão proposta.

Apesar da obviedade de que o homem se relaciona com o mundo por meio dos seus cinco sentidos simultaneamente, é dominante – não apenas na tradição geográfica como em diversos campos de conhecimento - a priorização dos recursos visuais e da visão como forma de se perceber e se relacionar com o ambiente. Uma das deficiências dessa abordagem é justamente considerar a audição um sentido secundário na organização do espaço e, talvez por isso, manter esse diálogo na superfície¹³. Usa para isso o argumento de que o espaço é experienciado através da locomoção, e as faculdades espacializantes seriam as da visão e do tato. Vejamos o que Tuan nos informa, a respeito da capacidade auditiva e o sentido de distância e espaço:

O mundo do som parece estar espacialmente estruturado, embora sem a agudeza do mundo visual. É possível que o cego que pode ouvir, mas não tem mãos e apenas pode mover-se, careça de sentido de espaço; talvez para tais pessoas todos os sons sejam sensações corporais e não indicações sobre o caráter de um meio ambiente [...] Tendo visão e possibilidade de mover-se e de usar as mãos, os sons enriquecem muito o sentimento humano em relação ao espaço. As orelhas do homem não são flexíveis, por isso estão menos aparelhadas para discernir direção do que, por exemplo, as orelhas de um lobo.

¹³ Um trecho que ilustra essa afirmação é o seguinte: “quais são os órgãos sensoriais e experiências que permitem aos seres humanos ter sentimentos intensos pelo espaço e pelas qualidades espaciais? Resposta: cinestesia, visão e tato”. (TUAN, 2013, p. 13)

Mas, virando a cabeça, uma pessoa pode aproximadamente dizer a direção dos sons. As pessoas identificam subconscientemente as fontes de ruído, e a partir dessa informação constroem o espaço auditivo. [...] Os sons, embora vagamente localizados, podem transmitir um acentuado sentido de tamanho (volume) e de distância. Por exemplo, numa catedral vazia, o ruído de passos ressoando claramente no chão de pedra cria a impressão de uma vastidão cavernosa. (TUAN, 2013, p. 16-17)

Curiosamente, Tuan afirma em seguida que

[...] o próprio som pode evocar impressões espaciais [...] A forma musical pode dar vez a uma confirmação do sentido de orientação. Para o musicólogo Roberto Gerhard, 'forma na música significa saber exatamente, a cada instante, onde se está. A consciência da forma é realmente uma sensação de orientação. (Op. cit., p. 17).

Pelas características das orelhas, a audição humana seria um sistema perceptivo bastante limitado em relação aos animais, porém dotado da capacidade de sensibilizar mais do que a visão: sem a mobilidade e a falta de uma membrana que controle o que entrar, teríamos uma vulnerabilidade maior aos sons, como por exemplo, para o que o choro e o trovão indicam, ao mesmo tempo que tais órgãos despertam uma conotação de passividade e receptividade que a visão não possui. Sem a audição, “a vida parece congelar e o tempo não progride, o espaço se contrai porque nossa experiência de espaço é aumentada grandemente pelo sentido auditivo” (TUAN, 2012, p. 25-26). Sobre a comparação com o sistema visual, continua:

A dependência visual do homem para organizar o espaço não tem igual. Os outros sentidos ampliam e enriquecem o espaço visual. Assim, o som aumenta a nossa consciência, incluindo áreas que estão atrás de nossa cabeça e não podem ser vistas. E o que é mais importante: o som dramatiza a experiência espacial. Um espaço silencioso parece calmo e sem vida não obstante a sua visível atividade, quando observamos, por exemplo, acontecimentos através de binóculos ou na tela da tv com o som desligado, ou em uma cidade abafada por um manto de neve fresca.” (TUAN, 2013, p.18)

Os *Conciertos Inmersivos*¹⁴ do artista sonoro Francisco López, por exemplo, são vivências de música experimental em que os participantes utilizam uma venda nos olhos pois, segundo López, a sua experiência enquanto performer e compositor sugere que “o ouvido não apenas escuta mas também influencia decisivamente nossas percepções espaço temporais”. (LÓPEZ, 2010, p. 106.)

Não é intuito deste trabalho, no entanto, aprofundar os atributos acústicos da escuta e do som, tampouco uma hierarquização dos sentidos na apreensão do

¹⁴ Trecho de vídeo disponível em: <http://www.ideal.es/videos/granada/noticias/1308181237001-concierto-inmersivo-francisco-lopez.html>

espaço. A escuta já possui uma vasta literatura dedicada¹⁵. Sente-se uma lacuna, porém, quando se trata de compreender como a experiência aural atua na construção da realidade numa escala observável, na dimensão dos espaços do cotidiano. Tal carência proporciona o desenvolvimento de uma nova abordagem descritiva de fenômenos sônicos do ambiente que, nas palavras de seus criadores, “integra os domínios da percepção e da ação, observação e concepção, e análise e criação” (AUGOYARD, 2009, p. 11), alvo de uma explanação detalhada adiante. E à mesma carência atribui-se também um dos triunfos da perspectiva (psico)geográfica adotada neste trabalho.

A experiência aural

Mesmo na era do *photoshop*, é facilmente verificável a crença comum de que algo assume a qualidade de *real* quando pode ser fixado em um suporte imagético¹⁶. A ideia do retrato falado, o registro em cartório, a assinatura e as digitais, são tidas como provas concretas que atestam a veracidade de um fato. O suporte sonoro, apesar de utilizado como prova de veracidade em alguns casos, parece não possuir o mesmo prestígio. Talvez devido à vocação natural do som para a efemeridade e transitoriedade em que a percepção do seu desenvolvimento (em “tempo real”) se apoie: passível de mudança ao menor movimento de cabeça. A procura por uma justificativa para essa constatação será aqui deixada de lado em favor de introduzir a questão pertinente neste contexto: *como nossos ouvidos participam na representação do mundo? Ou posto de outra forma, como construímos nossa realidade e engajamos com o mundo concreto por intermédio da percepção aural?*

Experiência, nas palavras de Tuan, “é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização” (2013, p. 9). Termo chave do estudo sobre espaço e lugar, Tuan define a *experiência* a partir das

¹⁵ Uma referência nesse campo é o *Acoustic communication*, escrito por Barry Truax nos anos 1990. Sobre a audição, por exemplo, Truax argumenta que “enquanto a visão nos permite escanear o ambiente em busca de um detalhe específico, ouvir nos fornece uma imagem menos detalhada, porém mais compreensiva, do ambiente integral em todas as direções, de uma só vez”, acrescentando que a audição seria a sensibilidade para tanto “detalhes da vibração física do ambiente como para sua orientação física”. (TRUAX, 1994, p. 15-16)

¹⁶ Expressões como “ver com os próprios olhos”, “só acredito vendo”, são sintomáticos do que se acabou de falar.

reflexões do filósofo Oakeshott, e a ele recorro para compreender melhor a sua essência. Primeiro, diz, é necessário demarcar uma diferença entre *sensação* e *juízo* ou *pensamento*. *Sensação* é experiência direta, não mediada, “não qualificada por inferência, aliviada da interferência da reflexão”¹⁷, enquanto *juízo* é uma experiência mediada, “qualificada e modificada por qualquer que seja o conhecimento ou opinião que o experiente já possua”, implicando interpretação e reflexão, portanto. Como Oakeshott esclarece, logicamente a precisão dessa distinção pode se tornar frágil ou desaparecer em circunstâncias particulares: “a sensação pode ser tão complexa e sofisticada que se aproxima da condição de juízo, e este, tão simples e direto que parece quase assumir o caráter de sensação”. (OAKSHOTT, 1993, p. 12, tradução minha)

Dificilmente porém, deixamos de qualificar uma sensação ou sentimento mesmo não sabendo escolher um descritor adequado. O sentimento sempre se volta para *algo* e, se por um lado indica qualidades sentidas quanto às coisas, pessoas e o mundo em geral, por outro manifesta e revela como *eu* sou afetado intimamente. Por isso, Tuan afirma que o sentimento é “ambíguo, e sem dúvida intencional”, enquanto a experiência - essa revelação e manifestação do afeto - é voltada para o mundo exterior (2013, p. 17). Quase que instantaneamente atribuímos às sensações alguma qualidade especial: a fala é irritante, a dor é aguda, o silêncio reconfortante; o silêncio desconfortável... E dessa forma, as sensações diretas também passam pela mediação do juízo em algum nível. Para Oakeshott, não há separação possível entre a experiência e a realidade, que por este ponto de vista, é o próprio mundo da experiência como um todo coerente. Sensações, percepções, intuições, sentimentos e volições nunca seriam tipos independentes de experiência e sim, níveis ou graus diferentes de juízo (1933, p. 322). Se toda experiência implica pensamento ou juízo, então a realidade, que pode ser vista como uma construção ou aprendizado, seria a capacidade de sentir e perceber, a partir da própria vivência, imbuindo algum grau de reflexão e valor. E assim, amparado pela

¹⁷ Vejamos um exemplo de sensação pura: estou realizando uma gravação de campo perto de casa e percebo que um som grave e contínuo começa a se sobrepor ao objeto sonoro que almejo captar. Por mais que eu tenha me acostumado com o fato de morar numa rota de aviões e também, frequentemente ter gravações interferidas por eles e, portanto, podendo ter previsto sua passagem, o ato de escutá-lo não está incluído no fato de tê-lo previsto; não preciso de nenhum motivo para afirmar sua presença.

fenomenologia¹⁸, resume Tuan: “Experienciar é aprender; significa atuar sobre o dado e criar a partir dele. O dado não pode ser conhecido em sua essência. O que pode ser conhecido é uma realidade que é um constructo da experiência, uma criação de sentimento e pensamento.” (TUAN, 2013, p. 10). A realidade como construção ou representação é uma ideia adotada também por Gomes: sendo a realidade algo inatingível, o sentido que se tem dela corresponde “tão somente a uma experiência da percepção que estabelece um acordo entre o sensível e o inteligível; trata-se de uma construção, ou melhor, de uma representação” (GOMES, 2013, p. 166). O problema da dualidade entre realidade e sua representação é instituído assim pelo autor: “a realidade é ela mesma um sistema representacional, podemos vê-la como construção objetiva, unificada, com coerência interna (lógica) e externa (empírica), e assim abandonar as tradicionais e comuns oposições real/pensamento, coisa/ideia, objeto/sujeito.” (op. cit., p. 167)

Na “manifestação e revelação” das sensações e dos afetos pela qual a experiência se concretiza no exterior, é plausível que o auxílio de descritores atue como uma rica ferramenta de organização, julgamento e comunicação. No campo aural, é notável a dificuldade que se tem, pelo menos no mundo ocidental, em exprimir a experiência aural além de sensações psicoacústicas - como grave, alto, e suave - e expressões onomatopeicas¹⁹. No entanto, a experiência aural ganha foco e exposição - “visibilidade” - num campo recente de análise, através da noção de *efeito sônico* criada por uma equipe interdisciplinar²⁰ liderada pelo musicólogo e planejador urbano Jean-François Augoyard. Como informa Augoyard, a concepção dessa ferramenta que se designou por *efeito sonoro* ou *efeito sônico* surge como resposta à deficiência encontrada no contexto sonoro dos estudos urbanos para atender três critérios: a interdisciplinaridade, a adequabilidade à escala de situações urbanas observáveis, e a capacidade de integrar dimensões além do design estético (2009, p. 6). Augoyard considera a abordagem dos *efeitos sonoros* uma perspectiva

¹⁸ De acordo com Ales Bello, na análise fenomenológica, a consciência corporal, por meio das vivências no mundo externo (atos corpóreos) é preliminar e essencial à formulação de conceitos. Por meio das sensações do mundo físico vivenciadas por nós, tomamos consciência de algo. (ALES BELLO, 2006, p.33)

¹⁹ O dicionário “Ka-BOOM” apresenta uma coleção de efeitos sonoros de quadrinhos, que são classificados e definidos. Para mais detalhes, procurar por “Ka-BOOM! A dictionary of Comic Words, Symbols and Onomatopoeia”. (2006)

²⁰ A equipe de pesquisadores faz parte do Centre de recherché sur l’espace sonore et l’environnement urbain (CRESSON) no Centro de Pesquisa Científica Nacional e École Nationale Supérieure d’Architecture de Grenoble (ENSAG).

analítica intermediária entre a especificidade do “objeto sonoro” (*l’objet sonore*) e a amplitude da “paisagem sonora” (*soundscape*), ambos instrumentos fundamentais de análise e classificação surgidos nas décadas de 1960 e 1970 respectivamente, que continuam influenciando gerações de músicos, artistas, pesquisadores e educadores.

Em 1966, Pierre Schaeffer criou uma nova musicologia ao apresentar o *Traité des objets musicaux*, uma fenomenologia geral do audível. O conceito chave do *objeto sonoro* refere-se a uma unidade sonora percebida em sua materialidade através de sua textura e qualidades particulares, o que implicaria na escuta dos fenômenos sonoros removendo seu conteúdo referencial²¹: “Entendemos por objeto sonoro o próprio som, considerado em sua natureza sonora e não como objeto material (instrumento ou qualquer dispositivo) do qual provém” (SCHAEFFER apud OBICI, 2008, p. 13, tradução do autor). O objeto sonoro é o que se ouve como um fragmento de percepção, “anterior à música, mas que pode se tornar musical a partir do momento em que é *isolado, categorizado* etc.” (OBICI, 2008, p. 14, grifo meu).

Segundo Augoyard, essa dimensão analítica indicava três modos de apreciação: “de um ponto de vista prático e empírico, o objeto sonoro “descreve a interação do sinal físico e da intencionalidade²² perceptiva, sem a qual não haveria percepção; do ponto de vista teórico, é uma busca fenomenológica para a essência do som; e do ponto de vista da instrumentação, o objeto sonoro é destinado a ser a unidade elementar de uma teoria de sons, multidisciplinar e geral”. Tais ideias contidas no domínio do objeto sonoro teriam influenciado profundamente a manipulação de material para o desenho sonoro (*sound design*), além de conceberem ferramentas prestigiadas para a análise de qualquer som. A crítica que Augoyard inscreve a essa dimensão analítica, ao justificar a criação de uma ferramenta como o efeito sonoro, aponta para a dificuldade do seu uso em contextos dinâmicos como o urbano. Ou seja, indica a deficiência de tal “ferramenta” em contextos em que as condições de produção do objeto em questão são complexas, *in situ*, e não simplesmente simuladas. (AUGOYARD, 2009, p. 6)

²¹ A escuta reduzida, que nas palavras de Chion, em *Guide to Sound Objects*, consistiria na remoção da fonte real ou suposta, bem como o significado que o som possa ter.

²² A intencionalidade é um conceito fundamental na fenomenologia. Na fenomenologia, a consciência não é concebida de modo isolado, separada do mundo; ela é sempre consciência *de algo*. A intencionalidade seria inerente ao “ato de conhecimento” (atos reflexivos), que tem como característica sempre referir-se a um objeto: “Pertence à essências das vivências de conhecimento ter uma intentio, significar alguma coisa, referir-se a uma objetividade”. (HUSSERLS, 1950, p. 50 apud COELHO JR, 2002, p. 97)

A perspectiva analítica do *soundscape* também é avaliada como insatisfatória por Augoyard, em sua defesa ao efeito sonoro. O termo *soundscape*, que define uma escola de grande prestígio interdisciplinar surgida no final dos anos 1960, foi introduzido por Murray Schafer. A abordagem ecológica da paisagem sonora prescrita por Schafer em *A afinação do mundo* busca um entendimento do som ambiental de forma qualitativa e seletiva. No sentido compositivo, *soundscape* não se referiria simplesmente ao ambiente sonoro de forma integral, como nota Augoyard em tom crítico,

[...] mais especificamente, se refere ao que é perceptível como unidade estética em um meio sonoro. Formas que são assim percebidas podem ser analisadas, porque parecem estar integradas em uma composição com critérios muito seletivos. Um desses critérios – a seleção de paisagens sonoras hi-fi – é justificada de uma perspectiva tanto estética quanto educacional.” (AUGOYARD, 2009, p. 7, tradução minha)²³

Há de se questionar a pertinência e utilidade do uso do termo tão propagado, *paisagem sonora*, fora do campo da análise estética, da criação e da conservação pois, como avalia Augoyard, “a aplicação do critério de clareza e precisão desacredita um número de situações urbanas cotidianas impregnadas com ambientes sonoros turvos e nebulosos (para não dizer barulhentos) que pertenceriam, então, à categoria de *lo-fi*” (Op. cit.). Obici avalia que em sentido oposto a Schaeffer, Schafer centraliza a escuta no que é “referencial e semântico no som, ou seja, pelos aspectos do contexto cultural, moral e valorativo atribuídos ao sonoro”, propondo então um outro enfoque que favorecia o simbolismo do som, do evento e da escuta (OBICI, 2006, p. 43). Enquanto conceito para descrever as formas sonoras perceptíveis do ambiente, portanto, seria insuficiente por se apresentar como uma perspectiva muito ampla e turva.

Para defender a criação de uma diferente taxonomia dos sons ambientais, Augoyard aponta para as características singulares da dimensão instrumental do espaço urbano. Para o francês, trata-se de uma espécie de banda sonora “nunca silenciosa de verdade”, em que a todo momento há uma assinatura sônica geralmente composta por vários sons simultâneos. Nessa dimensão, duas características mereceriam atenção: primeiro, “nenhum evento sonoro, musical ou

²³ Texto original: “more specifically, it refers to what is perceptible as an aesthetic unit in a sound milieu. Shapes that are thus perceived can be analyzed because they seem to be integrated into a composition with very selective criteria. One of these criteria – the selection of hi-fi soundscapes – is justified from both an aesthetic and an educational perspective.” (AUGOYARD, 2009, p. 7)

outro, pode ser isolado das condições temporais e espaciais da propagação física do seu sinal”; e segundo, o “som também é moldado subjetivamente, dependendo da capacidade auditória, da atitude, e da psicologia e cultura do ouvinte. Não há abordagem universal da escuta: todo indivíduo, todo grupo, toda cultura escuta do seu próprio jeito.” (AUGOYARD, 2009, p. 4, tradução minha)

No paradigma dos efeitos sonoros, consideram-se as configurações possíveis entre três elementos observáveis: a *fonte acústica*, o *espaço habitado*, e a *conexão da percepção sonora com a ação sonora* (Op. cit., p. 7). Ou seja, o efeito sonoro procura descrever a interação entre o ambiente sonoro físico, o meio sonoro de uma comunidade sócio-cultural e a percepção dos indivíduos nesse meio. Concordo com Augoyard quando afirma o poder inigualável que o som tem de causar impacto emocional imediato²⁴ sendo, portanto, uma ferramenta privilegiada para criar um “efeito”²⁵ emocional surpreendente. Similar ao impacto cinematográfico provocado pelo som, Augoyard procura estabelecer um paralelo no cotidiano às colorações singulares advindas da percepção contextual:

[...] esse superávit de sentimentos que existe na percepção de sons em um contexto espetacular (como a trilha de um filme) ou durante uma situação excepcional (como eventos históricos ou coletivamente memoráveis) não desaparecem do ambiente sonoro cotidiano. Assim que é percebido contextualmente, o som é inseparável do seu efeito, tão sutil quanto possa ser, uma coloração particular atribuída a atitudes e representações coletivas ou a traços individuais. (AUGOYARD, Op. cit., p. 11, tradução minha)²⁶.

Em síntese, os efeitos sônicos proveem um contexto e uma orientação para as dimensões físicas e humanas da experiência aural. Na segunda parte deste trabalho apresentarei e detalharei alguns tipos de efeitos sônicos, providenciando

²⁴ Há todo um universo audiovisual que se apoia nesse atributo do som para compor e provocar emoção através da trilha musical e do desenho sonoro.

²⁵ Augoyard também esclarece as origens deste termo influenciado por outros campos de conhecimento, destacando a noção de “efeito” nesses campos que contribuem para a compreensão desse conceito. Da física, por exemplo, a noção de “efeito” influencia pela ideia de indicar fatos cuja aparência não se refere diretamente à causa, ou seja, o que se percebe não é o objeto em si, e sim a relação entre esse objeto e uma causa circunstancial (como num *efeito doppler*, em que o som não muda fisicamente, e sim, a relação entre observador e emissor). Do cinema, especificamente da pós-produção e do *sound design*, o “efeito sonoro” é um termo influenciador pela implicação de uma ideia de impacto emocional, representação e reconstituição sonora, em que a diferença entre o objeto e sua representação (na qual “toda sutileza da produção de efeitos sônicos reside”) é guiada pela efetivação da emoção causada no ouvinte.

²⁶ Texto original: “This surplus of feeling that exists in the perception of sounds in a spectacular context (such as the soundtrack of a movie) or during an exceptional situation (such as historical or collectively memorable events) does not disappear in the everyday sound environment. As soon as it is perceived contextually, sound is inseparable from an effect, as subtle as it can be, a particular colouration due to collective attitudes and representations or to individual traits.” (AUGOYARD, 2009, p. 11)

exemplos tangíveis inserindo-os na discussão de obras e práticas contemporâneas sonoras.

O efeito sônico neste trabalho pode ser ponderado também como um ponto de vista, ou melhor, um *ponto de escuta* que leva em conta a posição no espaço adotada por um sujeito, na percepção de uma relação entre o ambiente concreto e sua carga circunstancial. Adotar a dimensão dos efeitos sônicos neste percurso também representa uma aproximação interdisciplinar às ciências sociais. Sem negar e sem abandonar os elos estéticos que me trouxeram até aqui – em que a música e a arte sonora representam os mais fortes - , é oportuno esclarecer que essa ferramenta também será utilizada com cautela e em diálogo com outras abordagens, com a ideia guia em mente de explorar reflexões e posições que permitam ampliar o olhar e instigar novas proposições sonoras sobre o mundo. *Ao escolher a posição do olhar, posso determinar o ângulo, a direção, a distância, entre outros atributos que são posicionais.* (GOMES, 2013, p. 20)

2.2 A EXPERIÊNCIA AURAL NA CARTOGRAFIA E CRIAÇÃO DE LUGARES

Há diversas perspectivas (ou “pontos de vista”) para relacionar a experiência aural e os espaços concretos vivenciados. Todas elas são formas distintas de cartografar lugares. Como diz Gomes, “o ponto de vista é um dispositivo espacial (posicional) que nos consente ver certas coisas”, e a implicação mais direta disso recai na “aparição” de coisas diferentes ao se mudar as posições relativas entre o observador e o que se observa. (GOMES, 2013, p. 19)

Muitas práticas sonoras exploram essas cartografias que emergem da mudança de posições relativas *no* e *com* o ambiente, ou ainda, procuram explorar justamente seus “pontos cegos”, estabelecendo um diálogo labiríntico com os espaços ordinários. Trataremos delas com profundidade no segundo capítulo. Tais práticas distinguem-se dos registros de campo em que, a despeito de apresentarem um fluxo temporal contínuo, assemelham-se a fotografias ou imagens estáticas, isto é, um recorte espacial com um ponto de vista fixado, recorrente nos mapas sonoros que também serão discutidos no próximo capítulo. O que todas elas colocam em evidência, do prisma aqui adotado, é a ideia de que o que “vemos” é uma contingência das posições (Op. cit., p. 20). O que parece uma conclusão óbvia é uma colocação essencial, que chama a atenção para a importância de se contextualizar o ponto de vista em relação ao campo onde estão estabelecidas as posições que o definem.

Edward Casey (2005), filósofo fenomenológico cuja investigação repensa a arte como forma de mapear²⁷, distingue quatro maneiras básicas de mapeamento de qualquer natureza²⁸. Explico resumidamente cada uma a seguir para exemplificá-las nos devidos contextos: i) *Mapping of* ou *Mapear [algo]*: implicaria em *fazer o mapa* de um território ou lugar particular tipicamente distanciando-se dele, na tentativa de capturar sua geografia, sua estrutura, sua extensão mensurável; ii) *Mapping for* ou *Mapear para*: implicaria em um objetivo particular de ordem espacial, provendo, por exemplo, um esquema eficiente de representação da locomoção de um lugar a outro, sem preocupação de exatidão cartográfica; iii) *Mapping with/ in* ou *Mapear com/ no*: se os dois tipos anteriores de mapas procedem por indicação, este procederia por

²⁷ Casey, em *Earth-mapping: artists reshaping landscaping*, trata o tema através da discussão do trabalho de artistas contemporâneos que apresentam uma sensibilidade especial para formas românticas de integração entre o *mapear* e pinturas de paisagens.

²⁸ Os tipos de mapeamento são traduções minhas para *mapping of*, *mapping for*, *mapping with/in* e *mapping out*.

simbolização e representação. Ao invés de uma porção geográfica, o mapeado seria a experiência individual, ou seja, o modo como um indivíduo experimenta o mundo conhecido: o enfoque passa de *como chegar em um ponto* ou *onde se está*, para *como se sente ao estar lá*. Mapear um lugar, dessa forma, seria representar em um meio específico o que é estar nesse lugar, de uma maneira corporalmente concreta; iv) *Mapping out* ou *Mapear a partir de*: nesse perspectiva, sublinha-se o papel do corpo vivo na criação das obras-mapas e no mapeamento do mundo.

Novamente, adotar uma perspectiva inquisitiva geográfica é admitir que se assume um tipo de comportamento e efetua-se uma determinada seleção e julgamento a partir de uma posição no espaço em questão. A escuta cartográfica – aquela que nos posiciona e mapeia o ambiente geográfico -, então, fornece pistas sobre *o que se deve escutar e como deve ser escutado*.

Na seção que segue, serão apresentadas as raízes e as transformações epistemológicas desse horizonte de representação do espaço geográfico, para então retomar a discussão em torno dos paradigmas de experiência que são inspirados por formas distintas de cartografar o invisível. O objetivo das próximas linhas é apresentar a cartografia e o mapa, introduzindo questões e reflexões desse vasto campo que, adiante, serão tocantes como noções incorporadas na poética de obras e práticas que trazem à reflexão uma escuta do mundo que nos cerca. Trago, de forma filtrada e sintetizada, as teorias cartográficas enraizadas numa tradição visual de representação espacial, detendo-me principalmente naquelas que apresentam um afastamento da perspectiva cartesiana representacional do final do século XX - a “virada teórica” nos anos 80 (COSGROVE, 2005) -, ao enfocarem na função dos mapas e questionarem seus efeitos no mundo ao invés da sua natureza e significação.

2.3 MAPAS E CARTOGRAFIAS

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los colegios de cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos adictas al estudio de la cartografía, las generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas ruinas del Mapa, habitadas por animales y por mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Jorge L. Borges, Del rigor en la ciencia²⁹

O mapa idealizado neste conto de Borges sugere uma representação tão perfeita da realidade que coincide com a própria realidade. A crítica inscrita no texto pode ser utilizada na descrição de um caminho rumo ao rigor científico que busca a imagem fiel do mundo, percorrido sem o charme da abstração capaz de criar e transformar a realidade. Evocando Deleuze e Guattari (2000), poderíamos retratar essa estrutura 1:1 como um extremo *decalque*, uma redundância mimética da realidade oposta à noção de mapa³⁰ apresentada pelos filósofos franceses. No entanto, a narrativa de Borges ilustra, pela ironia, o poder retórico dos mapas e o encanto que a cartografia exerce enquanto meio de discurso e representação que constrói realidades subjetivas.

É normalmente aceito que a cartografia representa a organização espacial de fenômenos da forma mais fiel possível: através de uma representação abstrata - o mapa -, a ciência cartográfica apresenta acuradamente características relevantes e relações espaciais na superfície terrestre. Desde a Idade Média, os mapas têm *status* de documentos que apresentam verdades, representando o mundo com o auxílio de técnicas gráficas em prol de objetivos “incontestáveis”, como a navegação, a guerra e a regulamentação de territórios. Um dos documentos cartográficos mais célebres nesse contexto é o Planisfério de Cantino, de 1502, feito por um cartógrafo português anônimo (FIGURA 1). Por essa necessidade, o desenvolvimento da cartografia, então, consistia em encontrar formas cada vez mais eficientes de representar e comunicar essas verdades. Foi apenas na segunda metade do século

²⁹ El Hacedor. In Obras Completas, v. II.

³⁰ Deleuze e Guattari opõem o mapa ao decalque, no qual o primeiro estaria “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”. O mapa não reproduz, mas constrói. Adiante aprofundarei a ideia dos mapas.

XX que o foco da cartografia começa a ser repensado. Da fidelidade na representação, volta-se para a inteligibilidade, a eficiência na visualização e, conseqüentemente, na análise e interpretação dos mapas, através da sistematização de princípios de *design* para a sua produção. O cartógrafo, portanto, estava amparado por uma ideologia empiricista voltada para a funcionalidade, e seu objetivo, no escopo científico, era reduzir o erro e aumentar a eficiência na representação de locais, distâncias, direções, no modo de seleção de informações e de simbolização dos dados, através de imagens gráficas (KITCHIN et al., 2009).

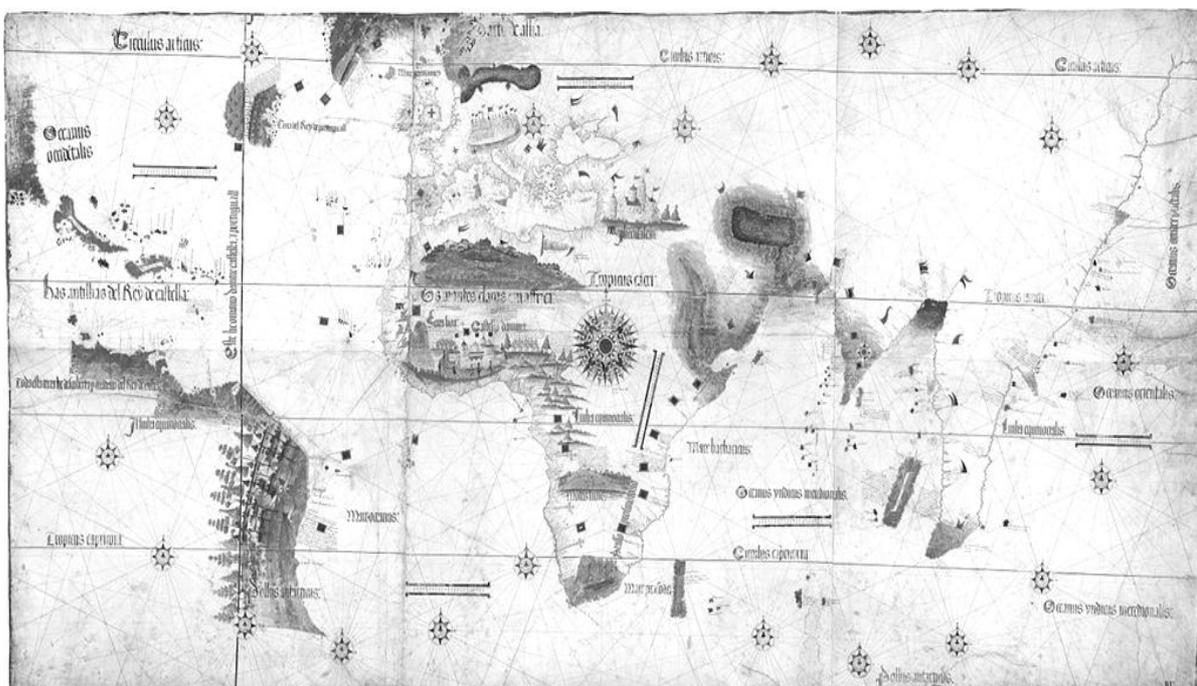


FIGURA 1 - Planisfério de Cantino (1502)

Fonte: Mapas Históricos³¹

Prevalece ainda hoje, no senso comum, essa noção dos mapas como artefatos que visualmente representam verdades. No final dos anos 1980, entretanto, o cartógrafo e geógrafo Brian Harley introduziu um novo questionamento, desafiando a ortodoxia científica da pesquisa cartográfica, ao assumir a posição de que todo mapa seria um texto retórico – pois todos os passos para a criação do mapa seriam inerentemente retóricos (a seleção, a omissão, a simplificação, a classificação, a criação de hierarquias e simbolização). Nessa visão, os mapas – especialmente os “científicos” - reforçariam interesses de cima e invocariam autoridade. Seriam, portanto, discursos sobre os quais se escondiam ideologias e contextos sociais mais

³¹ Disponível em: (<http://www.mapas-historicos.com/cantino.htm>)

amplos, que deveriam ser investigados através de uma leitura cartográfica reveladora dos mecanismos e relações de poder (HARLEY, 1989). Harley procurou, assim, reforçar o caráter seletivo e persuasivo, ao invés de informativo, do processo de mapear – este, imbuído de valores e julgamentos dos indivíduos que o fariam, bem como reflexos da cultura em que viveriam. Nesse processo, várias decisões subjetivas seriam feitas, como o que seria incluído, como aparentaria, e o que se desejava comunicar, lançando-se assim, os mapas como construções sociais (Op. cit.). A logomarca da Organização das Nações Unidas é um exemplo resultante desse processo, em que o mapa mundi é representado a partir do Pólo Norte (FIGURA 2).



FIGURA 2 - Logomarca da ONU

Fonte: Website da Organização das Nações Unidas (ONU)³²

Segundo Kitchin et al. (2009), pensamentos como os de Harley e outros geógrafos forneceram a base para o que se convencionou chamar *cartografia crítica*: uma cartografia declaradamente política em sua análise das práticas de mapear, desconstrutivista das representações espaciais no mundo e na ciência que os produzia. Entretanto, os cartógrafos críticos não estavam desiludidos com os mapas em si, mas, acima disso, eram a favor da diversidade da sua produção e uso. A visão dos mapas como textos, discursos ou práticas emergiu em oposição à procura empírica por uma generalização verificável. Nessa perspectiva, não haveria um jeito certo e único de produzir mapas, mas seus criadores deveriam considerar as políticas e os contextos da sua criação e uso, enfatizando a conexão entre

³² Disponível em: <http://www.un.org/>

conhecimento geográfico e poder. Para alguns teóricos, a cartografia crítica corresponde ao movimento em direção a uma concepção pós-representacional (KITCHIN et al., 2009), um contexto importante de transformação dos regimes de visibilidade vigentes até então, construída sobre a problematização da separação do mapa e do território e ao questionamento dos seus efeitos no mundo.

A partir dos anos 1980, o conceito de mapa apresentado por Deleuze e Guattari é uma influência notória, não somente no pensamento metodológico que notadamente impulsiona muitas investigações nas ciências sociais, como também aparenta ser uma citação compulsória em muitas práticas artísticas contemporâneas cujo processo de produção é inspirado pela cartografia. Na concepção dos pensadores, a cartografia surge como um princípio do rizoma, esse análogo aos mapas:

(...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas[...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre 'ao mesmo'. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 21)



[gingibre, uma estrutura rizomática deliciosa...]

Essa concepção cartográfica de investigação delineia, de certo modo, um antimétodo, já que não busca estabelecer um caminho linear para atingir um fim. O que as práticas investigativas por esse viés apresentam em comum é, portanto, um paradigma de percurso investigativo que se vale da multiplicidade de pontos de partida e caminhos que se conectam, contra uma forma predominante de estruturação profunda, um “mapa global único”. Seriam mapas-rizomas que Deleuze e Guattari (2000) concebem (“não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito”), em que a produção é o processo e o acompanhamento do processo, seja ela uma escritura, um mapa, uma composição.

2.4 CARTOGRAFIA PÓS-REPRESENTACIONAL – A CARTOGRAFIA E OS MAPAS NAS ARTES

De acordo com Denis Cosgrove (2011), o surrealismo e as práticas situacionistas podem ser considerados os primeiros movimentos explicitamente engajados com a cartografia enquanto *processo*, e com o mapa como dispositivo de comunicação das práticas subversivas realizadas para desestruturar - ou remapear - categorias hegemônicas de representação das cidades³³.

Ruth Watson, artista cartográfica, sugere que o surgimento do estudo das subjetividades do qual emerge o pensamento cartográfico de Deleuze e Guattari, em 1987, paralelo à proliferação da *map art* nos anos 1980, indicam uma ‘representação’ bem sucedida pelos filósofos franceses para o que muitos artistas já vinham expressando na década anterior. É a partir dessa época que um número expressivo de artistas passam a utilizar mapas ou processos cartográficos em suas obras, substancialmente no campo visual³⁴, engajados em maior ou menor sentido com a noção geográfica de mapas, de acordo com a autora (2009).



FIGURA 3 – Alighiero e Boetti, *Mappa* (1971-89)
Fonte: Website do MoMA³⁵ - Museu de Arte Moderna

³³ Trataremos adiante a prática situacionista das *derivas*. C.f. p. 73.

³⁴ Para saber mais sobre essas práticas, ver o catálogo de Diana Alonso: *Catálogo de Mapas Críticos*, 2011.

³⁵ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/80620?locale=en>

Watson considera a série de mapas intitulada *Mappa* (FIGURA 3), de Alighiero e Boetti (1971-1989), um emblema das mudanças do mapear na arte, por revelarem em seu processo como a resposta aos mapas havia se transfigurado no decorrer do tempo. *Mappa* é uma série de bordados, como os três expostos na figura acima, em que Boetti pediu à artesãs afegãs que mostrassem mapas do mundo em que cada país fosse demarcado por sua bandeira nacional.



FIGURA 4 – Robert Smithson, *Spiral Jetty* (1970)

Fonte: Website de Roberto Smithson³⁶

Já o filósofo Edward Casey atribui a Robert Smithson o emblema de precursor das práticas artísticas fora das galerias, que se engajariam com o ambiente ou a geografia, sublinhando a importância das bases conceituais decorrentes das suas *land art* nos anos 60 (WATSON, 2009; CASEY, 2005). Na FIGURA 4, vemos uma das obras de Smithson, *Spiral Jetty*, em que uma escultura de 460m se modifica com os ciclos naturais de precipitação e seca, permanecendo submersa por vários anos e reaparecendo com outra configuração material.

De acordo com Watson, as práticas artísticas atuais³⁷ são motivadas por outros quadros conceituais e preocupações culturais, diferente daquelas dos *land artists* das décadas anteriores. Artistas que usam a cartografia na arte contemporânea, continua, estariam explorando novas metodologias que, no geral,

³⁶ Disponível em: http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm

³⁷ Para uma lista de obras contemporâneas de *map art*, ver o artigo de Watson disponível em http://www.academia.edu/491148/Mapping_and_Contemporary_Art

representam um afastamento dos mapas como imagem - no sentido associado aos problemas de representação - e vão em direção ao mapa como evidência de uma investigação, ao *mapear enquanto processo* (WATSON, 2009). Uma das mudanças que emergem dessas metodologias é a importância atribuída ao leitor-espectador, atrelada à sua interação com a obra. Se as práticas situacionistas da década de 1960 e 1970 adotavam uma postura ativista com nuances sociais, os artistas conceituais da década de 1980 abraçaram a ideia de mapas como *processos* mas também *objetos*, enfocando em “metodologias teóricas de documentação, em sítios e em performance”, sem ignorar o valor do mapa como um “modo espacial de representação, reconhecendo o mapear e seus poderosos códigos visuais” (COSGROVE, 2005, tradução minha).

Atualmente, nota-se uma proliferação de mapas virtuais como interface de micronarrativas, promovendo a compreensão da produção de lugares ao disponibilizarem dados coletados por indivíduos e comunidades para contar uma história ou resolver um problema local³⁸. Neste panorama estão refletidas as noções cartográficas contemporâneas que se afastam do pensamento representacional tradicional dos mapas e mudam o foco para um mapear focado em processos. Algumas dessas noções, baseadas em Dodge et al. (2011), podem ser sintetizadas nas seguintes afirmações: i) os mapas não representam a realidade, mas têm um papel ativo na construção social dela; ii) os mapas operam funcionalmente na visualização do invisível à medida que se interage com seus signos; iii) os mapas são objetos mutáveis cujos significados emergem de práticas socioespaciais; iv) os mapas precedem o território, e o espaço se torna território através de práticas que incluem o mapear.

Na abordagem pós-representacional, vale finalmente mencionar a ideia de mapas como proposições, geralmente associados aos mapas conceituais enquanto ferramenta gráfica para organizar e representar o conhecimento. Alguns autores reforçam o papel das escolhas e das proposições desses mapas, que reafirma a produção de realidades e o papel ativo do mapa na construção social dessas realidades (WOOD, FELLS, 2008; WOOD, KRYGIER, 2009). Projetos como *El revés de la trama*, de Rogelio López Cuenca e *Mapping Manhattan: a love (and sometimes hate) story in maps by 75 new yorkers*, de Becky Cooper, elegem o mapa para se

³⁸ Para informações, recursos e exemplos, pode-se acessar a plataforma virtual para criação de mapas da ArcGIS - <http://storymaps.esri.com/home/>

distanciar da narração autoritária e linear, propondo possíveis leituras da memória do território ocasionadas pelas derivas e pelas tramas alheias do cotidiano (FIGURAS 5 e 6)

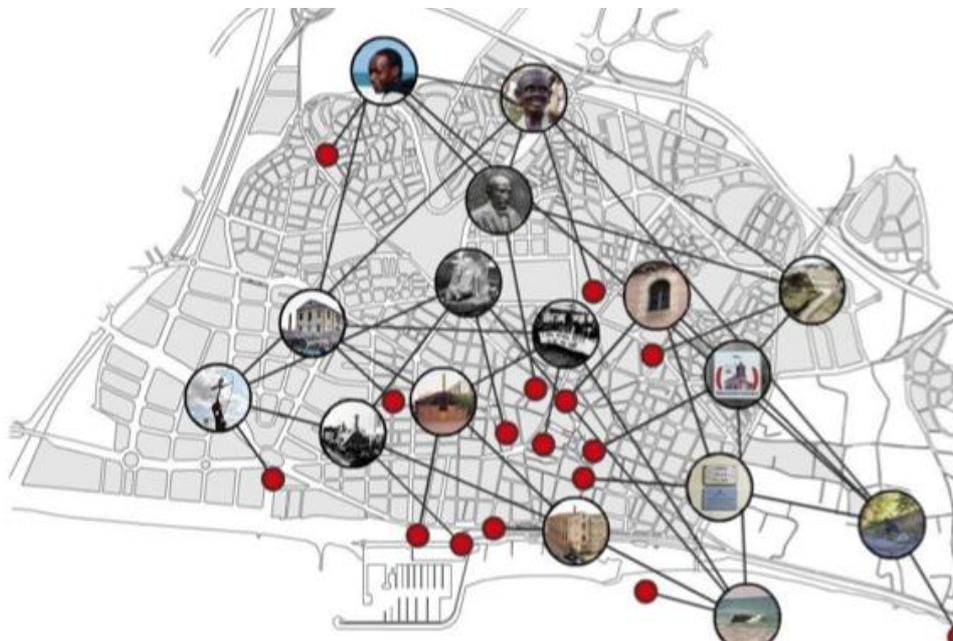


FIGURA 5 – Rogelio López Cuenca, *Mapa de Mataró* (2008)

Fonte: Website do projeto Mataró: el revés de la trama³⁹

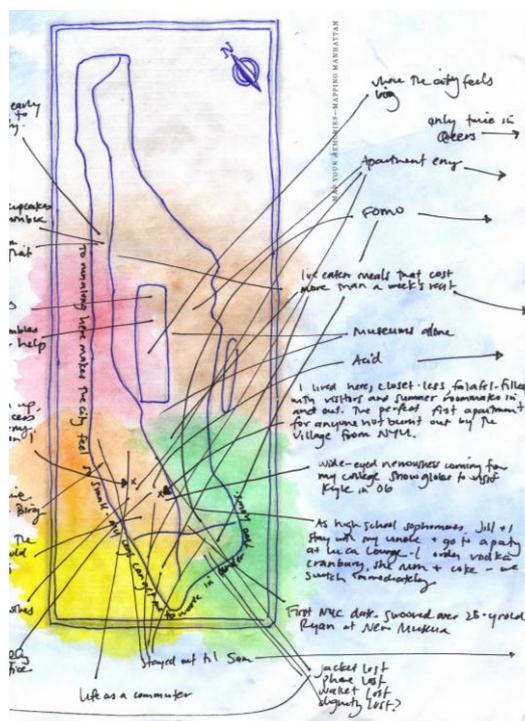


FIGURA 6 – Mapa em branco com reinterpretado por um dos 75 “new yorkers” do projeto de Becky Cooper, *Mapping Manhattan* (2013)

Fonte: Website do projeto Mapping Manhattan⁴⁰

³⁹ Disponível em: http://www.mapademataro.net/english/index_english.html

O projeto *Bio Mapping* idealizado por Christian Nold, em 2004, é um dos diversos projetos que se situam na fronteira das artes visuais e das ciências sociais e ilustram o mapeamento como processo de criação de uma visão tangível de lugares como resultado da multiplicidade de sensações pessoais, através do que chama de “nova psicogeografia”. Para Nold, tal metodologia detém interesse por sua combinação de dados objetivos (obtidos com um aparelho de medição da resposta galvânica da pele), localização exata (GPS) e histórias subjetivas (interpretação dos dados junto com os participantes⁴¹).

A proliferação da cartografia como método de investigação em geral, a partir dos anos 1980, demonstra uma atração pela libertação que ela oferece ao pesquisador-artista de uma verdade, ou de uma realidade una. Seriam múltiplos os caminhos para se chegar a um fim, que também permanece aberto. Por essa perspectiva, que ecoa nas práticas artísticas já há algumas décadas, como nota Cosgrove (2005), a experiência do próprio percurso é o próprio objeto da obra. E a obra se faria por práticas imaginativas, provocatórias e exploratórias, rejeitando a estética como característica definidora predominante⁴².

Tal fato faz com que as investigações artísticas cartográficas apresentem como resultado, muitas vezes, um objeto de aparência menos “robusta” em relação ao objeto de arte da noção de tradição estética, e de apelo e significância aparentemente apenas ao próprio investigador. Longe de ser um ponto negativo, a possibilidade de acompanhar um processo intersubjetivo pode ser uma experiência iluminadora, ao dialogar com um percurso próprio. A leitura do mapa, como nos lembra a artista sonora Katharine Norman, depende da conexão que se faz entre dois territórios, o do leitor e o do cartógrafo, para produzir “efeito”, ou seja, para criar subjetividades que desestabilizam categorias pré-aceitas. Compor, fazer mapas, escrever, seriam maneiras de fazer rizoma com o mundo, ao se criarem redes de conexões que podem ter várias entradas e várias saídas. “Escrever nada tem a ver

⁴⁰ Disponível em: <http://www.mapyourmemories.tumblr.com/mappingmanhattan>]

⁴¹ Tal interpretação em conjunto é descrita como crucial pois, nesse processo a leitura do próprio mapa operou como uma espécie de “acionador de lembranças” de eventos importantes, variáveis de participante para participante. O projeto completo está descrito e disponibilizado gratuitamente no ebook “*Emotional Cartography: technologies of the self*”, disponível em: <http://www.emotionalcartography.net>

⁴² Para uma referência mais completa de obras cartográficas nas artes visuais, pode-se consultar os trabalhos de Jacopo Crivelli Visconti, “Novas derivas” (2012) e Renata Moreira Marquez, “Geografias portáteis” (2009).

com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.12). Apesar da diversidade de emprego, os mapas fazem sempre o mesmo, segundo Watson: contam histórias de relações que são importantes para os indivíduos e para os grupos que as contam; são artefatos que incorporam, reafirmam e divulgam a personalização de lugares (2009).

Como dito no início deste capítulo, há diversas perspectivas para compreender e abordar a experiência aural e todas são formas distintas de cartografar e fazer mapas - na cultura ocidental, como nota Watson (2009), uma metáfora operacional dominante que sempre compartilha uma localização relativa. Ponderando essa colocação, concebi e elaborei 4 modos de experiência aural neste percurso, a partir do engendramento entre as teorias revistas, a reflexão a partir de escutas pessoais e o mapeamento das obras que serão o foco do capítulo seguinte. As quatro perspectivas estabelecem modelos referenciais de experiência aural, discutindo modos de produção de sentido pela posição que o ouvinte metaforicamente ocupa nesse espaço.

A ideia de se criar modelos de experiência segue algumas pistas. Além das posições conceituais adotadas pelos geógrafos aqui tratados, Truax, por exemplo, nos lembra que um som é significativo em partes pelo que produz, mas principalmente pela circunstância sob as quais é escutado. “A inseparabilidade de todo som do seu contexto, dentro do ambiente acústico tradicional, torna-o uma fonte valiosa de informação usável sobre o estado atual do ambiente” (TRUAX, 1994, p. 10). Pedro Rebelo (2008), num esforço semelhante para compreender e articular as relações entre o indivíduo, o som e os lugares, propõe três “arquetipos espaciais” como metáforas dessas relações: o Teatro, o Museu e a Cidade. A orientação fenomenológica desde trabalho considera outros parâmetros e elementos e amplia a tipologia. Desse modo, para facilitar o entendimento do que se pretende apresentar, optei também pela utilização de imagens-espacos arquetipicos: *a sala de concerto*, *o lugar fora do lugar*, *o mirante* e *os caminhos*.

2.5 A SALA DE CONCERTO



FIGURA 7 – Um auditório
Fonte: A autora (2012)

Sala de concerto é o paradigma da experiência estética aural tradicional, como um auditório de música tradicional (FIGURA 7). O palco é um elemento essencial da performance pública diretamente relacionado às tradições da ópera, das salas de concerto e dos espetáculos de variedades desenvolvidas e consolidadas por séculos. Nesta tradição, a contemplação dedicada à atuação que ocorre no palco é um elemento essencial do acontecimento musical. A experiência nesses espaços incorpora “vestígios de práticas ritualísticas da performance musical clássica governada por comportamentos e relações sociais e sônicas altamente convencionadas” (DREVER, p. 4). Similar à concepção de “*Theatre of Listening*” de Rebelo (2008), esse arquétipo espacial “claramente define a posição do público e do palco de acordo com a noção da projeção”.

As salas de concerto são espaços dedicados à contemplação musical, que com frequência impressionam pela sensação de *espaciosidade* proporcionada, decorrente do conjunto físico imponente em volume e aspectos arquitetônicos visuais (aos quais são dedicados, não ocasionalmente, maior atenção do que ao tratamento acústico), a formalidade e o controle espacial dedicados a potencializar a separação entre público e artistas, em todos os sentidos que isso implica. Para isso, há uma demarcação física e simbólica que claramente reforça polaridades: níveis distintos entre público e palco; o espaço posterior escuro e o espaço panorâmico frontal iluminado – este, o espaço fisiológico da visibilidade; o espaço destinado ao público é cheio de poltronas ou cadeiras, que apoiam e reforçam uma postura estática e passiva porém confortável, enquanto o palco é vazio, oferecendo infinitas

possibilidades de utilização e configurações. As salas de concerto criam artificialmente duas áreas distintas de experiência aural e controle do espaço, e toda a dualidade que se encerra nelas parece indicar uma característica chave nas experiências desenhadas por esses espaços: a *projetabilidade* de um objeto estético, que é direcionado de forma homogênea para um público distribuído de forma igualmente homogênea. A projetabilidade também implica em *direcionalidade*, um parâmetro de enquadramento sonoro que implica no reforço de uma determinada porção ou região e eliminação de outros – um atributo importante de muitos microfones, por exemplo.

Se o homem é a medida, o corpo humano que se localiza nesse espaço percebe e experimenta a diferença de grandezas que enfatiza os papéis que distinguem a si próprio - indivíduo real e ordinário - do lugar que o abriga – espaço imaginário e extraordinário. Tais sensações são reforçadas pelas características do espaço anteriormente observadas, mas além delas, nesse contraste estabelecido entre o observador e objeto, sensibilizando o indivíduo para um grande evento, ou uma experiência muito “maior”, distinta da sua existência mundana. Da mesma forma, esse corpo percebe as distâncias⁴³ físicas como metáforas de distanciamento entre si e o que está projetado. Essa característica ressoa o estereótipo do “*hall*”, um tipo de sonoridade de espacialização que é simulado através de processadores digitais de reverberação (*reverb*) com longos decaimentos (*decay*). Os parâmetros sonoros padrões do *hall* procuram recriar uma grande sala cujas paredes demoram para refletir os sons, ampliando a sensação de espaciosidade e distanciamento.

Segundo Tuan, a sensação de espaciosidade estaria intimamente associada à sensação de liberdade ou solidão que, dependendo do indivíduo, são condições complementares. Os teatros e salas de concerto são espaços fechados aos quais normalmente se paga uma quantia para entrar. Estão fora dos trajetos ordinários do cotidiano, a menos que se trabalhe em um; são espaços que demandam uma certa permanência - um período suspenso nas rotinas do dia a dia; em seu “estado de repouso”, estão sempre vazios. É plausível afirmar que deliberadamente se escolhe vivenciá-los, por diversas motivações, porém com uma finalidade genérica: uma certa transcendência da condição presente através de uma experiência estética, em algum nível distante da realidade. São típicos *lugares* da escuta estética, fechados e

⁴³ “Distância”, de acordo com Tuan, na linguagem ordinária frequentemente significa a distância da própria pessoa e também apresenta conotação de acessibilidade e preocupação. (TUAN, 2013, p. 63)

humanizados; um “centro calmo de valores estabelecidos” para a nossa cultura ocidental civilizada (TUAN, 2013, p. 72).

As *salas de concerto* se integram às composições sonoras que não apenas utilizam critérios bem seletivos de material sonoro, como envolvem um conjunto de procedimentos e protocolos para sua experiência – de fato, são espaços que foram construídos e dedicados à ela. A exibição do que se posiciona na sala de concerto passa pela concepção de formas estéticas que exprimem valores e sensações-ideias vividas e pensadas como *admiráveis*, ou ao menos, dignas de expressão. O paradigma de escuta das salas de concerto, portanto, está intimamente relacionado ao desenvolvimento dessa instituição musical ao longo dos séculos, paralelo à linguagem musical da música ocidental e às cartografias tradicionais da escuta musical.



[Cecília, protagonista de “A Rosa Púrpura do Cairo”, foge da sua realidade encontrando abrigo nas experiências da sala de cinema. Até que, no final, escolhe a “realidade”...]

No nível da experiência, basta olhar para a configuração usual desses espaços para deduzir que compelem à recepção passiva, ao ponto de vista fixo e à imobilidade. Esse modelo parece se repetir mesmo em espaços consagrados de música contemporânea, especialmente a eletroacústica. Investem na inteligibilidade e presença sonora e instalam sistemas de difusão em 360° que dinamizam a imagem sonora e provoquem a imersão do ouvinte nesse espaço virtual. Essas qualidades que imprimem às salas a possibilidade de uma experiência estética cada vez mais intensa e dramática justamente reforçam essa direcionalidade ao “facilitar” a provocação estética, sem que o espectador (como o próprio nome sugere) precise mover um dedo para estar numa montanha-russa. As salas se modificam, mas o ponto de vista permanece estático.

Não é preciso estar em um auditório para ter uma experiência aurial com características semelhantes: muitas obras procuram reproduzir esse paradigma, de forma mais ou menos intencional. Da mesma maneira, nem toda peça de concerto

impele à passividade ou a separações dicotômicas tradicionais⁴⁴ (público-platéia, fundo-primeiro plano por exemplo). Francisco López⁴⁵, por exemplo, ao fazer suas performances no escuro total, procura criar um sentimento de imersão distinto daquele que há quando a dualidade das salas de concerto está instaurada. Dessa forma, o artista afirma que a audibilidade da sua performance atinge o máximo que pode oferecer: a “desaparição” real do palco produz uma intensificação das possibilidades sonoras e, ao se quebrar esse paradigma, permite que a matéria sônica saia da esfera estética ou conceitual e passe a ser uma “porta para diferentes mundos de percepção, experiência e criação”. (LÓPEZ, 2010, p. 104-106)

A concepção estética na experiência das salas de concerto pode ser resumida na afirmação de Chklovski: “o objeto estético, no sentido próprio da palavra, são os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (1976 [1917], p. 41). No segundo capítulo apresento uma discussão de obras, artistas e práticas que concretizaram, em sua poética, mapas de seus lugares através desse modo de cartografar que remete ao paradigma das salas de concerto. Práticas cada vez mais frequentes de criar “mapas sonoros”, gravações de campo e algumas composições de paisagem sonora compõem essa discussão.

É possível concluir que todas as experiências aurais sob esse paradigma são concretizadas por um efeito denominado *synecdoche*, que implica na habilidade de valorizar um elemento específico através de seleção. “A escuta seletiva é uma capacidade fundamental envolvida em todos os comportamentos sonoros do dia a dia”. Perceber é selecionar. O efeito *synecdoche*, em complemento com *asyndeton*, está na base de qualquer interpretação do som ambiental porque torna possível criar uma distância entre o som físico da referência e o objeto de escuta. (AUGOYARD, 2009, p. 123-125). No entanto, neste paradigma, o efeito *synecdoche* torna-se um fenômeno coletivo espacial direcionado para o objeto estético que está em exposição, neutralizando a seleção que deveria ser naturalmente operada pela escuta cotidiana, de acordo com as vontades do seu dono.

⁴⁴ Como já dito anteriormente - e não escondo minha admiração por John Cage sem o perigo de ser repetitiva - esse artista, que está por trás das maiores transformações na música do século XX, explorou com provocação as contradições das tradições musicais, sem deixar de lado uma preocupação estética sonora pessoal.

⁴⁵ Para saber mais sobre o artista e seu trabalho, visitar sua página oficial: <http://www.franciscolopez.net/>

2.6 O MIRANTE



FIGURA 8 – Um Mirante
Fonte: A autora (2013)

Todas as cidades turísticas têm um local dedicado à contemplação da paisagem, um ponto alto que se eleva muito acima do horizonte, como o da figura acima (FIGURA 8). Com frequência esses locais acolhem muitos visitantes por oferecerem uma vista privilegiada e ampla, não raro uma abertura do campo visual em panorâmica ou 360°. São os *mirantes*, do qual escolher para onde olhar é uma tarefa facilitada e mediada por construções e certos dispositivos que às vezes também indicam por que é interessante observá-los. Como se nota, os mirantes são locais para mirar, para deter o olhar por uns instantes, palavra cujo sufixo indica um ponto localizacional.

Um belvedere, uma paisagem, um panorama são experiências de espetáculo visual. Muitas vezes, vamos a um sítio especialmente concebido para que nos fixemos em certa posição, ideal para a contemplação, esperamos nossa vez de olhar, nos colocamos como o indicado e podemos então desfrutar do espetáculo. (GOMES, 2012, p. 229)

Tomando como referência a geometria que os espaços sociais configuram na visão de Augé, não seriam nem linhas (itinerários), tampouco ponto (centros de atração), mas talvez pontos de interseção, cruzamentos onde pessoas se encontram de forma passageira⁴⁶, param para descansar e apreciar a paisagem ao redor.

Os mirantes também podem suscitar a sensação de espaciosidade atrelada à liberdade, posto que, com frequência, estão em locais altos, onde a vista alcança

⁴⁶ Augé constata que a definição dos lugares antropológicos passa por uma concepção geométrica através da noção básica das três formas espaciais simples, “que podem ser aplicadas a dispositivos institucionais diferentes e que constituem, de certo modo, as formas elementares do espaço social.” (2012, p. 55)

grandes distâncias e a civilização está distante e diminuta, fato que torna a sonoridade desses lugares por vezes associada a *silenciosa* – sensação que é interrompida com a chegada de outros visitantes. O vento circula com soberania, pelo vão amplo e livre que lhe cede espaço, intensificando tanto a impressão de silêncio quanto a sensação de onipotência⁴⁷. Os mirantes suscitam um olhar espacialmente orientado para a extensão do horizonte, reforçando a sensação onipotente de que tudo se vê:

Quando olhamos uma cena panorâmica, nossos olhos se detêm em pontos de interesse. Cada parada é tempo suficiente para criar uma imagem de lugar que, em nossa opinião, momentaneamente parece maior. A parada pode ser de tão curta duração e de interesse tão fugaz, que podemos não estar completamente conscientes de ter detido nossa atenção em nenhum objeto em particular; acreditamos que simplesmente estivemos olhando a cena em geral. (TUAN, 2013, p. 199)

Gomes faz uma interessante relação entre a *perspectiva*, retomada no século XV na representação pictórica, com a simbolização de um mundo independente dos deuses, um “mundo cartesiano”. “A visão dessa perspectiva é o olhar da modernidade sobre o mundo, um mundo de posições matemáticas, com paralelas que se encontram em um infinito” (GOMES, 2013, p. 83). Cabe uma pequena transcrição a respeito da perspectiva por Pierre Francastel, nas palavras de Gomes:

A perspectiva com um ponto de fuga constitui uma projeção do olhar de um espectador, segundo uma determinada posição no espaço. Há um lugar próprio para a observação, a partir do qual se deve olhar. Nesse novo sistema de representação, há uma ação humana organizadora em que o homem é o ator e o espectador central. (FRANCASTEL apud op. cit., p. 84)

Quer dizer, assim, que “a perspectiva indica que aquilo que vemos está organizado para ser olhado daquela forma. As coisas ordinárias são extraídas do fluxo do olhar, são fixadas, distanciadas e perspectivadas. Elas são assim oferecidas ao olhar atento e interpelador.” (GOMES, 2013, p.117).

Grandiosidade parece uma noção importante na experiência dos mirantes. Certos objetos têm o atributo de evocarem fascínio por suas características monumentais e, como coloca Tuan, “quer naturais ou feitos pelo homem, persistem como lugares ao longo da eternidade do tempo, sobrevivendo ao apoio de determinadas culturas” (TUAN, 2013, p. 201), como o *Ayers Rock* em território

⁴⁷ O vento, na mitologia, está associado aos poderes dos Titãs. Schafer, no entanto, apresenta o vento como “tortuoso e ambíguo”, associado muitas vezes a um personagem do mal e ao som natural mais temido pelo Homem. (SCHAFER, 1994, p. 172).

australiano, o *Empire State*, as pirâmides egípcias, as Cataratas de Foz do Iguaçu, todos marcos de seus espaços, que transcendem os valores de determinadas culturas. Gravações sonoras de campo, quando feitas por audiófilos, não raramente são motivadas por essas sensações que a paisagem cênica desperta, externalizadas como uma vontade de levar um registro de recordação para casa, intensificadas pela sensação de que a experiência será passageira. Pois os mirantes, assim como as paisagens que se admira, são “pequenas ilhas de beleza, ligadas por longo caminho a outras pequenas ilhas de beleza”⁴⁸. *Mirante* e *paisagem* são ideias adjuntas que consolidam em uma cena uma maneira de harmonizar o mundo externo. Ambos são lugares de passagem: de curta parada, distanciamento e de admiração contemplativa.

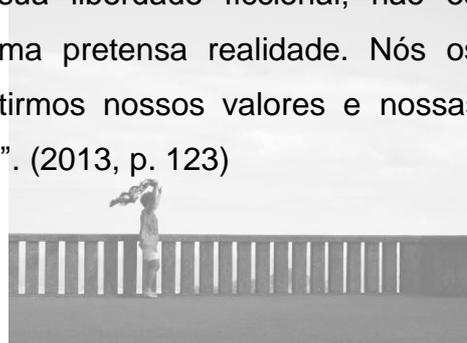
A contemplação de paisagens enquanto objetos estéticos, dentro de todas as mudanças de enquadramento, perspectiva e representação que indicam, proporcionam uma posição de exterioridade e distância que permite refletir sobre valores, condutas e significações, “reflexão que nos é impossível quando participamos diretamente dos eventos ou quando nos encontramos imersos em um dado imaginário” (GOMES, 2013, p. 112). Este paradigma de experiência aural recai justamente nestas implicações, de operar por um distanciamento contemplativo para ouvir sobre nós mesmos. Entretanto, diferente da experiência distanciada e direcionada das salas de concerto, os mirantes oferecem uma amplitude maior para o olhar e para o corpo, e no entanto, em uma experiência comprimida de tempo, concretizada na ideia de *local de parada de curta duração*, inscrita na reflexão de Tuan.

A grande proposição do *mirante* não seria, portanto, indicar o que olhar e sim, *como* olhar. Esse tipo de contemplação já prevê, como nota Gomes, “um lugar para o observador e está construída para que seja admirada a partir de uma dada posição.” (ibid., p. 229). Similar às salas de concerto, pressupõe-se nesse modo uma certa passividade para admirar algo que pela posição dos elementos, já é admirável: uma distância mínima é necessária para que haja uma separação entre o sujeito e o objeto da contemplação estética; não se toca o objeto, que por sua vez, nasce desse distanciamento.

⁴⁸ Trecho de *A imortalidade*, de Milan Kundera.

Distância, portanto, parece ser a palavra chave, “elevação que transfigura em um *voyeur*, [...] que transforma o mundo encantado pelo qual se foi ‘possuído’, em um texto que passa diante dos olhos” (CERTEAU, 1987, p. 157). Os mirantes e esse desejo de distanciamento atraem o homem desde épocas remotas, como compara Certeau, refletido na pintura medieval e renascentista, que retratavam temas a partir de um ‘olho celeste’. A visão dos mirantes, assim como a de um prédio alto, “continua a construir a ficção que cria leitores, torna a complexidade da cidade legível e imobiliza sua mobilidade opaca um texto transparente” (op. cit.).

O olho celeste, ou a visão do alto, também é comparado poeticamente à “ficção do conhecimento” por Certeau: “um desejo de ser um ponto de vista e nada mais”. O olhar analítico para examinar objetos de cultura contidos em trabalhos como o que aqui se apresenta muitas vezes não passa de um exercício de ficção; há a consciência do fato. Todavia, empresto as palavras de Gomes para apoiar o exercício desse “desejo”: “Não lhes retiramos sua liberdade ficcional, não os tomamos como representações fidedignas de uma pretensa realidade. Nós os tomamos como uma rara oportunidade de discutirmos nossos valores e nossas condutas através do recurso a esse distanciamento”. (2013, p. 123)



[Mirante de Nu'uuanu, Pali Highway, no Havai: uma parada cênica onde o observador interrompe sua trajetória pela estrada de Pali por alguns momentos para guardar uma bela cena da ilha de Oahu. Uma cena, emoldurada pelo vento imponente, que parece representar com fidelidade o imaginário havaiano: mar turquesa, serenidade, cadeias montanhosas imponentes e um sol amigável.]

O *moozak*, ao qual Schafer se refere como “parede sonora do paraíso” (SCHAFER, 1994, p. 96) e o gênero musical *new age*, de uma certa forma imbuem esse paradigma em suas proposições, distanciando e alocando a música ao fundo da percepção. Trata-se de músicas que procuram provocar uma sensação prazerosa e confortante no ouvinte, independente do ambiente onde esteja – ou seja, propõem a possibilidade de um “lugar” de bem estar e harmonia em qualquer espaço. Nas proposições do *moozak* ressoam as imagens dos *não lugares*, pela uniformidade que procuram estabelecer, integrando o ouvinte no espaço estabelecendo uma sensação de conexão com ele, à medida que, onde quer que se esteja, tem-se a impressão de estar no mesmo lugar.

Muitas músicas que se enquadram como *new age*, percebe-se, recorrentemente usam longas reverberações em suas mixagens⁴⁹. Intuitiva ou propositalmente, talvez desejem projetar o senso de espacialidade, que nos dá a condição de liberdade e harmonia com o ambiente. Curiosamente, “reverberação” (*reverberations*) seria um efeito sônico que, de acordo com Augoyard, é socialmente percebido como indicador de solenidade e monumentalidade, significando “volume e grande tamanho.” (AUGOYARD, 2009, p. 116)

Algumas proposições de gravação de campo por vezes chamadas de fonografia e ligadas ao *soundscape* parecem recair sobre esse paradigma de distanciamento e contemplação, mesmo em sua intenção de “preservar o contexto ambiental, modificando a consciência e a relação do ouvinte com ele” (TRUAX, 1994). Tais proposições, ao buscar evidenciar a referencialidade que as inspiraram (ou, no caso do *soundscape composition*, que as geraram), seriam cartografias que Edward Casey (2005) designa como *Mapping of*: implicam em tornar um lugar particular visível tipicamente distanciando-se dele, na tentativa de lhe capturar as qualidades “admiráveis”, que representam a cena que está sendo admirada. O que interessa nessas gravações e composições muitas vezes é uma representação naturalista⁵⁰ da realidade, um retrato temporal que procura amenizar o estranhamento natural provocado na situação esquizofônica⁵¹, simulando um contexto da forma mais fiel possível à experiência do indivíduo.

⁴⁹ A audição de algumas músicas de Enya – cantora irlandesa cujos albuns conquistaram prêmios de “melhor álbum de *new age*” – ilustra perfeitamente essa característica. Ver, por exemplo: <http://www.enya.com/videos.php>

⁵⁰ O naturalismo diz respeito à abordagem “que concebe a ‘gravação’, através de um meio técnico, como um instrumento capaz de capturar e fixar as coisas como elas são.” (GOMES, 2013, p. 147). Baseia-se, portanto, numa ideia de mimetismo.

⁵¹ A esquizofonia é um termo já corrente na sonologia, que foi concebido por Murray Schafer para designar a separação entre o som original e sua reprodução eletroacústica, que também implica em uma separação entre o ambiente em que o ouvinte está e o mundo que é projetado pelo som transmitido (1994).

2.7 O LUGAR FORA DE LUGAR



FIGURA 9 - Tênis suspensos no bairro Água Verde em Curitiba

Fonte: A autora (2012)

Ao entrarmos em uma sala de concerto, museu ou galeria de arte, mesmo sem a certeza do que encontraremos, sabemos de antemão que os objetos que lá estão expostos detêm um certo valor. De acordo com Gomes (2013, p. 53), de fato o que nos informa esse suposto valor são, sobretudo, suas situações espaciais, que os classificam “pela posição que ocupam nessa rede de posições espaciais como elementos de valor”. Restaria ao visitante, portanto, escolher e identificar nesses objetos o que é interessante e de valor.

Pela sua origem, função e localização, portanto, objetos podem ser sentidos como *contextualizados* ou *descontextualizados*, independente de pertencerem ou não ao local em que se encontram. O deslocamento dos objetos no contexto da arte é algo que já foi amplamente debatido, inaugurado com os *ready-made* de Duchamp em 1917 (FIGURA 10), colocando em evidência a questão da localização para o reconhecimento da obra de arte. Ao colocar objetos ordinários em exposição na galeria conferimos a eles um novo contexto, inscrevendo-os no paradigma das salas de concerto. Esse tipo de contextualização estética também operaria, de uma certa forma, numa descontextualização à medida que realoca objetos em locais que não são seu “habitat natural”, por mais ambíguo e indefinido que possa ser. Contextualizar é uma forma racional de situar algo num espaço e tempo determinados. Descontextualizar parece seguir uma lógica oposta facilmente relacionada à provocação e à criatividade, semelhante à que se requer designar um

uso Y para algo que foi destinado a ser X. Descontextualizar é tirar os objetos do seu contexto resultando em algo estranho. No campo da experiência aural, a descontextualização é um efeito sônico decorrente da “intervenção incongruente de um som ou grupo de sons” em uma situação em que não estavam previstos, como ouvir os sons do domínio privado no espaço público, por exemplo. (AUGOYARD, 2009, p. 37).



FIGURA 10 - Marcel Duchamp, Fountain (1917)

Fonte: Tate Website⁵²

Exibir algo fora do seu lugar original seria uma forma de construir sentido, de *desfamiliarizar*, na concepção de Chklovski no formalismo russo, ao associar essa ação à desautomatização da percepção. A vida mundana é marcada por processos e ciclos habituais; levantar às 7h, lavar o rosto, aprontar-se, tomar café, ações realizadas que não raro nem se percebem, constituindo-se como papéis em branco colados sobre a imagem-memória de acontecimentos mais importantes ao longo do dia, da semana, do ano, da vida. Certamente, a automatização é necessária para que se possa adquirir novas fluências, e quem estuda um instrumento, um idioma ou pratica um esporte sabe a necessidade e a importância de se automatizar certas etapas e processos para atingir fins cada vez mais complexos. “Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução”. Esse seria o automatismo do objeto, quando “obtemos a máxima economia de forças perceptivas” (CHKLOVSKI, 1976 [1917], p. 44). A vida totalmente automatizada seria uma vida transformada em nada e sobre esse panorama é que surge a noção formalista de Chklovski do objetivo da arte, de “dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.” (Op. cit.). Ações

⁵² Disponível em: <http://www.tate.org.uk/search?q=duchamp>

habituais se tornam ações automáticas, seguindo as leis gerais da percepção, e através de procedimentos como esse é que se criariam novos regimes de visibilidade, provocando uma nova visão das coisas distintamente de como habitualmente as vemos (ou não vemos).

Vejamos o caso dos tênis suspensos (FIGURA 9). É possível que passem despercebidos para muitas pessoas, pois encontram-se suspensos, não atrapalham a circulação e nem são objetos que chamem a atenção por seu tamanho ou raridade. Entretanto, pode ser que, depois de passar por eles várias vezes – posto que estão sempre colocados em lugares ordinários, como no quarteirão de casa -, alguém se pergunte *que estão fazendo aí quando seu lugar era no chão!*? Não sem um certo fascínio pelo fato, achava que era um jeito típico brasileiro de se fazer *bullying* (cresci vendo muitos tênis suspensos por todos os cantos em que morei ao ponto de me sentir “em casa” toda vez que os vejo) até encontrar alguns pares no Havaí. Os tênis voadores são um fenômeno mundial e assumem diversos atributos no imaginário urbano, como documenta o curta-metragem *The mystery of flying kicks*⁵³, dirigido por Matthew Bate. Criados para facilitar a locomoção, auxiliando e protegendo os pés para algum nível de deslocamento, esses artefatos representam o ir e vir dos indivíduos na vida contemporânea. Pela mudança da sua posição funcional terrestre, os tênis voadores podem alterar completamente nossa apreciação e nosso interesse sobre eles: ao serem enroscados e suspensos nos fios de luz, encontram literalmente uma nova condição e posição para incorporar funções simbólicas relacionadas à *visibilidade* - da demarcação de territórios à provocação, da necessidade de se deixar uma marca eterna aos rituais de passagem.

Sobre a visibilidade, Gomes (2013, p. 37) aponta sua dependência em relação à morfologia do sítio onde ocorre, da existência de um público e da produção de uma narrativa dentro da qual aquela coisa, pessoa ou fenômeno encontra sentido e merece destaque. Assim, suspender e elevar os tênis de forma permanente se relaciona a “construir sentido através da exibição de coisas fora de seus regulares lugares e associar essa ação a uma narrativa” (Op. cit., p. 61). Eco observa, ainda, que “quando esses objetos são notados, isolados, enquadrados, oferecidos à nossa contemplação, eles ganham uma significação estética como se tivessem sido tratados pela mão de um autor” (ECO, 2004 apud GOMES, 2023, p. 58). Tal postura

⁵³ Para assistir *The mystery of flying kicks* (2013), acessar: <http://vimeo.com/71867019>.

serve de argumento, na arte, para dizer que “lugar, contexto e narrativa podem fazer mudar completamente o estatuto de um objeto” (ibid., p. 59).

Nos espaços públicos, no entanto, objetos fora do lugar são facilmente vistos sob uma ótica da provocação e da desapropriação. Um sofá do lado de fora da casa sem identificação, por exemplo, a menos que não seja uma loja de móveis, é estranho para o contexto. Dependendo das suas condições físicas, é lixo, é sinal de sorte (para quem acaba de encontrá-lo e está precisando de um) e/ou passa do uso funcional privado para algo público, e portanto, é de qualquer um e é de todos, seja ele um utilitário ou uma “obra de arte” (FIGURAS 11, 12 e 13).



FIGURA 11 – “Carro é cimentado na calçada após briga de vizinhos” (*responsável pelo carro afirma que o lugar é uma rua, via pública*)

Fonte: G1⁵⁴



FIGURA 12 – “Carro cimentado em calçada vira atração turística em BH.”

Fonte: G1⁵⁵



FIGURA 13 - Robert Rieckhoff, *Out of Place* (2012)

Fonte: <http://robertrickhoff.com/>

⁵⁴ Matéria disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/12/>

⁵⁵ Matéria disponível em: <http://g1.globo.com/minas-gerais/noticia/2013/12/>

O espaço público impele a ideia de desapropriação e quanto menor a rigidez dos seus padrões de controle, menos aparente o estranhamento. Interferências artísticas públicas com frequência geram discussões interessantes a respeito de fronteiras, contextos e fruição estética, impulsionados por diferentes perspectivas e níveis de estranhamento que geram. Não raro instalações artísticas propostas como interferências urbanas sofrem elas mesmas “interferências”, uso distinto para o qual foram concebidas ou, dependendo do ponto de vista, depredações, que são facilmente observáveis no nosso contexto.

Na exposição *Giant III*, da Bienal Internacional de Curitiba (2013), reações diante da intervenção urbana quebrada gravitavam em torno de surpresa pela rapidez com que as peças foram quebradas, revolta, desabaços preconceituosos, questionamento sobre a relação do público com os espaços públicos da cidade. O fato interessante, entretanto, foi a *visibilidade* do *estranhamento* gerada pela amplitude da discussão, que atingiu tanto veículos tradicionais de comunicação quanto as redes sociais.



FIGURA 14 – *Giant III* – Instalação no Jardim Botânico na Bienal de Curitiba (2013)
Fruição e “releitura” da interferência urbana

Fonte: Rosano Mauro Jr.

Numa visão pessoal, outro fato relevante que a experiência das formigas quebradas produziu foi o questionamento do *status* da obra não por sua localização, neste caso, mas pela maneira como foi “usufruída”: a obra aqui concebida como uma intervenção pública em “que as pessoas vissem, tirassem fotos, postassem nas redes sociais, fizessem piqueniques – enfim, usufruíssem de uma peça de arte fora

do museu”⁵⁶, perderia sua posição de obra por ter sido “usufruída” de uma maneira mais orgânica e, de certa forma, intuitiva. Afinal, são formas de formigas gigantes, “soltas” no gramado de um parque público (FIGURA 14). Provavelmente eu também teria desejado tocá-las (e não somente contemplá-las...).

No campo da arte sonora e da música, os *lugares fora de lugar* costumam ser vistos ou concebidos como provocações ou formas de transcendência. São inúmeros os exemplos no contexto da música do século XX, como *Water Walk* de John Cage (1960). A performance da obra no programa de tevê *I've Got a Secret*, em 1960, causa risos na plateia⁵⁷, principalmente após os sons de transientes proeminentes; mas os impactos, por si só, provavelmente não causariam essa reação se não fosse pelos tipos de objetos do dia a dia utilizados (juntamente com suas sonoridades peculiares) em uma obra musical, no contexto de um programa de talentos. Aqui, portanto, a situação está triplamente fora de lugar: pelos objetos incorporados na obra, pela proposta da obra em si, e por ambas estarem em um programa de variedades popular. Mas talvez John Cage, um retórico da “vida é arte”, não ficasse contente em ver uma obra sua situada numa discussão sobre experiências aurais fora de lugar...



FIGURA 15 – John Cage performando *Water Walk* (1960) em um programa de televisão

Fonte: Acervo do programa *I've Got A Secret*⁵⁸

⁵⁶ Relato do idealizador do projeto, em reportagem disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1405707&tit=Arte-transformada-pela-destruicao>.

⁵⁷ A performance está disponível em diversos links pela internet. *John Cage Performing Water Walk*, acessível em: <http://vimeo.com/52642507>

⁵⁸ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U>

A discussão é muito frutífera e não tem fim no campo das artes. O que se pretende deixar claro, através deste paradigma espacial, é a concepção de *estranhamento*, ou *desfamiliarização*, que qualifica um modo de experienciar o cotidiano através de procedimentos poéticos de *singularização* que aumentariam a dificuldade e a duração da percepção, discutidos por Chklovski n' *A arte como procedimento*. Nesse ensaio, Chklovski critica a ideia de economia das energias criativas como objetivo da criação e defende o procedimento da “forma difícil”.

Tal ideia de economia poderia ser verdadeira no caso da língua cotidiana, mas a língua poética, tal qual a arte, se construiria na surpresa, no seu caráter estranho, obscuro e cheio de obstáculos. O argumento de Chklovski é de que o processo de automatização, como as frases inacabadas na linguagem do dia a dia, é intrínseco aos hábitos do cotidiano. Assim, o papel da arte seria “devolver a sensação de vida, para sentir os objetos”, e seu procedimento seria o da singularização dos objetos e o “procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto” (CHKLOVSKI, 1976 [1917], p. 45). Chklovski defende a arte, desse modo, como um meio de destruir o automatismo perceptivo, cuja imagem “não procura nos facilitar a compreensão de seu sentido, mas criar uma percepção particular do objeto” (Op. cit., p. 15).

Em outra dimensão do dia a dia, podemos tratar de um fenômeno global de *lugares fora de lugar* no campo aural que é facilmente observável e que, ordinariamente se afasta da desautomatização artística discutida anteriormente: a experiência dos *ipods*, os populares reprodutores portáteis de áudio.

Jean-Paul Thibaud, sociólogo e planejador urbano ligado ao CRESSON, se destaca pelos estudos urbanos relacionados à fenomenologia do uso do *walkman* e dentre suas constatações, em “*Sonic composition of the city*”, está a de que “usar o *walkman* em espaços públicos é parte de uma tática urbana que consiste em decompor a estrutura territorial da cidade e recompô-la através de comportamentos espaço-fônicos. Duplo movimento de desterritorialização e reterritorialização.” (2003, p. 329, tradução minha). O fenômeno crescente dos *ipods* até revela um dado interessante sobre a escuta, levando a questionar o paradigma visual que predomina nas ciências sociais. Segundo Thibaud, o uso dos fones está amplamente associado não a uma negação do espaço físico percorrido, mas a uma espécie de filtragem e

enaltecimento dos eventos que dão aos lugares seus significados, como ilustra graciosamente a FIGURA 16.

A escuta dos fones, em um nível mais abstrato, também apresenta alguma correspondência com a situação acusmática de isolamento do som em relação ao seu “complexo de audiovisual” (CHION, 2009, p. 94), ao destituir uma “relação causal da escuta, retirando-a de um contexto que se impõe pelo olhar, pela posição dos corpos, seus movimentos e gestos.” Esse deslocamento é determinante, pois ‘muito do que acreditamos ouvir era, de fato, apenas visto, e explicado pelo contexto’ (SCHAEFFER apud OBICI, 2008, p. 18, tradução do autor)]. Na disjunção entre o que se vê e o que se ouve, novas experiências de significação estão propensas a surgir, como o encadeamento de um processo de estetização (ou dramatização, nas palavras de Tuan) da experiência urbana por um lado, um “processo de espetacularização” por outro (PRATO apud THIBAUD, p. 337), ou ainda, uma forma de desfamiliaridade do cotidiano.

No capítulo seguinte, o procedimento habitual dos fones será questionado por uma série de práticas de arte locativa e *soundwalks*, que utilizam tais dispositivos como meios de singularização do cotidiano e engajamento com o ambiente.

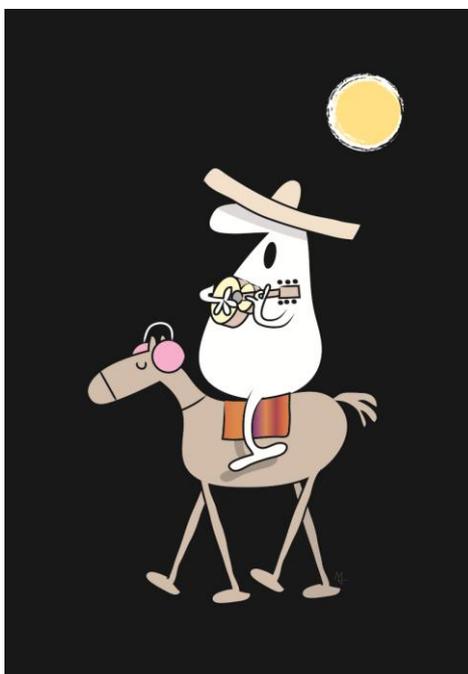


FIGURA 16 – Fones de ouvidos: uso para proteção, dramatização, estranhamento ou familiaridade?

Fonte: Cesar Marchesini (2012)

2.8 CAMINHOS



FIGURA 17 - Caminhos

Fonte: A autora (2014). Imagem impossível montada a partir de várias perspectivas.

Caminho: tira de terra sobre a qual se anda a pé. A estrada diferencia-se do caminho não só porque a percorremos de carro, mas porque é uma simples linha ligando um ponto a outro. A estrada em si não faz nenhum sentido; só tem sentido os dois pontos ligados por ela. O caminho é uma homenagem ao espaço. Cada trecho do caminho tem um sentido próprio e nos convida a parar. A estrada é uma triunfal desvalorização do espaço, espaço que hoje em dia não é mais do que um entrave aos movimentos do homem, uma perda de tempo.

Milan Kundera, trecho de *A imortalidade* (1990)

O último paradigma experiencial que será discutido aqui são os *caminhos*: num sentido comum, são conectores de lugares, espaços de transição dedicados à passagem, sinônimos de *rumo* que exige uma escolha, que para funcionar em sua essência precisam de uma ação. Todo caminho, assim como todo mapa, reflete algum engajamento corporal particular, observa Edward Casey (2005). Os caminhos em ambientes naturais são trilhas de contemplação ou ligação, destinados à reflexão, à condução de civilizações no passado para novas paisagens, ou conectam diferentes comunidades ou unidades funcionais. São pequenos traçados de ação humana em meio ao ambiente natural que os cerca e, quando acabam ou desaparecem, apagam as referências externas convencionais (norte, sul, leste, oeste) para o corpo humano.

Já o ambiente urbano é praticamente composto por eles, espaços que se concretizam no deslocamento de quem os escreve e na demarcação de fronteiras. Nas cidades, os caminhos muitas vezes condizem com ruas, direções, indicações, sinalizações e estruturas planejadas: “*ando dois quilômetros, compro um jornal na*

banca X, passo na padaria da esquina pra comer um pão de queijo e depois retorno pra casa; esse é o caminho que faço todo dia”.

Os caminhos são as linhas, na concepção geométrica dos lugares de Augé (2012, p. 55-56), “itinerários calculados em horas ou em jornadas de marcha” que conduzem de um lugar a outro. A imagem clichê do caminho é a reta, a menor distância entre dois pontos, que nasce com o estigma de espaço de passagem.

[Caminho duplo: a imagem da indecisão e da inércia...]



Num nível menos evidente, os próprios caminhos, além de conectar lugares, também são *lugares* na medida que experimentados num fluxo temporal distinto do que ordinariamente são atravessados. Tuan (2013, p. 217), ao examinar as relações entre tempo e criação de lugar, conclui que o lugar é uma pausa no tempo enquanto fluxo ou movimento. “A pausa permite que uma localidade se torne o centro de reconhecido valor”; é preciso tempo para se sentir afeição por um espaço mas a qualidade e a intensidade da experiência interferem mais do que a simples duração. Milan Kundera nos presenteia, no trecho transcrito abaixo, com uma bela imagem dos caminhos, enquanto metáfora de vivência fruída do tempo:

Antes mesmo de desaparecerem da paisagem, os caminhos desapareceram da alma humana: o homem não tem mais vontade de caminhar e de ter prazer nisso. Sua vida também, ele não a vê mais como um caminho, mas como uma estrada: como uma linha que leva de um ponto a outro, do posto de capitão ao posto de general, do estado de esposa ao estado de viúva. O tempo de viver está reduzido a um simples obstáculo que é preciso ultrapassar numa velocidade cada dia maior”. (KUNDERA, 1990)

Os caminhos, quanto mais lentos, ou quanto mais vivenciados numa dimensão humanizada, isto é, ‘na medida do corpo’, estariam mais relacionados a experiência de que fala Tuan. A supermodernidade, de que nos fala Augé, reflete um homem que se movimenta com frequência e velozmente, mas não tem tempo de criar raízes; sua experiência e apreciação de um lugar é superficial e uniformizada, assim como a do turista que “conhece” cinco países em dez dias. Pois mesmo que “o conhecimento abstrato sobre um lugar possa ser adquirido em pouco tempo se se é diligente, [...] ‘sentir’ um lugar leva mais tempo: isso se faz com experiências, em sua maior parte fugazes e pouco dramáticas, repetidas dia após dia e ao longo dos

anos. É uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais, como a hora do sol nascer e se pôr, de trabalhar e brincar. Sentir um lugar é registrado pelos nossos músculos e ossos” (TUAN, 2013, p. 224). Augé concilia a bicicleta com essa ideia de afeição relacionada à permanência no tempo, em que a pedalada, semelhante à caminhada, seria um tipo de experiência que permite prestar atenção ao próximo, à “reinvenção de vínculos sociais amáveis, levianos, eventualmente efêmeros e simples portadores de certa felicidade de viver” (AUGÉ, 2012, p. 47). A paixão pode vir da experiência breve e dissociada do contato físico direto - como a paixão por um conceito; a qualidade de um lugar pode ser imediatamente processada; mas ambos seriam bem distintos do *sentir* a que Tuan se refere.

Certos povos tradicionais intuitivamente sabiam dessa relação temporal com os espaços em suas cartografias sentimentais, transmitidas em seus mitos e ritos de passagem que envolvem um período prolongado de contato físico com a terra que lhes dá abrigo e identidade. Talvez por isso o caminhar seja uma ação exploratória que tem sustentado muitas práticas artísticas, filosóficas e religiosas desde a antiguidade. Em diversas culturas e épocas, práticas que se apoiam no caminhar nos apontam a busca por algum tipo de transformação subjetiva - como a filosofia itinerante da escola peripatética, o rito de passagem aborígine do *walkabout*⁵⁹ e a romaria. A romaria, um tipo de peregrinação devota tradicional a partir do século XVI, tinha um percurso estabelecido, bem como um guia visual para garantir a produção de um determinado efeito sobre a sensibilidade dos caminhantes. À iconografia da romaria se juntava um conjunto de textos e narrações que criavam novos sentidos e produziam novas sensações, renovando a fé e os valores cristãos. O ponto reforçado aqui é que nessa operação projetava-se sobre o romeiro um novo modo de olhar, ou seja, nas peregrinações “ensinava-se a olhar com outros olhos” (GOMES, 2013, p. 105). Como observa Gomes, “a ideia de que um determinado percurso sobre um espaço é capaz de gerar uma transformação profunda na pessoa que o cumpre é parte do que existe de mais tradicional nas religiões, que recomendam peregrinações, procissões, viagens iniciáticas, etc.” (Op. cit., p. 103)

⁵⁹ O *Walkabout* é um rito de passagem da adolescência para a vida adulta, na cultura aborígine. A jornada de vários dias segue pelo deserto, lugar sagrado para os aborígenes, traçando caminhos descritos ou narrados pelos seus ancestrais.

Quem dita a velocidade, a trajetória e o tempo de permanência nos *caminhos* é o caminhante. A experiência depende de como o caminhante ditará as regras do seu espaço e rege seus pontos de vista e perspectiva, que pode mudar a todo instante. O olhar não é fixo, tampouco o cenário. Os encontros são aleatórios.

Nos caminhos, os encontros e os espaços assumem o máximo de visibilidade. Os espaços são públicos mas nem todos os vivenciam; são amálgamas de visibilidade e invisibilidade. Se por um lado sempre nos colocam em exposição, “transformando qualquer atividade em expressão mesmo quando não há um objetivo precípuo nesse sentido” (Op. cit., p. 185), por outro são cenários de informação em excesso que, em sua recepção automatizada reforçada pela repetição, tornam-se invisíveis aos olhos de quem transita nesses espaços. Uma característica essencial dos caminhos é sua multiplicidade de possibilidades, que nasce dos diferentes interesses particulares e da sensibilidade individual, interferindo nos percursos, trajetórias, a importância dada às coisas (Op. cit., p. 203); enfim, onde, quando, por que e por quanto tempo deter o olhar.

Tais variáveis interferem na escolha dos caminhos. Mas um caminho significativo muitas vezes não é visualizável simplesmente através de nomes e nem tem limites geográficos definidos. Esses caminhos seriam conhecidos emocionalmente, criados a partir de uma psicogeografia do ambiente. Deixar-se conduzir pelas atrações do terreno e encontros fortuitos do ambiente é ter uma consciência dos efeitos psicogeográficos do espaço.

Falamos em grandes caminhadas, mas numa escala cotidiana, esse ato ordinário de cartografar, de tornar visível, ocorre todos os dias, nas ações habituais. Da mesma forma, a repetição também entra como um meio de tornar visíveis os lugares. No uso habitual, “o próprio caminho adquire uma densidade de significado e uma estabilidade que são traços característicos de lugar.” (TUAN, 2013, p. 220). Na vida mundana, a criação de lugares ocorre de maneira lenta, gradual e quase imperceptível - mapear que se desenha pelas conexões criadas na repetição trivial (NORMAN, 2012) resultantes de traços de atividade humana atados a ambientes físicos (NORMAN, 2011). Como reforça Katharine Norman, o lugar, entretanto, não é inerente ao ambiente externo, mas um processo interno que conjuga sentimentos, memórias e ações habituais relacionadas a ele e “ao que fazemos dele”. Nesse mapear, andar é uma atividade fundamental. Esse ato é uma das ações mais

orgânicas do corpo. Tão inerente aos seres terrestres que nem questionamos o porquê, ou como se opera essa ação.

A partir do século XIX, uma mudança de visão e atitude sobre a cidade é refletida pelas práticas de caminhar como meio de reescrita do território urbano, com desejo embutido de conferir sentido simbólico e afetivo aos espaços do cotidiano - como os “eventos” dadaístas, o *‘déambulation’* dos surrealistas, o *flânerie* de Walter Benjamin (BASSET, 2004) e a deriva dos situacionistas. Caminhar, como nos lembra Certeau (1984, p. 158), é o outro extremo do mirante, do “ver de cima”, a elevação que distancia o pedestre do mundano. Atrai-nos a visão de um arranha-céu, a visão das alturas que, como diz o filósofo, “torna a complexidade da cidade legível”, acima do *threshold* de visibilidade sob o qual os “praticantes ordinários da cidade” vivem - caminhantes cujos “corpos seguem o grosso e o fino de um ‘texto’ urbano que eles escrevem sem a possibilidade de lê-lo” (Op. cit.). No oposto, portanto, caminhar é ter uma visibilidade parcial, de dentro, criar em tempo real, tecer com o corpo uma rede opaca de conexões entre passagem e permanência, proximidade que, ao não permitir uma visão do todo, agencia a transitoriedade da trama cotidiana.

Um dos maiores emblemas disso são as práticas situacionistas⁶⁰, dos anos 60. A Internacional Situacionista, movimento de vida curta e influência longa liderado por Guy Debord, construiu seu discurso em torno de práticas exploratórias no espaço urbano como forma de promover representações heterogêneas e desestabilizadoras da cidade, embasadas pela experiência do deambular e do refletir decorrentes das influências do meio geográfico sobre a afetividade. Na primeira das 12 revistas publicadas pelo movimento (*Internationale Situationniste #1-#12*), definem-se alguns termos que até hoje circulam e se mostram essenciais no campo das artes “deambulatórias”, como a *psicogeografia* (“o estudo dos efeitos específicos de um ambiente geográfico nas emoções e comportamentos dos indivíduos”), e a *deriva* (*dérive*, “um modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: a técnica de passagem rápida através de várias ambiências”)⁶¹ (DEBORD, 1958, tradução minha).

⁶⁰ A Internacional Situacionista, movimento que ganhou impulso na década de 1960, é considerada um dos primeiros movimentos explicitamente engajados com a cartografia enquanto processo, e com o mapa como dispositivo de comunicação das práticas subversivas realizadas para desestruturar categorias hegemônicas de representação das cidades. (CORNER, 1999; COSGROVE, 2005)

⁶¹ Revista Internationale Situationniste #1 disponível em:
<http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>

Através de técnicas como as *derivas*, por exemplo, pervertia-se a ótica tradicional da perspectiva de “olho-de-pássaro” das representações visuais tradicionais como o mapa, promovendo uma releitura radical da cidade através de caminhadas arbitrárias, por uma perspectiva marginal (COSGROVE, 2005). Em outras palavras, fomentou-se uma participação lúdica no processo de cartografar a cidade, isto é, tornar a cidade visível aos olhos de quem a vê “de baixo”. Os mapas psicogeográficos produzidos dessa maneira eram reações aos modelos racionais, ao proporem uma experiência fragmentada, subjetiva e efêmera do espaço urbano.

Na FIGURA 18, vemos uma representação visual dessa cartografia⁶², feita com fragmentos de diferentes áreas de Paris sentidas como unidades distintas por algumas pessoas. A separação em pequenas ilhas urbanas representava a distância que efetivamente se sentia, enquanto as setas indicavam as trajetórias espontâneas mais frequentes do sujeito. Esses mapas representavam uma cidade construída no imaginário a partir da experiência fragmentada, terrestre e subjetiva (GOMES, 2008). Pode-se dizer que o maior legado deixado pelo pensamento situacionista às práticas contemporâneas é uma nova perspectiva para se pensar as fronteiras espaciais de representação - a partir de baixo, de uma perspectiva marginal e pessoal.

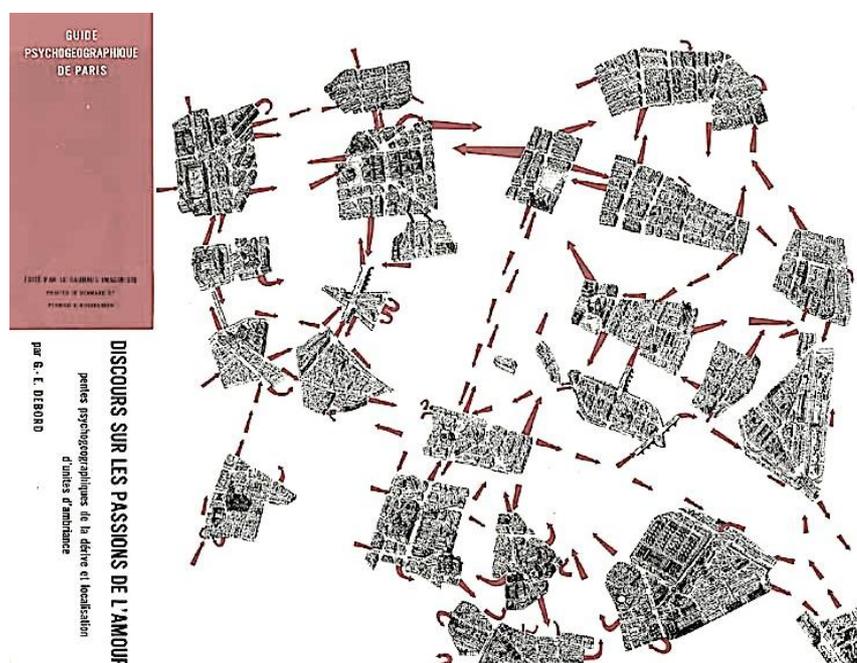


FIGURA 18 – Capa do Guide Psychogéographique de Paris (1955)

Fonte: Imaginary Museum

⁶² “Guide Psychogéographique de Paris - Discours sur les passions de L’amour: pentes psychogéographiques de la dérive et localisation d’unités d’ambiance”. Disponível em: <http://imaginarymuseum.org/LPG/Mapsitu1.htm>

A ideia-chave neste paradigma é a *mobilidade*, e o que se deseja pontuar aqui é a dissolução de uma separação entre a paisagem e o observador, que não está submetido a um ponto fixo de observação. No capítulo seguinte, esse termo e suas implicações nas poéticas sonoras será aprofundado. Mas, adiantando, não se trata de qualquer mobilidade, no senso genérico da palavra, e sim, como a do “mundo dos caminhos”, onde “a beleza é contínua e sempre variada; a cada passo, ela nos diz “Pare!”⁶³. O “mundo dos caminhos” é bem distinto do “mundo das estradas”. O mundo das estradas são os espaços “sem sentido” de “perda de tempo”, protótipos de *não lugares*. O mundo dos caminhos é o mundo de Cortázar quando se torna um autônomo da cosmopista.

Ditando seu próprio andamento, cartografando os espaços e portanto tornando visíveis os aspectos que lhe são subjetivamente significantes, o observador agora faz parte do espetáculo. Como um *flâneur* que compõe a cena urbana exercendo essa visibilidade, ele

[...]observa incógnito, em seu próprio ritmo, os compassos das cidades. Sua ação é desprovida de uma funcionalidade estrita e clara; ele parece ocioso em um mundo de pessoas apressadas e ocupadas. Ele se mistura à multidão, mas guarda uma atenção sobre ela. Assim, ao mesmo tempo que ele é parte dela, se distingue, estabelece uma distância existencial ainda que esteja em situação de proximidade e de copresença. A rua é o lugar desse personagem [...] e só aí ele ganha sentido, só aí seu comportamento é singular. (GOMES, 2013, p. 226)

Esse é o paradigma da experiência deambulante da rua, em que o caminho é um ponto de partida e um ponto de chegada, o olhar é “móvel, multifacetado e fragmentado” e a narrativa não está fechada nem é previamente construída (Op. cit., p. 230).

Como nota Tuan, uma das funções da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar; dessa forma a visibilidade desenhada pelos *flanêurs* e situacionistas extrapola suas fronteiras geográficas e temporais, influenciando várias práticas artísticas contemporâneas que procuram tornar visíveis as experiências íntimas dos lugares mais ordinários e aparentemente sem poder de atração. É o que muitas obras de *soundscape* procuram principalmente em um nível estético, e o que práticas como os *soundwalks* propõem, de múltiplas formas.

Os *soundwalks*, como as paisagens sonoras, começam com a jornada física por um ambiente, capturando dele inspiração e matéria básica. Nesse processo, da

⁶³ Outro trecho de *A imortalidade*. (KUNDERA, 1990, p. 219)

mesma forma que nos *soundscales*, enfatiza-se a escuta que se mapeia. E aqui entra em cena a caminhada como protagonista, em que o caminhante se deixa influenciar pelos contornos e encontros no ambiente. Há *soundwalks* que têm a intenção de representar a própria jornada física, enfocando o som no movimento experiencial de mapear lugares, como nota Norman (2012). Outros artistas optam por redesenhar territórios que exploram a noção de realidade na ficção, ao utilizar referências em tempo real, tendo o mundo físico como espaço de uma narrativa fictícia. É o caso de Janet Cardiff em seus *audiowalks*. Em certas obras, ainda, é o corpo que se movimenta abrindo espaços que está em foco – como os *Electrical Walks* propostos por Christina Kubisch (2003). Tal enfoque concretiza formas de cartografar que mapeiam a experiência individual do mundo conhecido. O enfoque, portanto, é o do que Casey (2005) designa por *Mapping with*, um mapeamento de como se sente estar em um lugar específico, por um corpo que se move. Nas próximas páginas apresentarei alguns enfoques sobre essa perspectiva cartográfica na poética sonora.

3 CARTOGRAFIAS NAS PRÁTICAS SONORAS CONTEMPORÂNEAS

Os mapas têm sua origem numa tradição visual de projetar o mundo. Através de uma configuração gráfica própria, que procura simplificar uma visão da realidade, os mapas nos ajudam a entender o mundo ao focar determinados elementos, agrupados segundo critérios estabelecidos, e excluir muitos outros. Reconhecemos facilmente um mapa quando vemos um. No entanto, quais elementos nos fariam lembrar um mapa quando *ouvimos* um? Se os mapas são inerentemente visuais, é possível engajar a escuta para uma “leitura” cartográfica? No outro lado, o da produção cartográfica, como expressar em sons a percepção de um espaço, ou a sensação e os sentimentos que afloram da sua vivência? Em suma, como se processa no campo sônico uma cartografia dos lugares? São questões que se afinizam com o pensamento pós-representacional da virada do milênio. Por essa perspectiva, o foco das reflexões passa de uma preocupação com *o que os mapas representam e significam*, para *como os mapas trabalham e quais seus efeitos no mundo* (DODGE et. al, 2011).

Para enriquecer e tornar esta discussão mais tangível, certas analogias com o campo visual serão novamente bem-vindas e utilizadas, como por exemplo o próprio uso do termo “visibilidade”. Como nota a artista sonora Katharine Norman, é natural que a maioria dos mapas que se vê sejam representações que nos dizem o que procurar com o olhar, já que pontos de referência (*landmarks*) são estáveis e, em termos humanos, duráveis; enquanto que os marcos sonoros⁶⁴ (*soundmarks*) são efêmeros, tendem a mudar com mais rapidez ao longo do tempo (NORMAN, 2004, p. 2-3). E então, se a visão faz seu trabalho de interceptar o mundo com muita eficiência e rapidez, se a vida é um “panorama que roda em torno da visão”, por que delegar à experiência aural a exploração e exposição de uma realidade?

Concordo com Norman quando alega que o mundo é uma projeção dos sentidos e, só em percebê-lo, já estaríamos criando mapas “povoados de símbolos, comparações e interpretações.” Mas se o mundo pode parecer mais preciso e específico pela visão, empresto de Tuan a ideia de que é mais amplo e poético pelos

⁶⁴ “Marco sonoro” é a tradução corrente para *soundmark*. *Soundmark* seria o termo derivado de *landmark*, segundo Schafer, para se referir a “um som comunitário que é único ou possui qualidades que o tornam especialmente considerado ou percebido pelas pessoas nessa comunidade”. (SCHAFER, 1994, p. 274)

ouvidos, no que somos mais sensibilizados⁶⁵ pelo que ouvimos do que pelo que vemos segundo o geógrafo (2012, p. 22, 25).

Através da *escuta mapeada* - como criamos lugares sensivelmente pelos ouvidos - identificamos, significamos e ressignificamos os sons em conexões rizomáticas com o mundo: “todas as nossas tentativas de mapear o território criam um palimpsesto imaginativo através do qual revelamos tanto sobre nós mesmos quanto o mundo que tentamos descrever” (NORMAN, 2004, p. 4). A afirmação poética de Norman poderia ainda ser ampliada, pois nessa revelação, não somente um mundo é descrito para nossos ouvidos, como é também narrado e recriado.

A ideia inscrita neste capítulo é descrever e refletir sobre diferentes modos de mapear pela escuta. É importante lembrar onde estamos e para onde vamos: as cartografias aqui são metáforas para os meios, estratégias, processos, finalidades e regimes de visibilidade, utilizados para tornar algo visível. Esse *algo* se apresenta como os lugares que ainda estão escondidos e desejam ser desvelados pelo próprio artista e por quem deseja acompanhá-los: são as proposições dessas cartografias, ou seja, *o que está se tornando visível*, ou *o que se pretende tornar visível*. A experiência aural são os elementos, perceptivos, sentimentais, emocionais, culturais etc, que atuam nesse processo da “visibilidade”.

Escolher algumas obras para a discussão aqui proposta é uma tarefa tão prazerosa e parcial quanto escolher algumas conchas do mar para ornar um aquário, cuja seleção resultante, portanto, está longe de ser uma amostra satisfatória que represente um universo colorido pela dissonância. A intenção, no entanto, é oferecer ao menos uma obra ou prática que permita uma visualização mais “cromática” das categorias cartográficas em discussão, em torno das quais poderão ser citadas outras obras para referência posterior. Nessa seleção sigo as pistas de outros pesquisadores, a pesquisa própria e as referências que estão citadas ao longo deste trabalho, todas relacionadas à música e à arte sonora do século XX e XXI e que alcançaram alguma visibilidade no contexto a que vieram.

⁶⁵ Talvez pela própria natureza omnidirecional e de apreensão “demorada” da escuta, que requer uma disposição em tempo real para assimilar um fenômeno de modo bem distinto ao da apreensão visual – vagarosidade que por uma ótica, aumenta a duração da percepção e, poder-se-ia supor, portanto, evoca uma aptidão natural à singularização dos objetos discutida por Chklovski (1917).

3.1 OS MAPAS SONOROS

Várias iniciativas de mapeamento sonoro passam a ser encontradas principalmente a partir do ano 2000, através de projetos que disponibilizam uma coleção de gravações de campo de locais específicos, geolocalizados em um mapa virtual. O conteúdo sonoro desses projetos é gerado de três formas distintas: por indivíduos que idealizam os projetos, por artistas e pesquisadores que constituem uma equipe fechada, e por contribuição aberta espontânea. Poderíamos enquadrar todos os projetos num *continuum* que represente o modo de geração de conteúdo e abrangência de representação. Dessa forma, teríamos em uma extremidade os projetos de conteúdo fechado, idealizados e fomentados por um indivíduo ou grupo, até plataformas exclusivamente coletivas e *online*, em que os usuários carregam suas gravações de campo, disponibilizando-as sob uma licença *Creative Commons* (FIGURA 19).

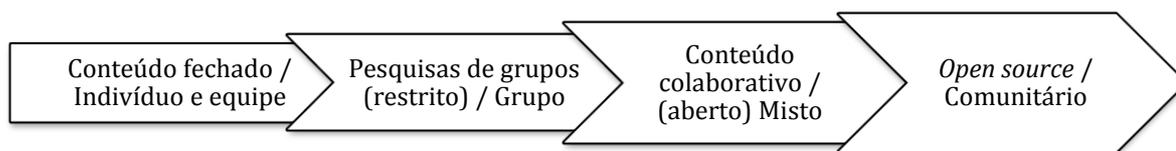


FIGURA 19 – Continuum de abrangência nos mapas sonoros

Fonte: A autora (2013)

De conteúdo mais fechado e caráter pontual, há projetos como o *Fonofotografia: Mapas Sonoros e fotográfico*, cujo acervo visual e sonoro foi concebido por uma equipe e difundido através de catálogos, exposições e *website*. O objetivo declarado do projeto era “construir um mapa sonoro e fotográfico de Pernambuco, dedicando-se a formação de um banco de dados sobre as características sonoras e imagéticas singulares do Estado”, buscando “preservá-los” (FONOFOTOGRAFIA, 2013).

Mais abrangente e igualmente de conteúdo restringido, são os projetos como o *NYSoundmap* - projeto do grupo interdisciplinar *New York Society for Acoustic Ecology* (NYSAE), dedicado a “explorar o papel do som em habitats naturais e sociedades humanas, e promover diálogo público considerando a identificação, preservação e restauro dos ambientes sonoros naturais e culturais.” A organização tem o interesse em “coletar e disseminar as experiências aurais de NY ao público

em geral”⁶⁶. O *website*, *nysoundmap*, funciona como um portal para os projetos individuais dos integrantes, que declaram como fascinação comum “o som e suas conexões com lugar e espaço” (NYSOUNDMAP, 2006).

Projetos como o *London Sound Survey* e *Montréal Sound Map*⁶⁷ operam como “arquivos históricos” sonoros baseados em *web*, contendo registros de ambientes, aspectos naturais, artísticos, históricos e culturais, situações curiosas ou distintivas, com metadados associados às amostras e geolocalização. No Brasil, foram identificados o *Mapa Sonoro do Estado do Rio de Janeiro*⁶⁸ e o *SPsoundmap*⁶⁹. Todos esses mapas são fomentados por pessoas ou equipes, mas idealizados como *open-source*, por meio de contribuição coletiva.

De forma semelhante ao *Montréal Sound Map*, o *Open Sound New Orleans*⁷⁰ (OSNO) e o *Belfast Sound Map*⁷¹ são projetos de documentação sonora declaradamente comunitários, que operam através de colaboração coletiva. Mas tanto o OSNO quanto o *Belfast Sound Map* ensejam uma mobilização real que ultrapassa a evocação do colecionador, instituindo um caráter sócio-político em suas proposições: ao estimular a documentação da vida dos seus habitantes, oferecendo para isso treinamentos e empréstimos de equipamento de gravação no caso de Nova Orleans, ou realizando palestras locais esclarecendo as bases e propósitos do mapeamento no caso de Belfast, promovem a “escuta” da voz dos seus habitantes, estimulando “não apenas a submissão de gravações como outras formas de experienciar e registrar o som, como texto e imagem”.

O que subjuga todos esses projetos em uma categoria denominada por analogia como Mapa Sonoro é, por constatação, a conexão dos objetos de apreciação (os arquivos sonoros) aos locais que referenciam, ou locais de origem. Com exceção do OSNO e *Belfast Sound Map*, a concepção dos mapas parece enfatizar as características do espaço geográfico ao oferecer os sons das suas paisagens, baseadas em vivências de uma equipe ou pesquisadores audiófilos. Em todos esses projetos, os mapas sonoros refletem o “desejo do colecionador”, posto por Tuan (2013, p. 235) como um interesse pelo “passado” que ampliaria o interesse por “objetos que frequentemente eram considerados valiosos porque eram raros” à

⁶⁶ As traduções são minhas. Mais informação disponível em <http://www.nysoundmap.org/>

⁶⁷ Disponíveis em: <http://www.soundsurvey.org.uk/> e <http://www.montrealsoundmap.com/>

⁶⁸ Disponível em: <http://culturadigital.org.br/project/mapa-sonoro-do-estado-do-rio-de-janeiro>

⁶⁹ Disponível em: <http://www.spsoundmap.com/>

⁷⁰ <http://www.opensoundneworleans.com/core/category/voice>

⁷¹ <http://www.belfastsoundmap.org/>

medida que são etiquetados e classificados. Nessa taxonomia, segundo ele, a mente ocidental do colecionador necessita de coordenadas de tempo e lugar, ou seja, a indexação do objeto a um certo período do passado e localidade. Esse tipo de culto ao singular através da coleção e classificação refletem o que Tuan (Op. cit., p. 235-236) atribui ao museu: uma resposta a esses desejos de coletar e classificar, acrescentado de um entusiasmo pela preservação “que nasce da necessidade de ter objetos tangíveis nos quais se possa apoiar o sentimento de identidade”. Acessar essa coleção é uma experiência que nos remete ao paradigma das salas de concerto e dos mirantes, onde o posicionamento dos “objetos deslocados” e indexados a um mapa virtual nos indica que passaram por uma seleção cujos critérios no mínimo estabeleceram algo de admirável para o coletivo, e assim nos são direcionados. A apreciação desses objetos distantes da nossa realidade e, não obstante, agora tangíveis, demanda uma permanência e uma mudança temporária no ambiente sonoro – uma espécie de *digressão* que suspende o cotidiano sem no entanto alterar seu conteúdo quando retomado⁷².

Enquanto projetos comunitários de mapeamento, os mapas sonoros se alinham a uma perspectiva que gravita em torno de uma cartografia crítica, validada na multiplicidade de narrativas e pontos de vista e nas experiências individuais cotidianas; uma cartografia que se renova na contemporaneidade através da agilidade com que se registra um mundo em transformação veloz. A fragilidade desse sistema, porém, também decorre dos mesmos traços de contemporaneidade, ou supermodernidade: a comunidade virtual colaborativa é pequena e, conforme se verifica, as contribuições na maioria dos casos não ocorrem com frequência, além daquelas realizadas pelos próprios idealizadores; o excesso da figura do indivíduo refletido numa multiplicidade temática que pulveriza os dados, espalhando-os em locações sem muitos agrupamentos, disponibilizando amostras que podem interessar a poucos; a abertura temática e sem direcionamento (sons apenas indexados a uma localização e a um período), que engloba de forma genérica a “experiência aural”, a “descoberta de sonoridades”, “sons de campo”, “sons do ambiente”, podem resultar em uma experiência monótona – similar à sensação de tédio de ser espectador de um álbum alheio de fotografias de viagem, sem uma

⁷² Digressão é um “efeito sônico subjetivo que se refere à emergência de uma mudança temporária no ambiente sonoro em uma organização perceptiva complexa que não parece afetar comportamentos ou marcar a memória.” (AUGOYARD, 2009, p. 38)

narrativa que dê vida às suas imagens - ou uma participação de mão única – como a pessoa que conta sua história mas não se interessa pela dos outros.

Há quem questione se essas gravações de campo, que aparentemente proveem um mapa naturalista apresentando fragmentos sonoros que procuram mimetizar a paisagem real, não seriam representações “realistas”⁷³, em que a paisagem apresentada já seria uma transformação, sob o argumento de que gravar implica em mediar e aplicar um discurso de tempo e lugar, mesmo que não intencionado; implica em escolher e interferir. Com algumas exceções, pode-se afirmar que esses mapas, independente do nível de transformação que seus registros sofreram, refletem um impulso de “retratar” um lugar geográfico - o que Casey (2005) designa por *mapping of*. Por uma perspectiva cartográfica, projetos como *Fonofotografia* e *London Sound Survey* repercutem uma forma cartesiana de mapear, de projetar espaços através de representações naturalistas, como as gravações de campo e os “documentários naturalísticos”⁷⁴, concebendo os mapas como artefatos culturais que utilizam certas convenções. No campo visual, tais convenções projetam uma vista de cima para baixo sobre um plano, uma aplicação consistente de *redução* em escala (DODGE et al., 2011), e “passos retóricos” em todas as etapas da produção: a “seleção, omissão, simplificação, classificação, a criação de hierarquias e a ‘simbolização” (HARLEY, 1989). Nesses mapas sonoros incluem-se as mesmas etapas retóricas de produção, porém num eixo temporal de *redução* (cujas proporções escalares poderíamos imaginariamente estabelecer em decibéis), e, ao invés de um plano angular vertical, uma imagem sonora direcional, transmitida geralmente pela panorâmica 180° dos sistemas estereofônicos.

⁷³ Gomes posiciona o naturalismo e realismo em concepções dicotômicas, em que o primeiro “diz respeito àquela abordagem que concebe a ‘gravação’ através de um meio técnico, como um instrumento capaz de capturar e fixar as coisas como ela são”, e o segundo “é, pelo menos para uma boa proporção de autores, a transformação dessa semelhança em um sistema de representação”. (2013, p. 147).

⁷⁴ Pela ótica de Westerkamp (1999), um dos três modos distintos de composição de paisagem sonora seria os trabalhos criados inteiramente com sons não processados, cujo processo composicional ocorreria de modo que os sons selecionados passariam apenas por uma edição e mixagem mínima, ao que Truax designa por “documentário naturalístico”, que também pode ser constituído de narração textual (1996, p. 55).

3.2 A ESCUTA CARTOGRÁFICA REPRESENTACIONAL DA PAISAGEM SONORA.

Outra categoria de obras que apelam para a escuta similar à concepção dos mapas sonoros seriam certos *registros de campo* e *composições* de paisagem sonora, citados anteriormente também como uma espécie de “documentário sonoro”, na concepção de Westerkamp e Truax. Sublinho aqui essa diferença ao notar que muitas dessas obras autoclassificam-se como *soundscape* - termo que na ecologia acústica refere-se tanto a uma estética e a um conjunto de valores agregados à composição musical quanto à própria paisagem “real”.

A ecologia acústica é o berço dos estudos das inter-relações entre som, natureza e sociedade, a partir do qual germinaram ideias prolíficas sobre uma nova escola de composição eletroacústica baseada na escuta e no registro dos sons do ambiente. Na composição musical, o registro de campo resultante passaria por um processo de manipulação e criação em estúdio, que se fosse bem sucedida, nas palavras de Truax teria o efeito de “modificar a consciência do ouvinte e atitudes na paisagem sonora, e assim, modificar a relação do ouvinte com ela.” (1994, p. 207). A vitalidade dessa composição estaria no jogo entre a referencialidade ao contexto original, e sua qualidade abstrata.

O termo “paisagem sonora” (*soundscape*) surge no final da década de 1960 no contexto da ecologia acústica, concebido por um grupo de pesquisadores da Universidade de Simon Fraser (SFU), no Canadá. Nesse período, é instituído o *World Soundscape Project* (WSP) por um grupo de compositores liderado por Murray Schafer, com propósitos educacionais, científicos e artísticos relacionados ao mapeamento do ambiente sônico, documentando suas mudanças ao longo do tempo.

É sob essa perspectiva da ecologia acústica que Hildegard Westerkamp atribui “a voz e a força” da composição de paisagem sonora (2002, p. 52), defendendo uma prática artística singular, engajada com a reflexão e o equilíbrio ambiental. Tal engajamento deveria ocorrer, em um primeiro nível, através da ampliação da percepção do ambiente sônico, na qual o *soundwalking* se configuraria como uma das principais ferramentas, concebido como “qualquer excursão cujo principal propósito é a escuta do ambiente” (WESTERKAMP, 1974, p. 1).

Para a compositora, a necessidade de reportar a paisagem sonora à ecologia acústica ocorreria, em primeiro lugar, pela necessidade de delinear uma *perspectiva estética composicional*. Dessa forma, pretendia ressaltar os princípios que orientariam um discurso distinto para um tipo de composição que é visto por muitos compositores como um subgênero de música concreta. Em segundo lugar, pela conexão com a ecologia acústica, consolidaria a importância da composição para o realce da escuta ambiental e, por conseguinte, para uma postura mais crítica na demanda por paisagens sonoras equilibradas⁷⁵. Em outras palavras, estaria estabelecendo uma *perspectiva de natureza comunicacional ecológica* para a paisagem sonora. A composição de paisagem sonora, por esse viés, seria uma alternativa eletroacústica na transmissão de informação ambiental, cujo significado se ancoraria na percepção de um contexto espaço-temporal momentâneo e nas experiências individuais a ele conectadas, tanto as do compositor quanto as do ouvinte.

Numa opinião pessoal, a perspectiva estética delineada pela conexão com a ecologia acústica defendida por Westerkamp procura estabelecer um território cujas fronteiras facilmente se confundem, entre a composição de *soundscape* ou paisagem sonora, e certas gravações mais próximas de um registro de campo (*field recording*) naturalista. Esses registros de campo da paisagem, todavia, configuram-se não raramente como uma prática passional, ou documental dependendo do ponto de vista, de capturar sons quando se está em um ambiente novo, instigante, ou significativo, em que tais registros geralmente passariam por pouca edição e processamento perceptíveis. Pode-se refletir, todavia, se não haveria um impulso em comum entre ambas, paisagem sonora e registro de campo, condicionado pelo “desejo do colecionador” discutido anteriormente, que repercute a vontade de proteger um fragmento de realidade geográfico-afetiva, para posterior recordação - posturas que adoto regularmente quando estou em viagem.

Em seu discurso, Westerkamp se apoia na perspectiva comunicacional concebida por Truax⁷⁶, em que os eventos sonoros são abordados como elementos que intermedeiam a relação entre o homem e o ambiente em um sistema complexo. Nessa abordagem, o fenômeno sonoro na comunicação só existe se houver *troca de*

⁷⁵ Geralmente, a retórica do *soundscape* aproxima o equilíbrio na paisagem da ideia de ambiente *hi-fi*, uma espécie de lugar silencioso onde os sons não se sobrepõem e nem se mascaram. (WESTERKAMP, 1986)

⁷⁶ Ver *Acoustic Communication*, de 1994.

informação entre fonte e receptor através da escuta – nessa concepção, uma audição ativa que envolve o “processamento de informação sônica que é usável e potencialmente significativa para a mente.” (TRUAX, 1994, p. 9)⁷⁷

Por essa ótica, ao manipular sons do mundo real mantendo algum nível de inteligibilidade, os compositores de paisagem sonora estariam se orientando por uma perspectiva ecológica, de transmitir uma informação sobre o ambiente, preservando a referencialidade do som coletado e em algum nível seu contexto particular espacial e temporal, buscando dessa forma, facilitar o seu reconhecimento e a compreensão do seu significado. Posto dessa forma, tal abordagem da paisagem sonora apresenta ressonâncias com as teorias representacionais da cartografia. A ideia de transmitir uma informação ambiental de forma eficiente, facilitada através de elementos referenciais inteligíveis, indica uma inclinação para organizar fenômenos com uma certa fidelidade, através de uma representação abstrata que procura apresentar “características relevantes e relações espaciais na superfície terrestre”. O desenvolvimento de “formas cada vez mais eficientes de representar e comunicar essas verdades” passa, no contexto sonoro, para a evolução das habilidades técnicas de captação bem como das condições de recepção, que melhorem a inteligibilidade e provoquem experiências cada vez mais próximas das condições “reais”. Como se observa, o uso de microfones com resposta de frequências e imagens cada vez mais fiéis (como os microfones binaurais), e a difusão em fontes sonoras múltiplas (caixas monitoras) distribuídas de forma a reproduzir uma imagem de 360° são elementos cada vez mais perceptíveis na concepção de peças de paisagem sonora eletroacústicas⁷⁸. É fácil

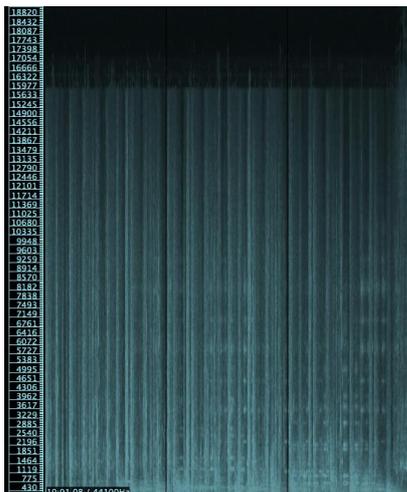
⁷⁷ Uma perspectiva cognitivista como essa exclui vários fenômenos sonoros subjetivos que se experimenta em certas proposições artísticas, associados a efeitos sônicos que Augoyard classifica por mnemo-perceptivos por exemplo. Como propõe Douglas Kahn (1999), nenhuma arte é inteiramente muda, “muitas são involuntariamente sonoras apesar do seu aparente silêncio”. Kahn inclui como fenômeno auditivo “qualquer som ou evento auditivo ou ideia sobre som ou escuta – sons de fato ouvidos em mitos, ideias, ou implicações; sons ouvidos por qualquer um ou imaginados por uma pessoa só; ou sons enquanto se fundem com o sensorio como um todo”. Além disso, a leitura que Obici faz do *Traité* de Schaeffer é a de uma preocupação em apresentar a dimensão subjetiva da escuta em contrapartida à dimensão física e objetiva do sonoro para deslocar posições pré-estabelecidas pela ciência, como a concepção apresentada por Truax, demonstrando “como o fenômeno sonoro lida, ao mesmo tempo, com uma zona fronteira entre sujeito e objeto (2006, p. 15).

⁷⁸ De acordo com Santos, enquanto Schafer segue uma orientação estritamente acústica em suas composições, Barry Truax e Hildegard Westercamp utilizariam apenas meios eletroacústicos na concepção de suas peças (2006, p. 29). Ademais, várias gravações de campo estariam utilizando a tecnologia binaural para reproduzir a sensação que certos ambientes evocam, como esta biblioteca: <http://www.youtube.com/watch?v=uQ70qVc0f3w>

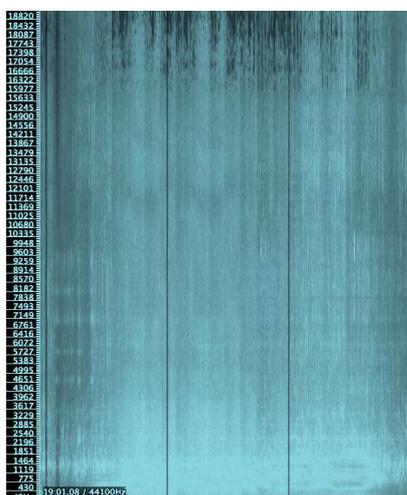
rememorar, por essa ótica, a direcionalidade estética das salas de concerto que concepções de obras assim promovem.

O equilíbrio entre o “real” e o abstrato (no sentido de sons não processados e sons processados) e a *continuidade* constituiriam a essência compositiva dessas obras, para tornar audível a relação entre o som eletroacústico e sua fonte contextual almejada pelo compositor de paisagem sonora, como observa Santos (2006). A questão da continuidade capta minha atenção nesta observação, aproximando a audição dessas composições ao paradigma dos *mirantes*: baseada na experiência da contemplação de um objeto belo, equilibrado, configurado em uma cena contínua e distante, distância esta que nasce com o próprio nome atribuído ao objeto contemplado. Não seria mera coincidência que o termo “paisagem”, como discutido no paradigma dos mirantes, esteja também relacionado a um dos elementos emblemáticos da arte romântica, baseado na contemplação do belo que emerge da distância entre o sujeito e o objeto.

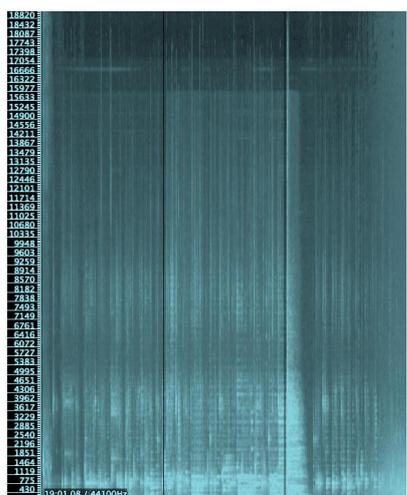
Island – Barry Truax (2000)



[0' - 3' –litoral x]



[3' - 6' –córrego rápido]

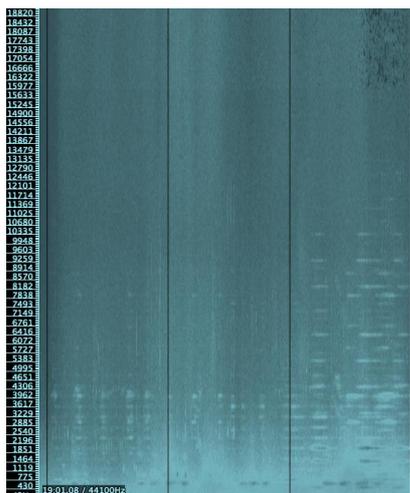


[6' - 9' –cisterna ressonante]

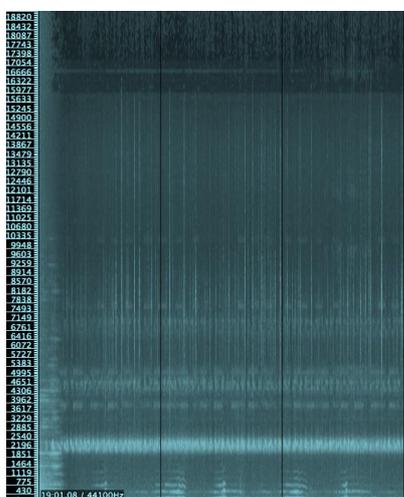
Island é uma “composição de paisagem sonora” feita a partir de amostras de ambiências naturalistas misturadas a versões processadas dessas amostras, resultando, segundo descrição no encarte do CD, em uma “visita a uma ilha imaginária imbuída de realismo mágico, começando no litoral, seguindo uma corrente que flui rapidamente, visitando uma cisterna ressonante, subindo até o pico ventoso de um lago de montanha, descendo novamente através de uma floresta de grilos e terminando em um outro ponto da costa”. (ELECTROCD, 2001, tradução minha)

O elemento que conduz esta composição eletroacústica é, latente, a água, que é ouvida de modo integral em suas diversas formas. Apresentar ou discutir a simbologia desse elemento no contexto da obra está além do alcance deste texto, ao qual cabe apenas mencionar algumas estratégias utilizadas para tornar audível o espaço que já está explícito textualmente, pelo título e pela descrição.

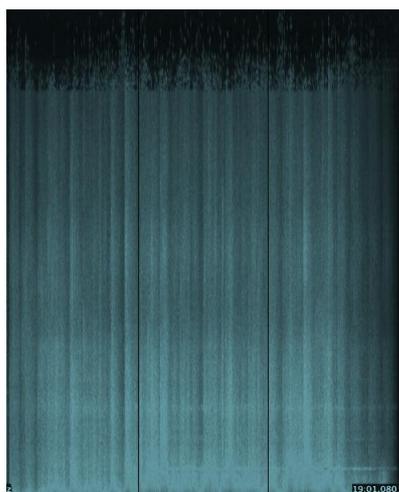
A referência material e contextual predomina em todas as 6 cenas bem delimitadas, que compõem uma espécie de álbum de fotos. Com duração aproximada de 3 minutos cada, as cenas claramente se estabilizam e podem ser contempladas como se fossem paisagens nas paradas nos mirantes. Embora haja um fluxo temporal estabelecido pelo encadeamento das cenas, internamente é como se ficássemos suspensos na projeção de cada uma delas, pregados em uma foto *still* na qual os elementos sonoros são enquadrados de uma forma quase decorativa, conforme sequência de imagens



[9' - 12' - lago]



[12' - 15' - floresta]



[16' - 19' - litoral y]

FIGURA 20 – Espectrogramas de *Island* (Barry Truax, 2000)
 Fonte: A autora (2013)

dos espectrogramas de cada cena, apresentadas na FIGURA 20.

Fato é que é difícil não imaginar uma composição *new age*, ou ao menos os efeitos que esse gênero costuma provocar quando se começa a ouvir a peça, graças às sensações e associações que a água, em sua integralidade e continuidade, evoca (efeito que Augoyard chama de *anamnesis* e Katharine Norman, de inteligência e julgamento – estes relacionados a uma escuta reflexiva e contextual, como se verá adiante...)

Cada parte mantém um certo nível de homogeneidade e os espectrogramas nos mostram (e a audição confirma) uma paisagem esculpida por elementos harmoniosamente distribuídos no tempo e no espaço da obra. No entanto, a experiência da peça é muito distinta da escuta de uma peça *new age* típica, que se aloja no fundo da percepção com as mais diversas finalidades. *Island* é, sem dúvida, uma experiente construção musical que confina em sua proposta o equilíbrio estético, desejando obviamente estar no primeiro plano da percepção do ouvinte. Trata-se de uma paisagem idealizada e aperfeiçoada, nos moldes estéticos da ecologia acústica que prezam o “confinamento, a organização e a estetização dos sons” recolhidos do ambiente, devolvendo-os ao ouvinte de forma orquestrada, bela, equilibrada, pronta para a contemplação, ideal que se reflete até na visualização da peça. Cada elemento parece estar no lugar e na hora certa, facilitando a inteligibilidade, concretizando a clariaudiência.

Queen Elizabeth Park Soundwalk – Hildegard Westerkamp (1974)

Um dos princípios compositivos da paisagem sonora, como visto, consiste em realçar a consciência do ouvinte para os sons ambientais e através deles tornar “visível” um determinado contexto. Esse tipo de mapeamento, que almeja criar um “senso mais claro de lugar e pertencimento, tanto para compositor quanto para ouvinte” (WESTERKAMP, 2002, p. 55), fundamenta uma motivação, um impulso criativo, compartilhado entre a composição de paisagem sonora e o *soundwalk* enquanto performance⁷⁹.

No primeiro artigo que discorre sobre o tema⁸⁰, Westerkamp (1974) introduz a ideia de *soundwalking*, no qual chama atenção a seus atributos de “orientação, diálogo e composição”. No mesmo artigo, apresenta uma espécie de partitura cuja inovação é sentida na proposição que faz: um discurso gráfico (texto e imagem) que orienta a escuta, uma experiência aural que se concretiza no processo físico de caminhar, e a cartografia de um ambiente familiar através da escuta. Me refiro aqui à pioneira *Queen Elizabeth Park Soundwalk* (1974), uma obra que não cria um *objeto* estético propriamente dito, mas define uma marca conceitual:

O Parque Queen Elizabeth é, visualmente, extremamente atrativo. É um parque cartão-postal que prende o olhar imediatamente. Nesta caminhada, permita-nos incluir nossos ouvidos conscientemente, escutar a “trilha sonora” do parque, e explorar como ela harmoniza com nossa impressão visual. 1) A área mais exposta do parque é o estacionamento. Comece aqui e escute os vários sons que vêm de todas as direções. Cada cidade tem seus distintos ambientes sônicos que contribuem para seu caráter singular. Você pode encontrar algum som aqui que é típico da paisagem sonora de Vancouver? [...] (WESTERKAMP, 1974, tradução minha)⁸¹.

De forma semelhante à certas performances realizadas pelos artistas do movimento *Fluxus*, Westerkamp estabelece um diálogo com o “ouvinte” através da sugestão de situações, descrevendo diferentes áreas do parque e direcionando a escuta e os demais sentidos com perguntas orientadas. Deste modo, o artigo passa

⁷⁹ Powell utiliza o termo para descrever o *soundwalk* como o movimento de um grupo direcionado por um líder em uma “área de performance”, com o foco no ato de escutar. (POWELL, 2008, p. 6)

⁸⁰ Segundo Andra McCartney, este seria o primeiro artigo a instituir o *soundwalk* enquanto prática criativa, escrito por Hildegard Westerkamp, em 1974.

⁸¹ Tradução do original: “Queen Elizabeth Park is visually extremely attractive. It is a post-card park which captures the eye immediately. On this walk let us include our ears consciously, listen to the “soundtrack” of the park, and explore how much it harmonizes with our visual impression. 1) The most exposed area of the park is the parking lot. Start here and listen to the many sounds coming from all directions. Each city has its distinct sonic environment which contributes to its singular character. Can you find any sounds here that are typical of Vancouver’s soundscape?”.

a funcionar como uma espécie de mapa para potenciais “*soundwalkers*”, indicando o que procurar e escutar.

Ao contrário de 4’33” de John Cage, o processo estabelecido neste *soundwalk* instiga o caminhante a passar de um nível de escuta de fundo, ou “*background listening*” nos termos de TRUAX (1994), para a ativação de outro nível auditivo de natureza mais analítica, denominada “*listening-in-search*”, quando a escuta está no seu estado mais ativo, envolvendo uma busca consciente no ambiente pelas indicações na obra. Na indicação “*Você pode encontrar qualquer som aqui que seja típico da paisagem sonora de Vancouver?*” (WESTERKAMP, 1974), o ouvinte caminhante é conduzido a vasculhar os sons que estacionam no fundo da memória, mas que são reconhecidos pela recorrência e presença constante como um “som típico”.

Outras indicações orientam de forma mais direta, enfocando as qualidades sônicas do objeto visível: “*Pare na fonte e escute as diferentes vozes da água. Como o design da fonte influencia no som? Ele cria borbulhas de tons graves? Você pode ouvir a água fluindo nos canais?*”⁸² (Op. cit.). A peça envolve uma escuta ativa permanente, incentivando a participação física e incitando reações que não se detêm no caminhar: “*produza uma ampla variedade de sons [...] você pode iniciar uma conversa com alguém [...], experimente com os sons da sua voz, suas mãos, etc. [...] sente-se e deixe os sons da água te invadirem*”. (Op. cit.)

A peça é finalizada com uma pergunta: “*este parque é acusticamente atrativo como é visualmente?*” (Op. cit.). A indicação final corrobora o afeto que a autora deixa transparecer ao longo da peça, a este lugar que “*captura os olhos imediatamente*”. Na comparação entre o mapa feito por Hildegard para este *soundwalk*, e o mapa oficial⁸³ atual (FIGURAS 21 e 22), à parte as mudanças estruturais do parque, é a representação das prioridades que percebemos como diferença crucial, o filtrado e o enfatizado em cada um deles. Enquanto o oficial se preocupa em demarcar os equipamentos recreativos e utilitários, a representação de Hildegard estabelece locais que sua experiência auditiva colocou em primeiro plano, após várias visitas ao parque.

⁸²Todos os trechos de “*Queen Elizabeth Park Soundwalk*” aqui apresentados são traduções minhas. A “partitura” está disponível em: <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>

⁸³ Mapa disponível para *download* na página oficial de Vancouver: <http://vancouver.ca/parks-recreation-culture/queen-elizabeth-park-directions.aspx>

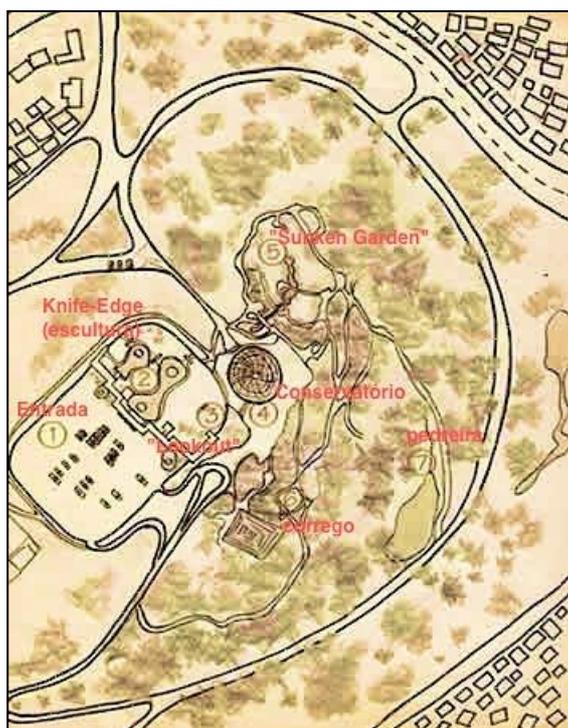


FIGURA 21 - Westerkamp, Mapa do Queen Elizabeth Soundwalk (1974)

Fonte: Website SFU

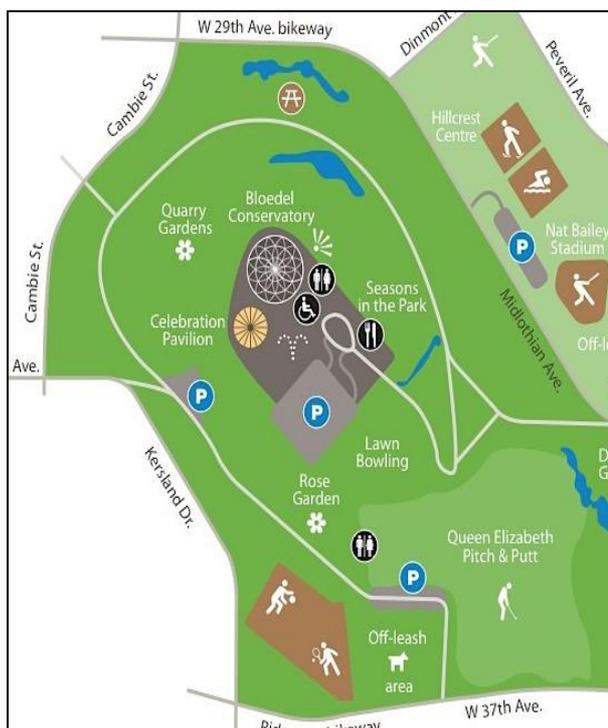


FIGURA 22 – Mapa do Parque Queen Elizabeth (2013)

Fonte: Website oficial de Vancouver

A peça, por sua constante evocação à memória e à escuta ativa – uma escuta que procura – parece querer produzir no ouvinte um efeito que é designado por Augoyard como *anamnesis*: um efeito de reminiscência na qual uma situação passada ou uma “atmosfera” é trazida novamente à consciência do ouvinte, provocada por um sinal particular ou contexto sônico. Em outras palavras, é o reavivamento involuntário da memória que é causado pela escuta e pelo poder evocativo dos sons (AUGOYARD, 2009, p. 21).

As indicações de Westerkamp ao longo da partitura-caminhada suscitam a impressão de um desejo de que o mapa desenhado por esse *soundwalk* represente para o ouvinte-caminhante o mundo “descoberto” e apreciado pela compositora - a versão do parque que ela gostaria de enquadrar, com suas prioridades, proporcionando uma experiência pintada com as cores sensoriais, para tornar visível esse quadro da paisagem.

3.3 A CARTOGRAFIA CRÍTICA PELA PAISAGEM SONORA

Apesar do número crescente de álbuns de *soundscape*⁸⁴ disponíveis ao público, Norman sublinha a importância de obras como a coleção *The Vancouver Soundscape*, lançada em 1996. Com gravações realizadas de 1972 a 1973, o primeiro CD da coleção inclui segundo Westerkam e Truax⁸⁵ a maioria das gravações originais do projeto de documentação iniciado 1973 pelo *World Soundscape Project* (WSP), considerado um marco nos estudos do ambiente acústico de Vancouver. Nele, segundo Norman, haveria uma mistura “de respostas compostas a gravações de campos, documentários e material bruto de arquivo”, que ofereceria uma gama de técnicas de mapeamento, “algumas mais direcionais que outras, mas todas chamando atenção para a relação de escuta com a paisagem sonora do entorno, mais do que aos sons em si” (NORMAN, 2004, p. 5). O segundo traz gravações digitais e composições dos anos 90, viabilizando uma oportunidade para ouvir, “lado a lado”, as mudanças na paisagem em questão.

Os intervalos musicais⁸⁶ que se ouve no início de *The Music of Horns and Whistles*, com pouco esforço, podem ser confundidos com instrumentos de sopro convencionais, tal é a estrutura e o tratamento que a gravação disponibiliza. Trata-se claramente de uma resposta estetizada do ambiente, que quando posta “ao lado” de *Vancouver Harbour Ambience* – a faixa que abre o cd de 1996 – acentua o contraste entre as paisagens, em que percebemos a mais recente como uma paisagem mais monótona, marcada por longos rastros (tons) de aviões. É possível, todavia, que ambas as peças provoquem um efeito sônico subjetivo designado por *Sharawadji*, que caracteriza o “sentimento de plenitude que se sente na contemplação de motivos sonoros ou uma paisagem sonora complexa de beleza inexplicável”. Pela sua natureza imprevisível e diversa, as paisagens urbanas teriam poder de produzir essa sensação, prazer que emergiria da atração por uma “bela estranheza”, como distorções, incongruências e desequilíbrios e irregularidades (AUGOYARD, 2009, p. 116-118).

⁸⁴ Uma pesquisa no *website grooveshark*, por exemplo, indica várias faixas musicais enquadradas como um gênero que obviamente parece abrigar diversas manifestações musicais. Alguns selos se dedicam ao gênero, como o *sounddesign japan* (paisagens sonoras binaurais).

⁸⁵ Dada a dificuldade em encontrar o álbum ou as faixas para audição, me baseio nas descrições de autores relacionados aos estudos da paisagem sonora, como Westerkamp, Truax e Norman. Disponível em: <http://www.musiccentre.ca/node/39993>

⁸⁶ Uma sétima maior, seguida de uma terça menor.

A abordagem do WSP se aproximaria mais a uma cartografia crítica, na medida que propõe a audição de mudanças na paisagem de Vancouver ao longo do tempo, através de perspectivas diversificadas. O mapa desenhado por essa coleção fornece algumas pistas sobre os sons desejáveis - o regime de visibilidade a que estão subscritos - não apenas através de dados objetivos, como depoimentos, entrevistas e gravações de marcos sonoros mas substancialmente através das composições musicais com os sons do ambiente. Em certos momentos, tem-se a impressão de que os sons desejáveis são os que se aproximam de sons musicais⁸⁷, num sentido de organização em termos de frequência e tempo.

Outros projetos do WSP, como o *Five Village Soundscape* (1975) também podem ser adicionados nesta discussão como projeto documental em busca de paisagens que pudessem compor “obras interpretativas e pedagógicas”, (DREVER, 2009, p. 40) em que se pode notar pelas transcrições de Drever uma orientação para o estético e para o singular. Apesar desse caráter seletivo que hierarquiza e organiza sons e ruídos e passa por critérios de equilíbrio (muitas vezes estético), os projetos de documentação do WSP, depois continuados por Westerkamp até 1979 (Op. cit., p. 42), apresentam uma coloração crítica e entram em ressonância com o que Diana Alonso (2010) afirma ser um dos papéis do processo cartográfico na arte contemporânea, de criar novas táticas de autorrepresentação que promovam uma visão mais crítica e engajada.

Diferindo quanto ao modo e ao grau de militância, os seguidores das ideias do WSP colocaram em evidência a complexidade e a qualidade dos ambientes sonoros, através de ações que até hoje incluem o debate, a produção científica e artística mas acima de tudo, a promoção de uma conscientização pelos ouvidos para o ambiente sonoro como forma de engajamento, baseada em um ideal de planejamento acústico da paisagem sonora de Schafer. Tal projeto tinha a preocupação de melhorar a qualidade estética do ambiente, concebendo a paisagem sonora como um meio para isso, ao pensá-la como uma grande composição musical em que é preciso saber escolher os sons do ambiente e orquestrá-los, analisa Obici (2006, p. 31), com o intuito de produzir bem-estar. É sob essa concepção da paisagem sonora que Schafer defende a restrição do ruído e a avaliação de “sons importantes” que se gostaria de preservar através,

⁸⁷ Conceito emblemático da música do século XX que poderia gerar uma grande discussão, no entanto não é balizador neste contexto.

principalmente, da promoção da “clariaudiência” (SCHAFER, 1994), uma espécie de programa de treinamento para produzir uma escuta discriminada dos sons do ambiente (sensibilizar, disciplinar, controlar e afinar), tendo em vista, sempre, a “melhoria” da paisagem sonora esteticamente. É o que muitas composições de paisagem sonora nos transmitem.

3.4 CARTOGRAFIA SONORA PÓS-REPRESENTACIONAL

Como vimos no primeiro capítulo, há uma área de intersecção entre a cartografia crítica e os ideais pós-representacionais, refletida por exemplo, nas práticas situacionistas. Pela ótica da cartografia crítica, pode-se questionar a representação homogênea dos espaços públicos rompendo sua retórica de poder, através de táticas como as derivas. Pela ótica pós-representacional, pode-se explorar o engajamento com a cartografia enquanto processo, concebendo os mapas como um dispositivo de comunicação dessas práticas subversivas ou, como posto por Watson (2009), como “evidência de uma investigação”. Longe de ser uma necessidade explorar o mesmo tema por óticas distintas ou enquadradas, é dessa intersecção que partiremos agora assinalando as principais ideias oriundas das práticas situacionista. E por esse caminho entramos no universo sônico, em busca de pistas e inspirações para uma possível cartografia pós-representacional da escuta, vasculhando novos regimes de audibilidade que poderiam estar representados nas práticas artística contemporâneas que utilizam os sons do mundo real.

Certas composições com sons do mundo real facilmente nos remetem a documentações e estudos fonográficos, quando apresentam fragmentos que preservam referências materiais da realidade conhecida. Quando instigam uma escuta reflexiva⁸⁸ em colaboração com a escuta referencial e contextual, transitando entre registros naturalistas e processados, é possível que estejamos num campo cartográfico pós-representacional, pelo menos ao nível semântico dos materiais sonoros utilizados (pois há outros elementos em jogo que serão discutidos).

Primeiro, repassemos algumas noções que embasam essas táticas de mapear e tornar a realidade audível. Segundo Dodge et al. (2011), as teorias pós-representacionais indicam uma mudança significativa principalmente no modo de se encarar o mapa, não mais como *artefato* que representa a realidade, e sim como meio ativo que participa da sua construção social. Ou seja, o mapa precederia o território no qual os espaços se transformam, através de práticas socioespaciais como o próprio mapear, em que o papel de tornar visível o que não é aparente é então reforçado. Como aponta Visconti (2012, p. 71), há uma inversão radical da

⁸⁸ Um tipo de escuta despertada pelo interesse nas qualidades acústicas do som, conduzindo em direção a conteúdos imaginados. A escuta reflexiva levaria à criação, ou reinterpretação de significados imaginados para o som, produzindo metáforas sonoras. (NORMAN, 1996)

função do mapa, “que não é mais o resultado de um processo de observação e análise minuciosas da realidade a ser reproduzida, mas a porta de entrada para o universo que descreve”. Mapear, por esse viés, pode ser considerado o próprio processo de criação que almeja uma visão tangível do universo que está propondo, “e que existe, portanto e paradoxalmente, apenas graças ao retrato que dele o mapa nos apresenta” (Op. cit., p. 71). Para Visconti, essa concepção dos mapas representa uma ruptura simbólica no que se tornam “instrumentos para perder, mais do que para achar, o caminho”, sinônimo de novas percepções e experiências que enfocam espaços geográficos, resultante da ação socioespacial e da multiplicidade.

Se cruzarmos as ideias pós-representacionais com a ótica formalista russa de dimensionar a arte, verificaremos que mutuamente se enriquecem pois são antagônicas à eficiência da representação prescrita nos mapas tradicionais, em que a funcionalidade, inscrita já na noção de *artefato*, enseja um caminho mais rápido e facilitado para se perceber o mundo: os objetos “não são vistos, mas reconhecidos após os primeiros traços”, como se estivéssemos vendo-os apenas na superfície (CHKLOVSKI, 1976 [1917], p. 44). Não seria uma percepção “econômica” o que os mapas eficientes pregam? Caberia à arte, por essa ótica, desautomatizar a percepção promovendo novas formas de ver, ouvir, sentir a vida, através de procedimentos de singularização.

É um forte argumento, ao meu ver, para incluir as práticas artísticas contemporâneas que aqui serão abordadas, numa discussão sobre as novas percepções do espaço geográfico pois a “arte como procedimento”, no contexto pós-representacional, enriquece a ideia de promover a visibilidade do que não é visto inerente à cartografia e aos mapas. Os objetos e práticas da arte, pela sua própria natureza poética, imbuem o desejo de desestabilizar e desautomatizar a percepção através de táticas diversas, as quais estarão centralizadas nas nossas próximas reflexões.

Três elementos se mostraram essenciais nas obras que serão o foco desta seção, o que ao mesmo tempo, demonstrou-se um critério de seleção importante, num universo cada vez mais representativo:

- 1) O material sonoro como base de exploração estética, conceitual, experimental etc, isto é, os sons, todos captados do mundo-real por meio de gravações de campo;

- 2) A localização geográfica como base contextual e complementar ao material, isto é, um sítio ou local específico que é referenciado na obra, em algum nível.
- 3) O deslocamento físico como base da experiência, formal, estrutural etc, isto é, a caminhada como elemento perceptivo e criativo predominante.

No processo de seleção e reflexão sobre as práticas artísticas como meios de construção de realidades e criação de lugares, uma questão torna-se latente: como abordar essas obras, de modo que possam ilustrar *como* provocam novas percepções, para tornar audível um lugar? Tal questão pareceu-nos pertinente para abordar um tema ainda pouco explorado no âmbito sônico, que também pode ser visto como uma possível ferramenta compositiva. Assim, delinearam-se 10 tópicos que estariam relacionados, portanto, ao que se apresenta como *estratégias cartográficas de desautomatização* da percepção, que se centram na mobilidade “na medida do corpo” para a singularização do espaço geográfico. Em outras palavras, reuniu-se um conjunto de táticas que amparariam e conduziriam a criação sonora em seu discurso poético para singularizar a experiência e desautomatizar a percepção dos espaços geográficos, promovendo um acesso simbólico às suas diversas camadas invisíveis.

Abordar as obras orientada por táticas se apresenta também como uma oportunidade para aprofundar ideias que já apareceram anteriormente, conforme se poderá verificar. É importante ressaltar que as estratégias encontram-se, na maioria das vezes, integradas em uma mesma obra, e o fato de destacarmos isoladamente cada uma não tem mais do que propósitos organizacionais, embora em alguns casos as obras apresentem somente uma estratégia aparentemente predominante. Da mesma forma, algumas estratégias são fundamentais ou estão intrinsecamente relacionadas a outras. O tratamento isolado que se dá à elas, novamente, é puro exercício de organização, na esperança de que dessa forma se possa abordá-las com a dedicação e profundidade que merecem.

E finalmente, interessa trazer tais estratégias aqui como elementos que compõem ideias e proposições de forma integrada. Embora o passeio pelas obras e práticas ainda tenha muitas reflexões a oferecer, procurei abordar a estratégia em questão apontando seu entrelace com o *que* pretende tornar tangível, sempre com o foco na experiência aural.

3.5 ESTRATÉGIAS CARTOGRÁFICAS DAS PRÁTICAS SONORAS – UM MAPEAMENTO INICIAL

3.5.1 Explorar a psicogeografia da paisagem -

Andra McCartney - *Soundwalking Interactions*⁸⁹



FIGURA 23 – Soundwalking interactions (Andra McCartney)

Fonte: <http://soundexplorations.blogspot.com>.

Os *soundwalks* de Andra McCartney, grande admiradora de Hildegard Westerkamp e pesquisadora de sua poética, se situam em dois extremos que podem ser vistos como complementares: por um lado ecológico-militante, são atividades de mapeamento do ambiente pela escuta em sua concepção mais exploratória; por outro, são mapeamentos subjetivos do ambiente com a finalidade de proporcionar manipulações criativas dessa cartografia.

Pela perspectiva “militante”, os *soundwalks* seriam atividades-trajetos em grupo, com o intuito de evidenciar e sensibilizar a escuta móvel, ou a escuta que caminha, como fonte primária de informação do ambiente. Ao verificar o desdobramento de tais projetos, fica evidente que a repercussão efetiva dessas performances é, efetivamente, todo o texto e contexto gerado em torno das caminhadas: as palestras que antecedem e esclarecem; a experiência em grupo de gravar os sons do ambiente e de permanecer em silêncio; a condição de conduzir e ser conduzido em busca de sons; e o *follow up*, como a discussão das impressões dos participantes. Fica claro o interesse de McCartney nessas performances, de

⁸⁹ <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/category/listening>

pesquisar os modos como o público interage, escuta e produz significados em cada contexto.

O resultado, para quem não participa de uma performance organizada e conduzida por McCartney, pode ser acompanhado pelo blog *soundwalkinginteractions.wordpress.com* e constitui-se muitas vezes na audição de uma gravação de campo documental equiparável a um plano-sequência⁹⁰ cinematográfico. Outras vezes, se aproxima de uma leitura etnográfica, construída com descrições dos locais perpassados na caminhada e dos fenômenos e objetos sonoros que chamaram a atenção, acompanhadas de alguns comentários sobre mudanças através dos tempos, ou ainda de outros *soundwalks*, como o relato abaixo:

Uma passarela de madeira conduz para o lado oposto da ilha Gazebo e seguimos o som da barragem, ao longo da margem do lago para onde a água desaparece no subsolo. O lago do Victoria Park é grande e ainda permanece silencioso [...]. A barragem é o único som em movimento rápido de água ao redor do lago, conforme ela corre para a calçada de concreto abaixo. Aqui nós atravessamos uma rua e tomamos uma trilha para a casa José Schneider, um edifício histórico. Estamos caminhando ao longo da rota original do canal. Não muito longe da casa Schneider, há a fundação de um prédio abandonado sob uma árvore frondosa, onde nos sentamos por um momento. Aqui a paisagem sonora varia muito de tempos em tempos, em minhas caminhadas: às vezes o suave vento nas folhas é claramente audível entre gritos de pardais em um galho alto da árvore. Em outros momentos, aves próximas ou cortadores de grama mascaram estes sons mais calmos. (MCCARTNEY, 1998, tradução minha⁹¹)

Citei o relato acima para que se verifique se a experiência “virtual” de tais performances resulta numa impressão como a minha. Ao que se pode perceber, os *soundwalks* de Andra se revelam como táticas de “produção de realidade, experiência e conhecimento, assim como os processos de autorrepresentação, que neutralizem o excesso de simulacro”, bem como “o estudo crítico do espaço para

⁹⁰ “Plano-sequência, em cinema e audiovisual, é um plano que registra a ação de uma sequência inteira, sem cortes” (Verbete do Wikipédia, em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Plano-sequ%C3%Aancia>)

⁹¹ Fragmento de “Kitchener Water Concourse Soundwalk”, disponível em <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/concourse.html>. Tradução do original: A wooden footbridge leads off the far side of the gazebo island and we follow the sound of the dam, along the bank of the lake to where the water disappears underground. Victoria Park's lake is large and mostly quite still [...]. The dam is the only sound around the lake of fast-moving water, as it rushes into the concrete causeway below. Here we cross a side street and take the footpath towards Joseph Schneider House, a historic building. We are walking along the route of the original creekbed. Not far from Schneider house is an abandoned building foundation under a mature tree, where we sit for a moment. Here the soundscape varies greatly from time to time on my walks: sometimes the wind gently rustling the leaves is clearly audible among cries of sparrows in a high branch of the tree. At other times, nearby weedeaters or lawnmowers mask these quieter sounds.

desarticular o domínio que os poderes realizam sobre este através do seu desenho” que Diana Alonso declara como parte das soluções que a arte contemporânea institue frente aos problemas da supermodernidade (ALONSO, 2010, p. 19).

[A palavra, seja descritiva ou narrativa, é uma forma recorrente de cartografia, ou fazer “rizoma com o mundo”, produzindo realidades singulares a partir de percepções individuais. O lugar se completa pela fala, nos lembra Augé (2012, p. 73), “a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade cúmplice dos locutores”. Faço esta pequena digressão para indicar uma leitura que expande a concepção de cartografia crítica via som aqui abordada, em que o radialista Studs Terkel compila os depoimentos e histórias orais de imigrantes em Chicago, em 1969, em busca de uma concepção de urbanidade nessa área.

Division Street: America – Studs Terkel <http://www.studsterkel.org/dstreet.php>

A repetição de trajetos também influencia a tática-poética de McCartney (2011, p. 3) e é aqui que se define um traço importante das experiências de suas caminhadas - a escuta em movimento, trazendo atenção ao familiar e tornando o familiar estranho para entendê-lo melhor, um tipo de discurso que poderíamos associar à desautomatização do cotidiano. Se nos *soundwalks* de Westerkamp somos convidados a ler um mapa que enquadra as particularidades do seu mundo sonoro equilibrado, é nos lugares do dia a dia que McCartney explora a ressignificação do cotidiano.

Com o foco nos sons mundanos e nas repetições do dia a dia, McCartney compara dois tipos de escuta aplicáveis no cotidiano através dos *soundwalks* enquanto ferramentas compositivas. Uma delas remete à aceitação dos sons mundanos considerados desagradáveis quando presentes numa escuta de fundo⁹², através de uma escuta que define como *meditativa*. A ideia parece uma solução bastante atraente, especialmente para aqueles que vivem em um apartamento situado no corredor de ônibus expressos. Curiosamente, essa escuta, que apresenta claramente uma influência cageana, se afasta da clariaudiência pregada por Schafer, defensor da disciplina, do controle e da “afinação” dos sons do ambiente.

A outra escuta mencionada por McCartney seria aquela despertada pela curiosidade, pelo senso analítico saudável e prazeroso que é aguçado por um

⁹² Truax (1994, p. 21) se refere a essa escuta como “*background listening*”, fenômeno em que os sons geralmente permaneceriam no fundo da percepção; há a consciência do som, porém sua ocorrência não teria significado imediato ou especial, como em situações em que são esperados ou previsíveis.

propósito criativo. Tal escuta estimularia uma mudança no modo ordinário e automático da escuta, invertendo, por exemplo, a própria relação de figura e fundo sonoro. Nesse caso, a escuta seria um meio de ressignificação, ao transformar a percepção aural em um estímulo criativo e atribuir novos significados aos sons:

Os sons mundanos do dia a dia podem ser vivenciados como estáticos, distração, ruído que interfere no pensamento e na energia; ou inversamente, esses sons que consideramos não musicais e desinteressantes, e portanto não importantes, podem ser a fonte para novas inspirações musicais bem como o conhecimento sobre o ambiente sônico. Soundwalks e outras práticas de escuta do dia a dia proveem acesso a essas fontes de inspiração e significado. (MCCARTNEY, 2011)

Por essas concepções da escuta, pode-se constatar um impulso em conciliar o cotidiano em sua dimensão mais ampla e mundana que se distancia dos moldes da “limpeza dos ouvidos”, a despeito da sua ligação com a ecologia acústica e a paisagem sonora de Schafer. Embora se perceba que McCartney atribua à escuta móvel, através das caminhadas, o principal incentivo para a composição com sons do ambiente, o ato de escutar e analisar o ambiente sônico estimulado pelo pensamento composicional seria um forte impulso para tornar a experiência aural cotidiana mais significativa e prazerosa. Tal prerrogativa da experiência aural nos remete ao comportamento lúdico-constructivo-crítico dos situacionistas na releitura do espaço urbano. O diálogo entre as ações situacionistas e os *soundwalks* conflui principalmente no papel que é atribuído à caminhada exploratória e reflexiva como meio captar as singularidades psicogeográficas dos espaços públicos ordinários, promovendo o rompimento de fronteiras visíveis com representações criativas e renovadas desses espaços.

No estúdio, o ruído é considerado um problema a ser banido, no cotidiano, o ruído é algo para ser evitado, bloqueado ou ignorado. Nos *soundwalks*, os ruídos e suas relações podem ser o foco da atenção e os participantes podem ser questionados a considerar seus lugares na paisagem sonora e seus significados culturais naquele contexto. (MCCARTNEY, 2011)

Essas são algumas das estratégias de escuta que McCartney estimula em suas caminhadas, atenta às possibilidades artísticas que advêm dessas experiências aurais e reflexivas. Outra estratégia se concretiza no nível verbal e inclui a troca de ideias sobre as experiências, antes e após cada caminhada, gravações e escutas em grupo das gravações, com pausas para discussão, como as que se vê em um *soundwalk* realizado com membros de um grupo de dança (SOUNDWALKINGINTERACTIONS, 2011). Este projeto, como muitas outras

caminhadas, contempla uma descrição detalhada do seu processo disponibilizada no *blog soundwalkinginteractions* mencionado anteriormente, uma estratégia de difusão que também pode ser considerada cartográfica. Os desdobramentos criados por essas caminhadas exploratórias definem também parte dos objetivos da artista, de criar obras multimídias que refletiriam a experiência de escuta dos *soundwalks*, com interesse especial em desenvolver uma “arte eletroacústica de *soundwalk*” que integrasse as respostas do público no desenvolvimento de instalações e performances.

3.5.2 Mapear pelos ouvidos –

Hildegard Westerkamp - *Kits Beach Soundwalk* (1989)

Max Neuhaus - *LISTEN* (1966-1978)



FIGURA 24 - *Kits Beach Soundwalk* (Hildegard Westerkamp, 1989)

Fonte: <http://www.bcliving.ca>

Achei interessante criar situações nas quais o ouvido é imaginado como microfone e vice-versa. Isso causa uma mudança da percepção tanto enquanto se escuta sem microfone e enquanto se grava. Não apenas aprofunda o conhecimento de quem grava/escuta, a respeito das propriedades específicas de cada uma das duas 'ferramentas', como transmite diferentes informações sobre a paisagem sonora [...]. Isso é crucial no processo de criar a composição de paisagem sonora: o material gravado de fato é, claro, importante, mas a experiência de escutar enquanto se grava e enquanto se encara a vida são tão importantes quanto, e sempre figuram entre o processo composicional de alguma forma.⁹³ (WESTERKAMP, 2002, p. 53, tradução minha)

Na concepção de Hildegard Westerkamp, as principais ferramentas do compositor de paisagem sonora são os ouvidos sensibilizados e o microfone comandado por eles. Na transcrição acima, a compositora esclarece como se dá essa interação dentro de um processo criativo cujo foco é a consciência e o encorajamento à exploração sensível do ambiente. É a partir da escuta, portanto,

⁹³ Tradução do original: "I have found it interesting to create situations in which the ear is imagined as a micro- phone and the microphone as a human ear. It causes a shift in perception both while listening without a micro- phone and while recording. Not only does it deepen the recordist/listener's knowledge of the specific properties of each of the two 'tools', but it also transmits different information about the soundscape [...]. This is crucial in the process of creating a soundscape composition: the actual recorded materials are of course important, but the listening *experiences* while recording *and* while going about one's life are just as important and do always figure into the compositional process in some way". (WESTERKAMP, 2002, p. 53)

que o espaço passaria por transformações subjetivas a priori, para então mover ações mais concretas em prol da qualidade ambiental na ideologia ecológica da paisagem sonora. E é a partir da escuta ambiental que este *soundwalk* nasce, traduzindo no campo estético da composição eletroacústica de paisagem sonora as ideias de Hildegard Westerkamp a respeito do jogo criado entre os ouvidos sensibilizados e o microfone conduzido.

Quem já gravou um ambiente por vontade própria sabe a que Westerkamp se refere quando afirma que a escuta de quem grava torna-se mais sensível e intensa, aguçando a curiosidade e encorajando o captador a explorar territórios inusitados. Westerkamp segue sua reflexão sobre a escuta, comparando o próprio ouvido ao gravador: o primeiro, com sua natureza seletiva, contrastaria e complementaria o segundo, cuja forma de “escuta” seria não- seletiva e limitada às especificações técnicas. Em muitas de suas obras é bem notável o uso do jogo com os parâmetros da mobilidade do microfone, como a proximidade e o afastamento, bem como a angulação em relação à fonte sonora, que modifica as qualidades tímbricas e o plano sonoro, relacionadas ao que Schaeffer atribui como propriedades criativas oferecidas pelo microfone: o enquadramento (plano) e o ganho (detalhe) (SCHAEFFER apud OBICI, 2006, p. 21).

Há portanto um diálogo entre os ouvidos e o microfone, fato que se percebe nessa exploração de diferentes perspectivas que realçam qualidades sônicas peculiares. O processamento do som gravado, por outro lado, seria o equivalente tecnológico à capacidade seletiva dos ouvidos. Contíguas à experiência do compositor, as escolhas advindas desse processamento revelariam as “visões” sônicas, experiências e atitudes sobre o ambiente em todas as suas variáveis (WESTERKAMP, 2002, p. 53).

O diálogo poético entre ouvidos e microfone se destaca em *Kits Beach Soundwalk*⁹⁴, obra inscrita no álbum *Transformations*, baseada num *soundwalk* realizado pela praia Kitsilano no centro de Vancouver e transformada em composição eletroacústica em 1989. Com o uso da própria voz, em tom sereno, Westerkamp descreve um cenário tangível de um local e contexto em que se situa: "*É uma manhã calma. Estou na praia de Kits em Vancouver. Está um pouco nublado*

94 Áudio disponível em http://www.electrocd.com/en/cat/imed_1031/

e ameno para um janeiro. Está uma calma absoluta. O oceano está liso...⁹⁵. Para Kolber (2002, p. 41), a narração de Westerkamp cumpre a função de “criar um “ambiente convidativo no qual o ouvinte possa se sentir à vontade.”

Apesar do que se nota ser proposital e estilística, a integridade interpretada pela escuta referencial - galgada no reconhecimento e na apreciação dos sons do mundo real, junto com toda a carga simbólica que é conferida subjetivamente pela experiência e pelas lembranças - também pode se transformar em um elemento que distrai ou desvia o foco de atenção do aspecto sônico para os significados ativados pelo material sonoro, num efeito que se experimenta com recorrência diante de composições ambientais desse tipo. A *anamnesis* aqui – o efeito semiótico de rememoração já discutido em situações anteriores - clama pela reconstituição de um lugar específico que, mesmo desconhecido, parece familiar a todos que já estiveram em uma praia urbana tranquila. O contexto ambiental é o foco.

Entretanto, a *anamnesis* é quebrada através dos processamentos sonoros realizados depois que o contexto está estabelecido. É na manipulação dos sons que se desenvolve a partir desse contexto que a paisagem sonora se torna um espaço para novas percepções. Hildegard Westerkamp inicia, então, um jogo entre realidade e ficção partindo da manipulação do microfone e da dinâmica do som ambiental. A partir do terceiro minuto, a gravação “fecha” o plano aural como quem faz um *close up* nos crustáceos marinhos (*barnicles*). E assim escutamos - quase sentimos - detalhes do mundo sônico dessas “pequenas vozes”, antes imperceptíveis. Com um processo de filtragem⁹⁶ e ganho, Westerkamp elimina a cidade apagando-a do fundo - este, particularmente ainda mais notável quando se torna ausente. Desse modo, as “vozes pequenas e íntimas” dos crustáceos passam a ocupar o primeiro plano da composição, graças aos reforços da pós-produção em estúdio. Aos poucos, a adição de sons com gestos e tessituras similares às “pequenas vozes” conduzem um processo de transformação da percepção contextual. Sempre conduzidos pela locução de Westerkamp, passa-se a remover o

95 Tradução nossa do trecho transcrito por David Kolber, de “Kits Beach Soundwalk”: It’s a calm morning. I’m on Kits Beach in Vancouver. It’s slightly overcast and very mild for January. It’s absolutely wind-still. The ocean is flat. Em “Hildegard Westerkamp’s Kits Beach Soundwalk: shifting perspectives in real world music”: *Organised Sound*, 7, 41-43, 2002.

⁹⁶ O filtro empregado, de “passa banda”, foi utilizado para “se livrar da cidade”, conforme Westerkamp nos deixa a par na obra, destacando a faixa de frequência desejada dos crustáceos. “Livrar-se da cidade”, no caso das gravações de campo, normalmente implica em apagar uma banda de frequências graves e médio-graves.

conteúdo lembrado dos crustáceos para entrar num estado de sonho, onde os sons procuram ativar a escuta reflexiva ao evocar “um milhão de pequenas vozes”.

A escuta para as qualidades do som (CHION, 2009, p. 30) que guia esta operação é uma ação que não se percebe com a mesma frequência que outros modos de escuta nas obras de Westerkamp. A opção por manter algum nível de integridade semântica do som, que assinala a escuta referencial, é uma das características identitárias no trabalho da compositora, para quem a “composição e a gravação são sempre processos de descoberta” (NORMAN, 2000, p. 14), e o processamento, por sua vez, uma ação que enfatiza o que já está na gravação: “Eu não estou tentando inventar nada novo. Eu estou tentando extrair o que está lá e exagerar um pouco. E, porque estou deliciada com o que tem lá e o que escuto de uma certa forma” (Op. cit., p. 12).

Há ainda outras “provocações” que se apresentam aqui, na reflexão do ambiente evocada pelo jogo de escutas. Norman, por exemplo, sugere que *ouvir* seria apenas uma porção da construção dinâmica que é a escuta compositiva da paisagem sonora. Essa escuta à que se refere seria uma construção dinâmica feita por multicamadas de “referências, memórias, associações, símbolos”. Ou seja, todos elementos que contribuem “para o nosso entendimento da significação sônica” que poderiam, portanto, ser incorporados na expressão criativa (NORMAN, 1995, p. 5). Não obstante, trata-se de mais uma bandeira levantada em prol da escuta sensibilizada para o ambiente, agora sob o nome de escuta reflexiva: esta, responsável por “criar, ou reinterpretar, significados imaginados para o som – ou conteúdos imaginados” (NORMAN, 1996, p. 21). Para isso, Norman utiliza o argumento de que as referências na vida real ativadas pela memória e selecionadas pela relevância imediata do contexto são recorridas para o entendimento dos sons.

Kits Beach Soundwalk é uma composição que, como nota Labelle (2010, p. 207), “não fala apenas da cidade, mas sobre a cidade capturada e composta pela artista”. Nota-se isso pelo processo íntimo implícito da gravação de campo autoral; pela própria voz que se concretiza e é incorporada na gravação; pela auto-exposição do processamento que ocorre em estúdio. Nas composições como esta, que utilizam sons do mundo real e toda referência que consegue evocar, procura-se despertar a

*qualia*⁹⁷ para transformar o ouvinte, conclui Norman (2004). Os sons permanecem quase os mesmos, alheios de sua própria existência. Na transformação da paisagem sonora, portanto, quem muda são os ouvidos.

Antes da introdução dos *soundwalkings* pela ecologia acústica, a caminhada já havia sido empregada por outros artistas como ação integrada na performance e como modo de renovar a percepção aurál. Na primeira situação, são conhecidas algumas performances do movimento *Fluxus*, apesar de se desconhecer registros delas, conforme observa McCartney (2011). No segundo caso, há a série de performances conhecidas como *LISTEN*, do percussionista Max Neuhaus. Em 1966, Neuhaus inicia essa série de performances-intervenções urbanas em Nova Iorque similares aos *soundwalks*, conduzindo seu público pelas ruas com o intuito de que escutassem seus sons. O título da performance faz alusão à Cage, seu *4'33"* e a abertura aos sons do cotidiano introduzida pela obra, o qual pôde testemunhar. Mas segundo declara, a notoriedade de *4'33"* dentro do contexto da sala de concerto tradicional teria “sequestrado sua simples mensagem”. Como suposta resposta a essa constatação, resolve organizar um evento performático para um pequeno grupo de amigos para promover a abertura aos sons em um contexto menos institucionalizado. Com um carimbo de borracha, estampa a mão de todos com a palavra “LISTEN”, conduzindo-os em seguida pela West 14th abaixo, em direção ao seu estúdio no lado oposto de Manhattan, concluindo então com a performance de algumas obras de percussão. (DREVER, 2009, p. 35)

Para Drever, a inscrição “LISTEN” apresenta múltiplas funções ao público: para rememorar (no caso de esquecerem de escutar), para atuar como partitura, e como poema concreto. Como desdobramento, Neuhaus cria uma série de obras com a estampa de “LISTEN”, na forma de cartões postais e cartazes que poderiam ser utilizados em performances auto guiadas (FIGURA 25). No verso, a instrução “*to be placed in locations selected by its recipients*⁹⁸”. (Op. cit.)

⁹⁷ Norman (2004, p. 13) aborda a *qualia* como sinônimo de experiência subjetiva; a qualidade do sentimento subjetivo que é impossível de “mapear” em palavras, distinta da experiência que pode ser descrita.

⁹⁸ “para ser colocado em locais selecionados pelo portador” (tradução minha).



FIGURA 25 – Poster de *Listen*, com a ponte do Brooklyn vista de baixo
(Max Neuhaus, 1966-1978)

Fonte: <http://www.max-neuhaus.info/>

Da mesma forma que em *Kits Beach*, *LISTEN* coloca em questão uma mudança de postura em relação aos sons independente de onde estejam. O que, é claro, demanda uma escuta atenta do próprio entorno em primeiro lugar, talvez semelhante à própria escuta de concerto, mas que no mundo real e no mundo dos caminhos é necessária uma iniciativa engajada por si só, ou com a ajuda de um lembrete. Posto de uma forma mais “técnica”, a atitude esperada pela impositiva ‘LISTEN’ ou pela voz de Westerkamp é a ocorrência de um efeito que naturalmente acontece como “parte do que relaciona o indivíduo ao seu ambiente” através do medo, do instinto de sobrevivência, ou da curiosidade instigadora, que Augoyard nomeia de *Synecdoche*: um tipo de escuta seletiva ativada em situações que remetem a emoções intensas ou valorização de certos sons em detrimento da anulação de outros; sua forma voluntária de seleção de sons é atingida pelo reconhecimento desses sons, o que é possível através de treinamento auditivo. (AUGOYARD, 2009, p. 127).

3.5.3 Criar camadas e sobreposições espaço-temporais -

Teri Rueb - *Trace* (1999)⁹⁹, *Core Sample* (2007)¹⁰⁰

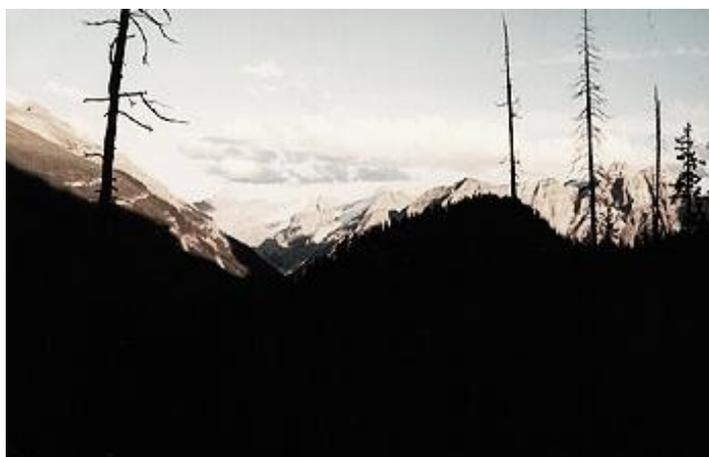


FIGURA 26 – Pico da Catedral no Parque Nacional Yoho, trajeto de *Trace* (Teri Rueb, 1999)

Fonte: Website Teri Rueb¹⁰¹

Em sua pesquisa sobre arte sonora, Campesato (2007, p. 49) nos apresenta os *happenings* como um novo tipo de arte interrelacionada a vários meios e suas manifestações conceituais. Uma arte que “clamaria pelo uso dos olhos, ouvidos, espaço e tempo para a sua apreciação” e manifestaria uma nova síntese de ideias acima de tudo. Enquanto os *environments* são apresentados como espaços participatórios que funcionam de fundo para os *happenings*, estes trariam à tona a presença do corpo - “dos artistas e intérpretes, da audiência e participantes, e de transeuntes e suas misturas finais”. Nessa manifestação, o corpo literalmente estaria substituindo o objeto de arte empurrando-o pra dentro do reino da forma (LABELLE, 2010, p. 55).

Allan Kaprow (1961, p. 85), um dos integrantes do movimento *Fluxus*, situa os *happenings* como peças teatrais não-convencionais irreproduzíveis, uma forma de arte de probabilidades e acaso cuja característica mais significativa seria a conexão orgânica da experiência da obra com o seu ambiente de origem. Em outras palavras, Kaprow acreditava que a incorporação do “habitat” natural da criação enquanto lugar

⁹⁹ Fonte: http://www.terirueb.net/old_www/trace/paper.html e <http://vimeo.com/40553553>

¹⁰⁰ Fonte: <http://turbulence.org/blog/2007/10/08/core-sample-outside-in/> e http://www.terirueb.net/core_sample/index.html

¹⁰¹ Disponível em: <http://www.terirueb.net/>

não apenas de concepção como também de experiência era algo tão necessário quanto significativo para uma obra do seu tempo.

Teri Rueb é uma artista sonora canadense cuja poética incorpora a situação dos *happenings*, transpondo-a, no entanto, para questões emergentes do nosso tempo, da tecnologia e da paisagem. Embora as obras concebidas por Rueb sejam muitas vezes enquadradas como “instalações ao ar livre” pela própria, a concepção dos *happenings* é uma leitura pessoal para certas noções incorporadas na poética dessa artista: por uma ótica, claramente incorporam a “ênfase em diferentes tipos de espaço, bem como a extrapolação de concepções e usos dos espaços” das instalações (CAMPESATO, 2007, p. 28); porém, o uso de espaços distintos é o mote para explorar as possibilidades perceptivas criadas pela interação entre o corpo, um espaço geográfico e a experiência aural.

Rueb centraliza suas obras no campo da interatividade – elemento fundamental em sua pesquisa e poética – através de *soundwalks*, instalações e esculturas *site-specific*, aspectos espaciais arquiteturais do som, que não raro se fundem na mesma obra. Há mais de 15 anos investiga a produção artística em torno da tecnologia dos satélites de posicionamento global (GPS) em instalações e esculturas, mas como ela mesma cita, principalmente em ambientes externos de grande escala nos quais necessita de um período extensivo de pesquisa e imersão, ou residência, para que o processo de criação aconteça. É o que ocorre para a viabilização de *Trace*, a primeira de uma série de instalações sonoras interativas ao ar livre, em que Rueb utiliza GPSs, *notebooks*, fones de ouvido e a disposição do público para caminhar. Em processos assim, conforme Rueb, é preciso tempo e exploração do espaço físico para que o território poético se revele, em conjunção com a paisagem, revelando um mapa que é visto, antes de tudo, “como um processo, e não um artefato”.

Essa instalação nasce do questionamento sobre novas formas de expressar o sentimento de perda e morte numa espécie de “cemitério jardim do século XX”. Como resultado, em *Trace* a interatividade articula uma relação entre o espaço geográfico, a caminhada, e a experiência aural de um memorial ao ar livre, onde é possível andar pela paisagem e ao invés de lápides e tumbas tangíveis, tece-se o caminho através de canções memoráveis, poemas e histórias que evanescem e desaparecem no deslocar-se, “como nuvens ocasionais de som” (RUEB, 1999, tradução minha).

A instalação ocupa as trilhas de caminhadas entre as paisagens do Parque Nacional Yoho, nas Montanhas Rochosas do Canadá - um local escolhido pelas associações que oferece, segundo Rueb, em sua dimensão física (como o Pico Catedral, da FIGURA 26), às questões que a artista explora no campo simbólico da experiência. Os temas da perda e da transformação, da memória e sua armazenagem ao longo do tempo - elementos que essencialmente remetem à ideia de mortalidade e desejo de imortalidade - encontram meios de ressignificação no sítio designado. A paisagem rochosa “mutável e duradoura, sublime e terrível, congelada e fecunda, cognoscível, mas indescritível”, relaciona-se metaforicamente, segundo Rueb, às “lápides, fósseis, cemitérios, bancos de dados, redes, computadores e camadas fósseis”, camadas que lhe são extraídas à medida que os visitantes atravessam o terreno físico e experimentam corporalmente a “paisagem como história e narrativa espacializada”. O fóssil, assim como a própria paisagem montanhosa, aparece como um elemento simbólico importante nesta relação metafórica, como artefato memorial e registro-testemunho da passagem do tempo.

O percurso é pré-mapeado e essa “paisagem atemporal é temporariamente emoldurada e transformada por uma sobreposição efêmera” de fragmentos sonoros de canções memoriais, poemas, mitos e histórias, pontuando a trilha conforme o visitante atinge os pontos referenciados. *Trace* e outros *soundwalks* de Rueb mapeiam um território imaginário que é desvelado na sobreposição da escuta eletroacústica com a experiência sensorial do território físico. O *mapear* de Rueb adota o mundo real não apenas como pano de fundo mas como a camada de um palimpsesto, operando dessa forma por uma transfiguração da percepção que se tem do ambiente, tornando-o um lugar que guarda silenciosamente memórias coletivas que perduram através dos tempos.

Em *Core Sample*, outra instalação *site specific* localizada em *Spectacle Island* (ilha situada a 6 Km do centro de Boston), estão presentes os mesmo elementos que concretizam a experiência de *Trace* (notebook, GPS, fones, sons pré-gravados e georeferenciados), embora com outros questionamentos. Nessa instalação, Rueb parte da reflexão sobre os significados da paisagem e do mapa (FIGURA 27), em confronto com as noções de geografia, inspirada pelo simbolismo e pelo método da técnica de amostragem de depósitos geológicos para fins científicos. A paisagem (*landscape*) seria o espaço revelado pela sensação, “que não apresenta coordenadas fixas mas se transforma e move a medida que o corpo passa por ele”,

enquanto que a geografia, em oposição, é considerada o espaço do mapa, regulado e medido. A paisagem se torna a interface, em que as camadas topográficas verticais são metáforas para as camadas históricas da ocupação da ilha, aos quais os sons são mapeados e referenciados.

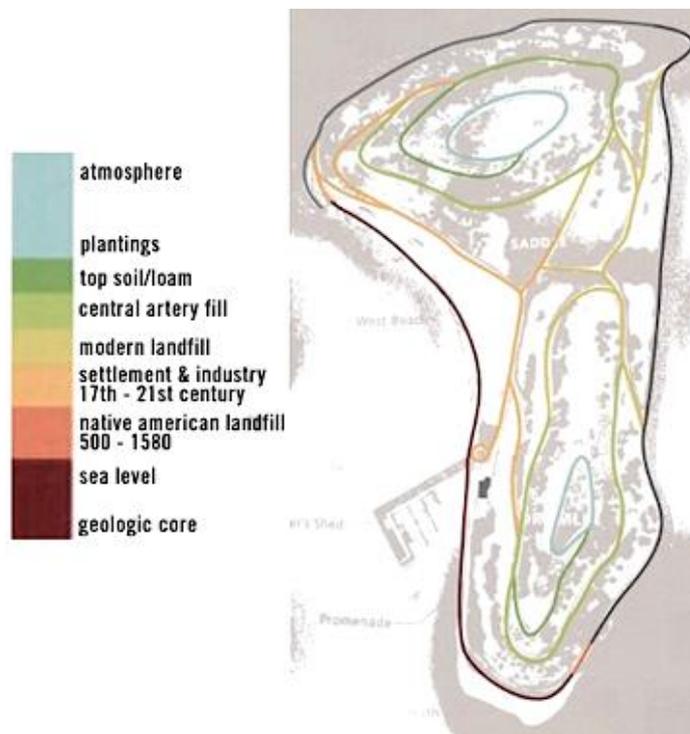


FIGURA 27 – Mapa de *Core Sample* (Teri Rueb, 2007)

Fonte: Website Teri Rueb¹⁰²

Na revisão da artista e pesquisadora Jo-Anne Green (NETWORKED, 2013), *Core Sample* apresenta ressonâncias com a *Land Art* ao submeter a experiência da obra ao deslocamento, muitas vezes, de grandes distâncias para se chegar ao local, às condições climáticas imprevisíveis desse local, bem como as características físicas do terreno que se impõem, de maneira diversificada, aos indivíduos que se propõem a explorá-lo. Em sua experiência, a colagem de gravações de campo com sons naturalistas e processados contribuem para uma imersão que descreve como “parte ‘real’, parte ‘ficção’” presente em propostas de “realidade misturada”, trazendo à tona a “história e memória ao presente através das vozes dos seus primeiros habitantes”. Longe de propor uma paisagem idealizada ou imaginária, Rueb parece querer provocar uma realidade aumentada da ilha, colocando em foco as diversas camadas de sua ocupação física, histórica e simbólica. Um efeito sônico explorado

¹⁰² Disponível em: http://www.terirueb.net/core_sample/

nessa provocação é o *cut out*, uma mudança abrupta que no cotidiano estaria relacionada a uma modificação na reverberação ou no envelope espectral do som, em decorrência das características arquitetônicas e configurações espaciais, segundo Augoyard (2009, p. 29). No espaço urbano, por exemplo, esse efeito é facilmente provocado pela mudança de um ambiente interno para um externo, ou na divisão entre espaços sonoros de distritos ou bairros. Esse feito, segundo Augoyard, seria um processo importante de articulação entre espaços e locações, pontuando movimentos de um ambiente para o outro. É em cima dessa articulação que *Core Sample* se constrói, explorando, no entanto, as mudanças do ambiente (físico e histórico) através de uma colagem de sons que procuram reativar a percepção e a memória de elementos sonoros que podem ter sido esquecidos - outro fenômeno sônico que Augoyard chama de *asyndeton* (Op. cit., p. 26).

Tanto em *Trace* quanto em *Core Sample* os sons utilizados na obra são gravados no próprio local da instalação, sendo este explorado em todas as suas camadas históricas, imaginárias, evocativas, culturais etc., resultando em uma espécie de *happening* em que o “*environment*” não é apenas um cenário de fundo. Dos *happenings* dos anos 1960 para cá, a prática *site specific* e subsequentes formas de prática contextual fazem da arte uma possibilidade de endereçar o mundo para além de categorias abstratas e alusivas (LABELLE, 2010, p. 11). Para isso, incorporam as camadas físicas e invisíveis de um lugar como estratégia de singularização da percepção de um cenário sobreposto ao que está em questão, através da experiência aural.

3.5.4 Tornar audível o inaudível –

Christina Kubisch - *The Electrical Walks* (2003)¹⁰³

FIGURA 28 – Caminhante-ouvinte em *Electrical Walks* (Christina Kubisch, 2003-2005)

Fonte: Website Christina Kubisch

Christina Kubisch é uma artista sonora alemã que desde os anos 1980 investiga a indução eletromagnética e a luz ultravioleta, através de instalações e esculturas sonoras. Em 2003, iniciou uma pesquisa que explora os campos eletromagnéticos do ambiente urbano na forma de caminhadas. Tal pesquisa se concretizaria na produção dos *Electrical Walks*, uma série de caminhadas que posteriormente forneceriam o material para uma coleção de composições, como o *FIVE ELECTRICAL WALKS Electromagnetic Investigations in the City*.

Se cabe aos mapas mostrar o invisível, encontramos na poética dos *Electrical Walks* um processo cartográfico que explora essa ideia literalmente. Nessa série, a artista explora o mapear por um espaço inaudível das ondas eletromagnéticas de equipamentos urbanos - um mapear que se delineaia pela própria experiência do corpo - propondo uma releitura do espaço público urbano em mais de 40 cidades (CABINET, 2006).

Segundo a artista, trata-se de uma “obra em progresso”, uma caminhada pública em que o uso de fones *wireless* especiais amplifica as qualidades acústicas do “campo eletromagnético aéreo e subterrâneo” do ambiente, criando uma paleta

¹⁰³ Website oficial da artista: <http://www.christinakubisch.de/>

diversificada de “ruídos, timbres e volumes” desse campo, como uma assinatura invisível em cada cidade (FIGURA 28). Embora bem distintas, Kubisch atenta para a característica ubíqua dessa paleta como algo comum a todas as cidades:

Sistemas de iluminação, sistemas de comunicação sem fio, sistemas de radar, dispositivos de segurança anti-roubo, câmeras de vigilância, telefones celulares, computadores, cabos, antenas, caixas automáticas, internet wireless, publicidade neon, redes de transportes públicos etc, criam campos eletrônicos que estão como que escondidos sob mantos de invisibilidade, mas de incrível presença. (VÍDEO, 2013)¹⁰⁴

Ao deslocar-se entre pontos pré-mapeados, o ouvinte, portando seu fones especiais, desenharia uma rota composta por essa rede invisível, criando os contornos de um novo território acústico para si. Esse território seria composto por sons, conforme a artista, “muito mais musicais do que se poderia esperar”, como camadas complexas de frequências altas e frequências baixas, ostinatos rítmicos, micro sinais e longos pedais.

Curiosamente, a artista lida de modo poético com um efeito sônico que Augoyard nomeia como *intrusão* (*intrusion*), um efeito psicomotor ligado à territorialidade. Os sons que são amplificados e audíveis nessa experiência espelham o lado inverso de um território criado pelo uso ostensivo de aparelhos eletrônicos e equipamentos elétricos: um território aural considerado intrusivo por muitos, como atestado pela proibição de celulares em vários estabelecimentos e meios de transporte. O efeito sônico de intrusão seria causado pela “presença inoportuna de um som ou um grupo de sons dentro de um território protegido, criando uma sensação de violação do espaço”. (AUGOYARD, 2009, p. 65)

Nessa experiência, o caminhante recebe um mapa do ambiente demarcado com rotas e campos elétricos de especial interesse para investigar a cidade pelos ouvidos. Dela seria possível construir novos modelos de visibilidade associados, segundo Gomes (2013, p. 218), “às experiências vividas, sentidas e pensadas na vida cotidiana dos grandes centros urbanos”. Promovendo a audição do inaudível, Kubisch descontextualiza equipamentos e dispositivos urbanos; tirados de sua funcionalidade em um “mundo prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero” (CERTEAU, 1984, p. 74), saem dos cenários dos *não-lugares* para compor novos espaços antes teoricamente intangíveis e inacessíveis.

¹⁰⁴ Vídeo disponível em <http://vimeo.com/54846163>.

3.5.5 Caminhar como processo qualitativo e criativo –

Jean-Paul Thibaud - *Commented City walks*¹⁰⁵

Viv Corringham - *Shadow Walks (2003)*¹⁰⁶

Um mirante é concebido para a contemplação, numa posição construída especialmente para “desfrutar do espetáculo” visual. Como nota Gomes (2013, p. 230), a experiência do olhar no cotidiano dos espaços públicos assume uma forma bem distinta: “o olhar não se fixa, a narrativa não está previamente construída, não há um ponto de observação que nos separa inteiramente do espetáculo, o olhar do observador é parte dele”.

Não é de se estranhar, portanto, por que a rua tem atraído para si cada vez mais artistas e pesquisadores. A rua, como os espaços públicos em geral, representa um modelo de ruptura com as formas de observação tradicional. Aqui, “o olhar se desloca, vagueia e escolhe”; em sua flexibilidade móvel, ele é parte daquilo que observa e não mais uma posição orientada. A mobilidade, portanto, é um elemento primordial nessa forma de experiência, em que “nenhuma posição no espaço garante que tudo o que é essencial esteja sendo visto” (Op. cit., p. 230). O olho da rua não sabe onde os eventos começam ou terminam, mas como o diretor e protagonista do seu próprio filme, só cabe a ele decidir o que, como e quando enquadrá-los.

O olhar que se move já foi e ainda é o foco de muitos estudos no campo das ciências sociais. O que se tem ampliado nesse campo, a partir dos anos 1970, é a dimensão da escuta móvel como modo de investigação qualitativo do ambiente, como vimos pela própria abordagem da ecologia acústica pelos *soundwalks*. O que se incorpora de diferente na abordagem de um grupo de pesquisadores europeus é a sistematização de métodos para otimizar a qualidade dessa experiência enfocando a percepção *in situ* da escuta e sua natureza seletiva inerente, tornando central a descrição verbalizada da própria experiência.

Thibaud faz parte de uma geração diretamente influenciada pelos estudos fenomenológicos de Augoyard, que se baseiam na investigação qualitativa do ambiente urbano centralizada no ato de caminhar. Fazem parte do seu foco de

¹⁰⁵ Fontes: <http://www.cresson.archi.fr/ACCUEILeng.htm>

¹⁰⁶ Fontes: <http://vivcorringham.org/shadow-walks>
<http://vimeo.com/17424686> (Kingston Shadow-Walk)

pesquisa a percepção do ambiente e metodologias qualitativas em contexto, como o *commented city walks*, este mesmo um método de percepção em movimento cujo objetivo é ter “acesso à experiência sensória *in situ* dos transeuntes”. Como afirma Thibaud, há poucas teorias atualmente nos estudos do ambiente que “não incluem, de uma forma ou outra, os sentidos em seu discurso”, em decorrência da vantagem que abordagem sensível traz à criação da própria cidade. (THIBAUD, 2010, p. 11). Como se pode notar, a atuação de Thibaud está totalmente voltada para a pesquisa de ambiências urbanas e mereceu algumas linhas neste trabalho pela influência notável especialmente em práticas artísticas mais recentes de *soundwalk* e cartografias contemporâneas¹⁰⁷.

No campo artístico, a musicista e artista sonora Viv Corringham aborda a cidade de maneira sensível, em muitos dos seus trabalhos, baseando-se no tripé caminhar-escutar-responder ao ambiente - elementos que são o ponto de partida para os improvisos vocais realizados *in situ*, posteriormente originando obras estruturadas e pós-produzidas. Esse é o processo de criação dos *Shadow Walks*, prática artística de abordagem psicogeográfica iniciada em 2005 que, conforme declara a artista, é realizada em três etapas: a residência em uma cidade que será a base da pesquisa, por 10 a 15 dias; várias semanas de edição e criação em estúdio; e o retorno ao lugar em que ocorreram as caminhadas, para apresentar o resultado.

Similar ao processo de criação de *Invisible Cities* de Teri Rueb, Corringham propõe em *Shadow Walks* que outras pessoas mostrem os caminhos que lhes são pessoalmente significantes. Nessa caminhada, que é acompanhada pela artista, as conversas que surgem com seu acompanhante são gravadas (FIGURA 29). Posteriormente, a artista refaz o mesmo trajeto sozinha, procurando descobrir o senso do lugar evocado na escuta da gravação. Nesse retorno ocorrem as improvisações vocais.

O resultado são obras sonoras que integram o canto espontâneo, depoimentos orais interpessoais e sons captados do mesmo ambiente. Segundo McCartney, parte da poética de Corringham é desdobrar as caminhadas em criações diversas como livros feitos a mão, fotografias e trabalho textual, e CDs que se transformam em mapas psicogeográficos, feitos a partir dos registros de campo e objetos coletados nos caminhos. A difusão das obras ocorre em diversos formatos,

¹⁰⁷ Como o *The Positive Soundscape*:
http://www.positivesoundscapesarts.org/science/mags_adams.html

desde os próprios áudio-walks que permitem que outras pessoas sigam o trajeto e adicionem seu próprio traçado e memórias, até obras em galerias de arte, para serem ouvidas com fones. (CORRINGHAM apud MCCARTNEY, 2011)

Para Corringham, o caminhar das suas obras é relacionado a uma “composição espontânea de música”: ambas compartilhariam a “renegociação dos seus territórios, adaptação à circunstâncias correntes, compromissos com mudanças inesperadas, e divergências súbitas da intenção original, se necessário” (CORRINGHAM, 2006, p. 33, tradução minha). Tal afirmação apresenta as nuances da deriva situacionista, influência que Corringham assume com naturalidade e se traduz numa espécie de desejo de “desorientação emocional”, mais do que o estudo do terreno, como objeto implícito desse processo¹⁰⁸. Da mesma forma fica evidente a influência da “atração do terreno e dos encontros” (DEBORD, 1958) no processo de criação de Corringham, em que o caminhar se aproxima da tática das derivas, o comportamento evoca algo essencialmente lúdico, e sua expressão vocal improvisada representa uma resposta à influência psicogeográfica do ambiente.

A resposta evocada pela psicogeografia do contexto (percurso memorado + conversas memoradas nas gravações + percurso físico) parece se enquadrar num efeito sônico mnemo-perceptivo denominado *phonomnesis* que, percebe-se agora, pode ocorrer em proximidade com a influência dos efeitos psicogeográficos de um terreno. Esse efeito se refere “ao som que é imaginado mas não é de fato ouvido”. É portanto uma atividade mental que envolve a escuta interna, e Augoyard (2009, p. 85) cita alguns exemplos em que o fenômeno ocorre, como “a recordação de sons memorizados ligados a uma situação, ou a criação de texturas sonoras no contexto da composição.” De fato, ao incorporar a caminhada ao seu trabalho, como uma forma direta de “experienciar uma locação”, é natural supor que a influência declarada dos *walkabouts* aborígenes e os caminhos das canções kaluli sejam evocadas internamente em seu processo poético de explorar um lugar.

Embora não seja possível encontrar uma relação de rememoração entre as improvisações vocais contempladas nas produções finais dos *shadow walks* com a situação em que ocorreram, o processo compositivo de Corringham encerra pelo menos um desejo nesse sentido. Sobre o shadow walk realizado em Kingston, Corringham reflete:

¹⁰⁸ Debord afirma que há dois tipos de objetivos nas derivas: o estudo do terreno e a desorientação emocional, que as vezes se sobrepõem de várias formas. (DEBORD, 1958).

Quando nós caminhamos por uma área particular frequentemente, eu imagino como isso afeta nossa psyche, e como nós afetamos o local. James Joyce escreveu que lugares lembram eventos, e eu gosto da ideia de caminhar através de camadas de pequenos eventos cotidianos das histórias pessoais e memória das pessoas.¹⁰⁹ (DEEP LISTENING INSTITUTE, 2011, tradução minha)

Ao que parece, as histórias narradas por pessoas durante as caminhadas pelos trajetos que lhes são significativos são situações que também compõem a partitura imaginária da artista. Corringham também cita como influência a abordagem de Keith H. Basso, antropólogo que descreve “como os lugares possuem uma capacidade marcante de desencadear atos de auto-reflexão, inspirar pensamentos sobre o que se é atualmente, ou memórias de quem se costumava ser, ou reflexões do que se poderia tornar.” (BASSO apud CORRINGHAM, 2006, p. 31)¹¹⁰.

Diante da constatação fenomenológica presente na visão de diversos autores, de que o corpo que se move constrói um território afetivo, as caminhadas também corroborariam para renovar o interesse em uma área limitada e já muito conhecida. Talvez pelo fato de andar ainda ser uma das ações mais naturais do corpo, tão inerente aos seres terrestres que nem questionamos o por que, ou como se opera essa ação, normalmente colocando-o num plano da automatização e das coisas em que não precisamos prestar atenção. Tal processo pode ser quebrado pelo simples fato de sublimar esse *andar* ordinário a uma categoria especial: o de responsabilidade pelo nosso destino.

Há uma gama pequena de andamentos ordinários, cujos parâmetros variam conforme características do corpo, terreno, propósito e estado psicossocial. Extrapolar as fronteiras do ordinário é bastante simples e fácil de testar: experimente inverter o sentido (caminhar ao inverso, ou contra um fluxo predominante), extrapolar a velocidade (para menos ou para mais) ou a distância criada entre cada passo. Ou seja, basta quebrar a regularidade inerente ao passo, para se perceber olhares estranhos sobre você. Observo que a regularidade, um único sentido e uma certa lentidão, são inerentes aos passos do cotidiano, revestindo-os de uma

¹⁰⁹ Tradução de “When we walk through a particular area frequently, I wonder how that affects our psyche, and how we affect the place. James Joyce wrote that places remember events, and I like the idea of walking through layers of the small everyday events of people’s personal history and memories.” Disponível em <http://vimeo.com/17424686>.

¹¹⁰ BASSO, K. H. Wisdom Sits in Places – notes on a Western Apache landscape. In: S. Feld and K. H. Basso (eds.) *Senses of Place*, p. 55. School of American Research Press, 1996.

organicidade “apropriada” para se perceber mudanças no entorno e reagir a novos estímulos que afloram da paisagem transitória - *como se o mundo dançasse comigo*. Bastaria um pequeno pacto com ele, esse *andar*, para que a experiência de remapear o terreno florescesse.

[Adendo – ao passo que... (R. Yampolschi, L. Nakahodo, R. Holderbaum, D. Bérghamo, 2013)]



FIGURA 29 – Gravação de amostras para *ao passo que...*

(R. Yampolschi, L. Nakahodo, F. Holderbaum, D. Bérghamo, 2013)
Fonte: A autora (2013)

Um processo psicogeográfico com certas semelhanças pôde ser verificado pessoalmente no desenvolvimento da obra “*ao passo que...*”, uma composição eletroacústica baseada em voz e sons de um prédio histórico em Curitiba conhecido como o prédio do Paço da Liberdade (FIGURA 29).

A peça surge da proposta de explorar o cruzamento poético entre linguagem eletroacústica, poesia e performance, a partir da interação de quatro compositoras¹¹¹ e de micronarrativas individuais, emergidas na vivência do Paço da Liberdade e dos diversos encontros e reflexões que desencadearam o processo. A caminhada é a interface do movimento na percepção do espaço, e os passos performados em situações naturais ou artificiais desenham um novo lugar; como nota Norman (2012, p. 258): o acúmulo de conhecimento que forma o senso de lugar, requer a experiência vivida, e portanto, “requer a presença corporal estando no ambiente”.

Das primeiras vivências no prédio do Paço, constato que um *soundwalk* nos moldes de Westerkamp, como uma caminhada silenciosa, torna-se um grande desafio quando realizado por quatro mulheres reunidas... Mas a simples intenção de explorar um espaço pela escuta, concretizada na forma de caminhadas atentas com microfones em punho, pode gerar um resultado frutífero da mesma forma, ampliado

¹¹¹ As outras compositoras são Flora Holderbaum, Débora Bérghamo e Roseane Yampolski.

pela possibilidade de discutir as ideias de forma espontânea e acolhedora no próprio local da exploração.

As ideias, de início, gravitaram em torno dos aspectos físicos do prédio: as características sonoras peculiares do chão de madeira do auditório e da própria sala e a escada espiralada no centro do prédio, conectando todos os seus três pavimentos. Algo que considero agora como uma primeira camada, ou camada de superfície. Uma segunda camada emerge da reflexão sobre o papel cultural e social desse sítio histórico¹¹², um dos “templos” da memória curitibana que já abrigou o mercado municipal, a prefeitura da cidade e um museu, atualmente funcionando como centro cultural e sede do SESC, o que parece se conectar, no nível simbólico, aos múltiplos pavimentos da sua arquitetura sobre o qual se inspirou o pequeno texto abaixo:

*Passos que transitaram, que trabalham, que passarão por este paço
Em vários tempos
Fusão de sentimentos
Sobrepõem-se, colidem, intrometem-se no chão
Pervertem, desviam do traço ordinário
E vão abraçar novos espaços.*

E de forma lúdica, encontramos no jogo de palavras *paço-passo* a última ligação contextual com aquele espaço, como uma camada escondida por baixo das outras, tornando-se o ponto de partida para as gravações em locação.

Tais gravações ocorreram durante um dia, em três espaços distintos (auditório, escada e hall de entrada) com um par de microfones condensadores estéreo na posição XY (embutidos no gravador digital portátil ZOOM H4N) e um microfone super-cardióide (NTG-2 Rode) para obter outras perspectivas mais flexíveis. Gravamos uma grande variedade de passos de diversas gestualidades, texturas e planos, originando uma primeira versão em que procurou-se manter a referencialidade do ambiente e das intenções. Em uma segunda etapa, foram gravados os improvisos vocais de Flora Holderbaum num estúdio tratado acusticamente, pela opção de controle sonoro que se poderia obter. Passos foram vocalizados, movidos e percorridos, para se desdobrarem em palavras e eclodir em poema sonoro do "corpo do espaço":

¹¹² O Paço é o único prédio tombado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo sido construído para abrigar várias instituições em diferentes épocas, como o Mercado Municipal e a Prefeitura de Curitiba.

*Passo / resp / respi respir respira / respiral / espiral espi esp esp espirar / res
ah ah ah-pira respiralar esp espiralar / o passo pas pass / passo do r-espirar!.*
(Poema de Flora Holderbaum)

Alguns elementos serviram como imagens de apoio gestual, tais como a “espiral”, e dela derivaram as palavras “respirar” e “expirar”, utilizadas para performar em suas variações silábicas, segundo Flora. Assim, criou-se uma relação gestual compositiva que intermediou o material poético-textual e o sonoro, colocando em evidência a corporalidade da voz e do corpo em performance.

Na pós-produção sonora, sob a coordenação de Roseane Yampolschi, lançamo-nos à procura de sons, palavras e gestos por esse espaço, nos deparando com o próprio “passo” do corpo e a imagem-espiral. A composição se estruturou em quatro momentos em torno da *espiral* palavra-imagem:

- i) *chão* – exploração de graves inerentes da madeira, grandes espirais e respiros
- ii) *corpo* – exploração dos passos, gestualidade da voz e dos passos, a voz do corpo.
- iii) *interlúdio* – espiral.
- iv) *voz* – exploração das frequências agudas, aéreo, a voz poema.

Voz e passos são extremos do corpo e complementares na peça. Passos trazem a rigidez e a materialidade do chão, dos graves da madeira, da sensação de espiral, das pulsões do lugar como um coração que bombeia para o centro e para fora. A voz está em outro extremo, é elástica, flexível em seu suporte natural (vários filtros do corpo que interferem e transparecem na voz) e altamente referencial (tornando-a um material ao mesmo tempo difícil para se processar e versátil de se produzir); a voz é leve e conduz, remete ao etéreo e poucos milissegundos depois (ou processamentos efetuados), pode ser a própria corporificação do mal.

Noto que a voz, assim como o passo, é e incorpora uma identidade muito forte do corpo que os coloca no mundo. A semântica da caminhada se materializa através de passos em diversas obras de Janet Cardiff, por exemplo. Os passos gravados em diversas situações, no entanto, dificilmente deixam de ser passos (ao contrário da voz). O passo de cada uma vai até onde as fronteiras do corpo individual permitem. Há um limite de velocidade, de dinâmica, de tessitura, que é muito identitário. O corpo, principalmente os seus limites e ausências, está muito presente neste trabalho. E essa é sua poética cartográfica. *ao passo que...* é uma espécie de conjunção que liga ideias contrastantes, mas que ocorrem, de certa forma, simultaneamente, como passos e vozes.

3.5.6 Oferecer multi-perspectivas -

Annea Lockwood - *A Sound Map of the Hudson River (1982)*¹¹³

Gomes (2013, p. 234) nos diz que transcender uma perspectiva tradicional é fazer variar o ângulo da visão – uma ação que implica em “aceitar que haja mobilidade no olhar pelas diversas posições que ele pode assumir. Cada composição possível é um momento desse deambular.”. Transcender a perspectiva tradicional seria uma forma de dificultar a apreensão do mundo, sinônimo de singularizá-la? Ao contrário, às vezes um novo ponto de vista é necessário para esclarecer algo obscuro ou derrubar visões já pré-concebidas, nos diz a experiência. Não obstante, apresentar múltiplas perspectivas de um mesmo tema, por uma ótica histórica, implica em questionar a validade de uma narrativa unilateral através do emprego de pontos de vista plurais, muitas vezes heterogêneos e contraditórios. Já por uma ótica artística, presumo, a multi-perspectiva propõe uma desautomatização da percepção ao instigar um olhar renovado, *criando* uma nova visão e não apenas promovendo um reconhecimento (CHKLOVSKI, 1976 [1917]).

Steve Peters (2010, p. 212) é um artista americano cujos trabalhos são produzidos em torno de gravações de campo e o lugar dessas gravações. Em *Hereign* (2000), Peters propõe um projeto que, segundo Labelle, “documenta a experiência pessoal de escuta imersiva, e de conscientemente formar uma relação íntima com lugar ao longo do tempo”. Nele, o artista teria dedicado um ano para realizar gravações em diferentes locações em torno do centro do Estado de Novo México, nos Estados Unidos, de modo a abranger o curso de 24 horas através das estações do ano. Em adição às gravações, Peters teria escrito uma série de textos poéticos descrevendo sons ouvidos durante o processo dos registros. Para a instalação final, esses textos foram inscritos “nos bancos de pedra alocados em cada ponto onde a gravação referenciada ocorreu”. O resultado do projeto é uma documentação publicada consistindo em um CD, os textos com informações adicionais e as fotografias dos sítios. Labelle critica a abordagem da instalação, que parece seguir um “legado estético onde a produção artística é um espelho da própria

¹¹³ Fonte: <http://www.annealockwood.com/compositions.htm>,
(entrevista transcrita) http://www.newmusicbox.org/assets/57/interview_lockwood.pdf

imagem do artista.” A observação de Labelle parece relevante; as operações de Peters para situar o ouvinte dentro da sua própria experiência do lugar são, de certo modo, intrusivas ao procurar acentuar através de vários dispositivos uma sensação bastante pessoal, não deixando espaço para a construção do lugar do ouvinte (Op. cit., p. 212-214).

Em uma proposta semelhante, Annea Lockwood realiza um mapeamento do Rio Hudson dedicando um período imersivo para a realização de gravações de campo ao longo do referido rio (FIGURA 30).

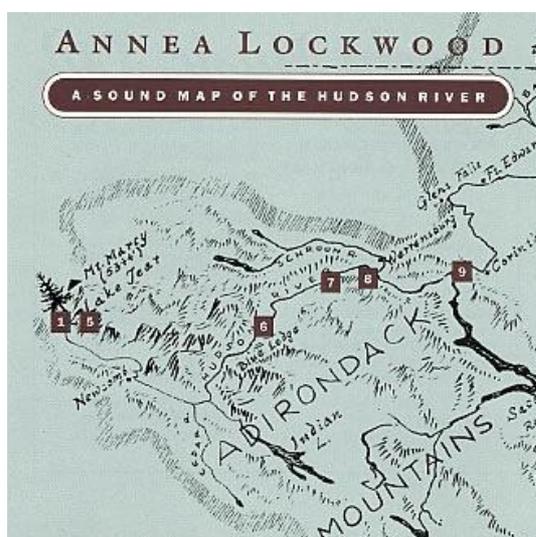


FIGURA 30 – Capa de *A sound map of the Hudson River* (Annea Lockwood, 1982)

Fonte: Artist Direct¹¹⁴

Annea Lockwood é uma compositora neozeolandesas com notável influência do movimento *Fluxus* e das ideias de Cage sobre a abertura da escuta. A maioria de suas composições a partir de meados dos anos 1970, é sobre o ambiente, o qual considera operar um modo de escuta complexo. “Eu não sei o que esperar. Frequentemente sou surpreendida. Quando estou escutando esses sons, eu tento escutar o meu jeito de entrar na natureza do fenômeno que está soando.” *A Sound Map of the Hudson River* remete com facilidade à paisagem sonora. Apesar de apresentar um discurso semelhante ao da ecologia acústica, no entanto, incorpora uma abordagem naturalista distinta da escola canadense. Seu fascínio pela sonoridade da água, que considera “uma das mais complexas”, resulta em 71 minutos de gravação editada, com 19 perspectivas distintas do Rio Hudson, do qual tenta captar “cada curva e sua textura sônica própria”. A compositora declara que

¹¹⁴ Disponível em: <http://www.artistdirect.com/nad/store/artist/album/0,,197546,00.html>

não se trata de uma documentação, mas sim da exploração de um estado especial da mente e do corpo que os sons da água criam. Não há fantasia, paisagens clichês ou ambientes idealizados por um enquadramento único, como a vista rápida obtida de um mirante. Ao invés disso, Lockwood parece oferecer uma visão íntima e demorada do seu alvo de admiração, procurando prolongar o contato com ele. Como todo mapa, este não deixa de ser uma abstração sobre um território; no entanto, é uma tentativa sincera de mostrar as diversas qualidades de um espaço que a experiência transformou em lugar.

[Adendo – *Tráfego Noturno em 3 perspectivas* (L. Nakahodo, 2013)]

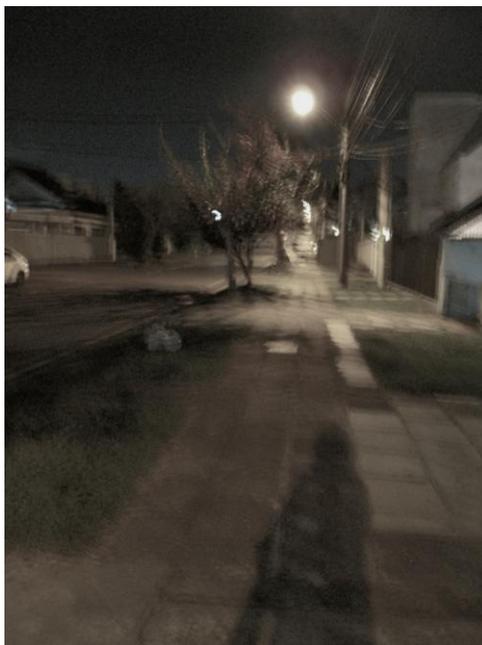


FIGURA 31 – Gravação de amostras para *Tráfego Noturno em 3 perspectivas*

(L. Nakahodo, 2013)
Fonte: A autora (2012)

Tráfego Noturno é uma composição eletroacústica que nasce das caminhadas noturnas ocasionalmente realizadas pelas ruas perto de casa (FIGURA 31). Em noites quentes me impressiona a quantidade de grilos que se ouve por todos os lados. E ao dar-lhes minha atenção, me sinto em casa; como se minha casa fosse uma no campo e não ao lado de uma das avenidas mais movimentadas da cidade; como se morasse numa cidade tropical - coisa que às vezes me interrogo; ou como se pudesse ir para qualquer lugar e estar sempre acompanhada por essa espécie de âncora sonora. A questão que brota dessas derivas noturnas é *até onde vai essa familiaridade confortante que esses sons provocam?*

Passo a gravar as caminhadas com o intuito de fazer uma peça “grilesca”, um dos temas preferidos dos paisagistas sonoros, admito. Mas queria que meus grilos tivessem um tratamento diferente, então pus a gravá-los de todos os ângulos que me foi possível captar com meu gravador digital portátil, até imaginar que poderia ser, de fato, um deles. Westerkamp (2002, p. 55), em diversos artigos, discorre sobre a importância do material gravado para o desenvolvimento da estrutura final e as especificidades da linguagem sônica da peça. A canadense também reflete sobre como composições desse tipo se enriquecem na interação do compositor com o

momento da gravação, com o lugar do processamento. Ratifico essas constatações ao conceber a criação de três perspectivas distintas sobre uma mesma cena noturna ordinária, ideia originada desse contato interativo com o lugar e o material gravado. *E se mudasse o ponto de escuta?* As referências se transformariam e assumiriam outra coloração, possivelmente outros significados: o mundo externo em infinitas formas, conforme nos deslocamos, física, imaginária ou metaforicamente.

Durante um processo de gravação de campo é comum aparecer todos os sons que se desejaria gravar *em outras ocasiões*. Motos, veículos em geral, são frequentes por aqui. Mas nunca havia notado a quantidade de aviões que passa pelo meu bairro que, agora está claro, situa-se na rota do aeroporto. E tampouco tinha consciência de como o som do seu rastro grave demora para sumir. Embora do ponto de vista técnico seja fácil lidar com eles, bastando para isso deletar uma bela faixa de frequências médio-graves e graves, penso que mais interessante seria incorporá-los na composição, pois também são instrumentos significantes e presentes na sinfonia noturna dos bairros urbanos.

A primeira parte de *Tráfego Noturno* representa uma perspectiva humana naturalista de uma cena noturna ordinária aqui da periferia de Curitiba. É uma paisagem sonora ubíqua, de certa forma, embora com nuances locais, onde sons de aviões e grilos prevalecem e são constantes. Esses sons tão previsíveis situam-nos no fundo da percepção da escuta, como tonalidades (*keynotes*¹¹⁵) dessa paisagem. A impressão de um registro documental do ambiente, semelhante a uma fonografia, é quebrada sutilmente pelo uso de elipses, pela descontinuidade das camadas sonoras e lapsos temporais, criando um nível de estranhamento na narrativa musical, porém unificada pela temática, que aproxima essa seção ao discurso cinematográfico. Os vestígios de movimento são preservados, protagonizando o caminhante e seus modos de interação com o lugar, de uma perspectiva em primeira pessoa.

A segunda parte concilia uma escuta reflexiva e referencial, elaborando uma perspectiva imaginária da mesma cena, mas do ponto de escuta dessas criaturas ubíquas do chão. Há um processo de estranhamento provocado pelas desproporções e distorções dos eventos sonoros principais, como a supressão de alguns elementos e a amplificação de outros em relação à primeira perspectiva, de

¹¹⁵ Os *keynotes* podem provocar um tipo de escuta que os situam numa escuta de fundo, devido à sua recorrência frequente, e portanto, por serem esperados ou predizíveis. Os *keynotes* são importantes por sua prevalência porque refletem uma característica fundamental do ambiente (TRUAX, 1994, p. 20).

nuance naturalista. O uso de hipérboles cria uma narrativa imaginária, a partir de um narrador personagem desse universo, os *grilos*, clamando uma nova atenção da escuta à ubiquidade dos *keynotes* noturnos. Esses sons, que conferem uma tonalidade à paisagem e continuidade de fundo, tornam-se o primeiro plano nesta perspectiva.

A terceira parte é construída como uma metáfora do tráfego noturno, como um universo paralelo ao cenário da primeira parte. Nesse cenário, nós somos os transeuntes a observar os deslocamentos incessantes que se fazem na penumbra. Recorrendo à propriedade sinestésica dos deslocamentos noturnos, estrutura-se a cena de uma movimentação intensa e irreal de seres que se cruzam em *rush* e causam vertigem, invertendo nossos papéis de motoristas com o de observadores do microcosmos esperando a vez para atravessar para o outro lado.

3.5.7 Amplificar versões alternativas e vozes periféricas –

Stephan Crasneanski - *Audiowalking tours (2000)*¹¹⁶
 The Belfast Soundwalks¹¹⁷

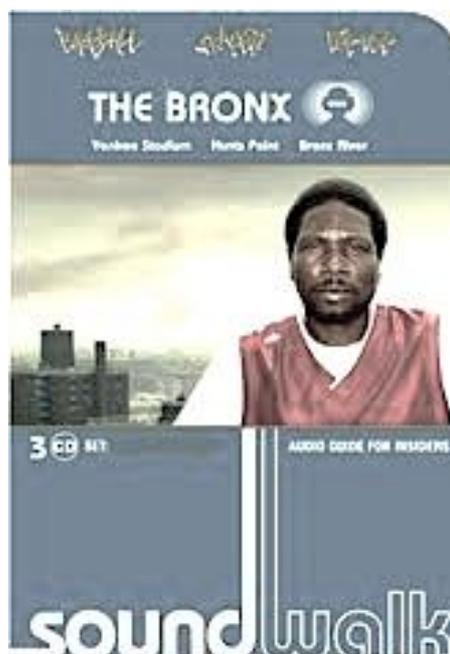


FIGURA 32 – The Bronx Soundwalk, um audiowalking tour
 (S. Crasneanski, 2000)

Fonte: Website oficial Soundwalk¹¹⁸

Stephan Crasneanski é o fundador do *Soundwalk Collective*, um grupo artístico alocado em Nova Iorque e Berlim, que se tornou conhecido principalmente por seu primeiro projeto de “*audiowalking tours*” iniciado em 2000, como o *The Bronx Soundwalk* (FIGURA 32). A proposta desses audioguias turísticos se diferencia dos *tours* tradicionais ao se aproximar de um “cinema sonoro”, em que o ouvinte é convidado a conhecer uma determinada região turística portando seus fones e ouvindo e seguindo as orientações que se materializam neles. Atualmente, o foco do grupo abrange “a exploração e documentação através dos sons” de paisagens mais

¹¹⁶ Fonte: Entrevista com o coletivo (<http://www.youtube.com/watch?v=i1BjhVuXIOg>); site oficial do coletivo (<http://soundwalkcollective.com/index.php?/about/about/>;

¹¹⁷ Fonte: <http://143.117.78.44/~belfastsoundwalks/> e *Belfast Soundmap*: <http://www.belfastsoundmap.org/>

¹¹⁸ Disponível em: <http://www.soundwalk.com/#/TOURS/>

distantes¹¹⁹, com o intuito de “abstrair e recompor peças narrativas sonoras através de fragmentos de realidade para formar distintas jornadas audíveis.” Como declara Crasneanski, inicialmente o foco do grupo era evidenciar as cidades, e elas aparecem em todos os *audiowalking tours* produzidos até hoje.

O processo de produção desses *soundwalks* envolveria a criação de um roteiro, a gravação de uma locução e o uso da cidade como cenário para criar situações que o ouvinte não poderia prever, envolvendo-o numa narrativa com pontos de vista e enredos de personagens locais. Um ponto destacável dessas propostas, portanto, é algo que também está presente em todas as proposições de *soundwalk*: a concepção de *experiência aural* como meio para expandir a percepção do espaço físico, com o auxílio de uma escuta eletroacústica que por sua natureza esquizofônica normalmente promoveria uma alienação ao ambiente visual do entorno. De um ponto de vista pessoal, no entanto, o atributo mais interessante desses projetos é a importância dada às vozes locais, fato que permite um tipo de visualização de um lugar, na maioria das vezes um bairro, que em sua natureza psicogeográfica é pouco acessível ao visitante de passagem.

Talvez por isso tenham conquistado a atenção do público ordinário¹²⁰, fora do circuito das galerias de arte ao qual se inscrevem, por exemplo, os *audiowalks* de Janet Cardiff). O espaço do audiotour é o *lugar* de um morador, alguma personalidade ou personagem que o conhece por experiências íntimas. “Um simples sorriso ou contato pode alertar nossa consciência sobre um momento importante. Na medida em que esses gestos podem ser observados, eles são públicos. São, entretanto, efêmeros e seus significados estão longe de uma interpretação verdadeira”, nos recorda Tuan (2013, p. 168) sobre esse tipo de experiência:

A rua onde se mora é parte da experiência íntima de cada um. A unidade maior, o bairro, é um conceito. O sentimento que se tem pela esquina da rua local não se expande automaticamente com o passar do tempo até atingir todo o bairro. O conceito depende da experiência, porém não é uma consequência inevitável da experiência. (TUAN, 2013, p. 208).

A rua onde se mora é muito distinta da rua onde se visita. Em outro *audiowalking tour*, o *St. Germain des Pres Soundwalk*, o ouvinte é convidado a

¹¹⁹ Um exemplo é o projeto *Medea*, álbum com composições baseadas em gravações de ondas de rádio, vozes e fragmentos sonoros coletados pelo coletivo durante uma expedição de dois meses pelo Mar Negro em uma embarcação especialmente equipada para isso. Uma amostra está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2jvBz8Nwfjs>

¹²⁰ Muitos *soundwalks* são vendidos pelo *iTunes store*, o que já ilustra uma certa popularidade – ou ao menos, um objetivo de ser acessível ao grande público.

conhecer “as ruas da Paris” de Virginie Ledoyen, atriz francesa que faz a locução em primeira pessoa dessa narrativa. O ritmo da locução e dos passos audíveis da atriz é vagaroso e como sugere McCartney (2011), essa ênfase na lentidão e no foco para lugares particulares “traz a atenção para a presença do caminhante-ouvinte e sua forma de interação com esses lugares”. Uma interação, neste caso, que sugere uma caminhada sem pressa pelas ruas “já atravessadas por Baudelaire, Apollinaire, Prevert e Sartre”, e que parece ser promovida pelo efeito sônico psicomotor da *sincronização* (*synchronization*), em que o ritmo de aparência de um fenômeno sonoro determinaria o início de uma atividade motora ou perceptiva (AUGOYARD, 2009, p. 123). O trajeto começa no Boulevard St. Germain e segue com indicações e comentários da atriz sobre acontecimentos significativos do passado de alguns locais. A narrativa em primeira pessoa é interrompida por pequenas sequências que enquadram um segundo personagem, Benjamin Biolay¹²¹.

Com o mesmo enfoque local, o *The Bronx: Hip-Hop Walk* do mesmo grupo conduz o ouvinte às origens e curiosidades do universo hip-hop *in situ*, ao ritmo da música, que também é a base da locução do MC e dos depoimentos das “personalidades” ao longo da caminhada, como o músico Afrika Bambaataa. É fácil associar este *soundwalk* a um processo de cartografar as memórias de uma comunidade relacionando-as a práticas culturais essenciais para o seu fortalecimento identitário. Uma cartografia da memória ganha outra dimensão quando resguarda em algum suporte o que pode ser enterrado pela história hegemônica e pelas versões oficiais (ALONSO, 2010). Esse enfoque no resgate de “outras histórias”, permitindo a “visualização de subjetividades esquecidas” bem como a “inclusão de imaginários alternativos, de histórias urbanas não oficiais e de modos de vida excluídos na sociedade atual” seriam indicativos de processos que se preocupam também em “criar presente e proteger futuro” próprio de cartografias críticas. “Os cartógrafos antagonistas são também arqueólogos do futuro”; o verdadeiro impulso emancipador é o reconhecimento da multiplicidade (Op. cit., p. 44). Práticas culturais locais como estas encontram nos *soundwalks* uma alternativa de resgate ou redimensionamento dessa multiplicidade, de forma poética e interativa: uma tática cartográfica contra a redução ou aniquilação dos elementos

¹²¹ Logicamente, há uma montagem aqui extraída da linguagem cinematográfica, que quebra a linearidade dos audioguias, apontando uma ferramenta interessante de criação.

identitários intangíveis e importantes que constroem uma comunidade, em risco a partir do momento que se torna um fenômeno global, vendido em escala industrial.

Outra questão latente no uso de vozes locais e periféricas é a vazão às “memórias que ficam à espreita, escondidas nas sombras das práticas cotidianas, que as acionam como força de intervenção. Nos *soundwalks* de Cransneanski essas vozes aparecem e ganham destaque, mas de uma maneira conduzida.

Há *soundwalks* que colocam as vozes periféricas no centro do seu labirinto: é *a partir* delas e *para* elas que o processo emerge, fazendo o *lugar* da poética se concretizar. Viv Corringham, por exemplo, declara seu ponto de partida poético nos traçados significativos do cotidiano, vivenciados e narrados pelo seu “desenhista”. Essas vozes narrativas também participam da materialidade de suas composições. O que é notável, no entanto, é novamente a voz situacionista que ecoa nesse impulso; a voz que produz mapas psicogeográficos a partir “de baixo”, a partir das experiências fragmentadas, subjetivas e efêmeras do espaço.

Em *Invisible Cities*, Teri Rueb propõe uma experiência cujo processo coloca essas vozes novamente no centro de uma poética. *Invisible Cities* é uma instalação nos mesmos moldes de *Trace* e *Core Sample*, semelhança apresentada no explorar de camadas sociais, políticas e culturais invisíveis sobrepostas à topografia física, que definem “as paisagens e a identidade cultural de seus habitantes”. Embora também explore as camadas invisíveis que se formam no território urbano como Kubisch, por exemplo, Rueb se inspira no invisível, silencioso e muitas vezes não-dito, incorporando “o traço visual do movimento humano” inscrito na jornada habitual dos habitantes de Baltimore e o descrever peculiar de suas ruas. Nesses caminhos, fragmentos de narrativas relacionadas aos lugares que os evocam na memória dos residentes são a matéria prima com a qual a artista se envolve e desenvolve camadas de histórias orais e sons ambientes.

O *Belfast Soundwalks* do Centro de Pesquisa em Artes Sônicas da Universidade de Queens, embora seja um projeto que nasce no bojo da pesquisa acadêmica, apresenta um modelo similar aos *soundwalks* de Cransneanski, porém enquadrando as experiências em lugares “comuns”, pelas lentes afetivas de quem os conhece, escolhe e recria poeticamente (FIGURA 33). O projeto enfoca o uso da arte sônica para engajar turistas e moradores de Belfast através do desenvolvimento de um aplicativo *mobile* com 10 *soundwalks* temáticos desenvolvidos por artistas e pesquisadores sônicos. Os locais enquadrados incluem destinos tradicionalmente

não direcionados pelo turismo, e mesmo aqueles desvalorizados ou desconsiderados como locais de visitação para os moradores¹²².



FIGURA 33 – Belfast Soundwalks

Fonte: <http://aidandeery.wordpress.com/projects/>

Liderado pelo pesquisador e professor Pedro Rebelo, o projeto tem o mérito adicional de se preocupar com desdobramentos não apenas no meio acadêmico, procurando também atuar na sua comunidade através de palestras de envolvimento e esclarecimento, e em difundir a cultura da “escuta da cidade”¹²³ em âmbito global: além dos *soundwalks*, disponibilizados em aplicativo gratuito, desenvolvem e promovem o *Belfast Soundmap* incentivando o compartilhamento de amostras sonoras do cotidiano além de “outras formas de experimentar e registrar sons”.

Mapear memórias e histórias pela oralidade, como proposto nesses *soundwalks*, é como procurar o lado B da memória oficial dos lugares. E a memória, como discorre Mairesse e Fonseca (2002, p. 114), consiste em um meio de *transformar* os lugares, criando mapas em que o ‘contar’ ganha um papel de destaque: “a memória se constrói no encontro com os acontecimentos. [...] O ‘contar’ é uma arte do fazer, uma arte de produzir e transformar uma realidade que já existe em função do que outrora foi falado.” E é desse modo que o ato duplo de contar/escutar vai tecendo uma nova rede, “entrelaçando pedacinhos de tempo perdidos a uma cadeia temporal estabelecida, fixada em datas, horas e lugares, compondo uma história onde se ressuscitam fantasmas” (Op. cit., loc. cit.).

¹²² Os temas vão desde a cultura gastronômica do centro de Belfast, passando por uma ambientação do poema *Cycling at Sea Level*, e até uma representação do parque Victoria que explora a “natureza do ruído”.

¹²³ Rebelo, em “*A typology for listening in Place*” (2008), aborda a escuta da cidade, um dentre os três arquétipos espaciais que articulariam diferentes relações entre ouvinte, som e lugar.

3.5.8 Desorientar -

Teri Rueb - *Drift* (2004)¹²⁴FIGURA 34 - *Drift*, Teri Rueb (2004)Fonte: Website Teri Rueb¹²⁵

Uma das principais atribuições dos mapas tradicionais é, como vimos, a orientação. Sentir-se orientado, diz a experiência pessoal, certamente é uma questão espacial, que implica primeiro em saber onde se está para então, decidir aonde ir. Estar perdida (TUAN, 2013, p. 21), é uma sensação de que os pontos de referência externos ao meu corpo são, de certa forma, inúteis. Tal inutilidade, no entanto, só indica que esses pontos são inválidos para um propósito quando o desejo é *ir para algum lugar*. O que torna a vontade de *ir para qualquer lugar* uma grande arma da liberdade e da percepção.

Como é possível ainda hoje se sentir perdido, quando os dispositivos pessoais mais simples já vêm com um GPS embutido? É uma questão que situa a ideia de que *localização* e *direção* são noções que nem sempre estão relacionadas a coordenadas geográficas, número ou posições absolutas. Essa é a provocação de *Drift*, uma instalação sonora locativa instalada em uma faixa de areia de quatro quilômetros quadrados na costa do mar de Wadden, no norte da Alemanha (FIGURA 34). Nela, sons pré gravados de passos em diferentes superfícies são mixados à palavras proferidas em diferentes idiomas. Os fragmentos sonoros, retirados de diferentes tradições literárias, abordam os temas do “vagar”, “perder-se”

¹²⁴ Fontes: <http://www.terirueb.net/drift/drift.pdf> e <https://vimeo.com/47798251>

¹²⁵ Disponível em: <http://www.terirueb.net/drift/drift2.html>

e “derivar”¹²⁶. Esses fragmentos são georreferenciados e “disparados” em um computador de bolso equipado com software customizado, GPS e fones, assim que se atinge a região referenciada. Nessas regiões, os sons são disponibilizados em áreas concêntricas, com a sonoridade dos passos eletroacústicos preenche uma área circular maior, enquanto a das palavras se concentra na região menor interna e se sobrepõe aos passos gravados quando o visitante entra nessa intersecção.

No “ambiente sonoro responsivo” da instalação, o horizonte é o mar e a areia que, sob os pés do indivíduo, compõe um chão ruidoso. Sobre ele, o visitante é instigado a procurar respostas sonoras enquanto “deriva”. A caracterização do local não permite saber com precisão a área ou o momento dessas respostas, impelindo o visitante a explorar o espaço sem o auxílio de orientação visual, e sem rumo definido: “enquanto vagueiam, os visitantes descobrem áreas de sons interativos que tocam em resposta aos seus movimentos na paisagem”. Seria a concretização poética de um espaço hertziano – uma visão holística dos dispositivos eletrônicos e suas interações culturais descrito por Anthony Dunne como a arquitetura da interatividade física entre um dispositivo e o indivíduo (DUNNE, 2005, p. 7).

A provocação proposta por *drift* é intensificada por um tipo de *ubiquidade* virtual que a disposição incerta e manifestação imprevisível dos sons levanta. O efeito da ubiquidade, segundo Augoyard, está ligado “às condições espaço-temporais que expressam a dificuldade ou impossibilidade de localizar a fonte sonora.[...] Sons difusos, instáveis, omnidirecionais.”

Segundo descreve a artista, *Drift* envolve o fluxo do deambulo, o prazer da desorientação e o caráter imprevisível e lúdico da deriva, ao vincular-se ao movimento e à translação dos satélites. A instalação ao ar livre também eleva a sensação de estar perdido - que não necessariamente se relaciona ao conhecimento de onde se está, nem em termos relativos quanto absolutos - e a experiência libertadora de estar em *qualquer lugar* – uma posição relativa no espaço que é sempre central. Como reflete Solnit (2005), *perder* coisas é sobre o familiar desaparecendo, enquanto *se perder* é sobre o desfamiliar aparecendo: “perder algo é quando algo desaparece de você mas você ainda sabe onde está; se perder é quando o mundo parece maior que o seu conhecimento dele”.

¹²⁶ Traduções minhas para “wandering, being lost and drift”.

3.5.9 Desterritorializar -

Mirian Schaub, Janet Cardiff - *The Walk Book* (2004)

Janet Cardiff, George B. Miller – *Audiowalks* (1991 –
em andamento)

Quem procura uma referência sobre práticas artísticas contemporâneas mediadas por fones de ouvidos certamente encontrará várias sobre Janet Cardiff e seu parceiro George Bures Miller. Considerados pioneiros no universo dos *soundwalks* mediados tecnologicamente, seus *audiowalks* continuam influenciando artistas de todas as gerações e elevando as questões sobre espaço e mobilidade num estado da arte, desde 1991, embora poucos tenham tido a oportunidade de experimentá-los já que quase sempre se restringem a exposições temporárias promovidas por museus e galerias de arte.

Felizmente há o *Janet Cardiff The Walk Book*: um livro, de capa dura, que por sugestão de Cardiff foi transformado em “caminhada”. Mas nos sentimos desorientados, em muitos momentos, se nos movemos em um trajeto linear por ele - percurso esperado no mundo dos livros. Outro caminho é se deixar conduzir pelas faixas do CD que o acompanha, nas quais Cardiff se personifica através de uma locução íntima e cadenciada, indicando “onde” ir, da mesma forma que faz em seus *audiowalks*, dialogando com o texto de Schaub e consigo mesma. Desterritorializar é desestabilizar, desorganizar, ações que dificultam, opostas à ideia de funcionalidade, inerente à natureza de um livro. É por aí que se começa a jornada pelas múltiplas camadas da obra – a começar por sua capa (FIGURA 35) - e por sua estrutura desterritorializada.

O livro trata da *experiência perdida*, propondo um contraponto à perda de memória inerente à qualquer forma de experiência e historização, estendendo as estratégias poéticas das caminhadas sonoras para as páginas impressas. Segundo Cardiff, trata-se aqui de “[...] um reino do imprevisto, um mundo de memórias involuntárias que forma uma coleção errática, que nos permite confrontar-nos como seres pensantes, multi-sensuais e totalmente temporais”. (SCHAUB, 2004, p. 27, tradução minha)

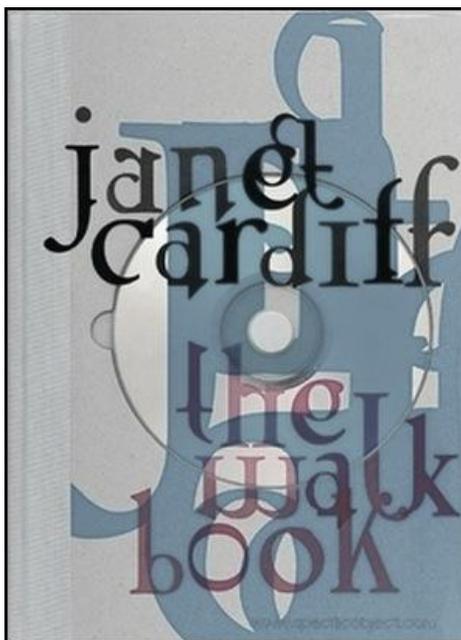


FIGURA 35 – Capa em camadas do livro *The walk book*
(Schaub e Cardiff, 2004)
Fonte: A autora (2012)

Assim como nos *audiowalks*, o sucesso da proposta desterritorializada do *walk book* depende da participação colaborativa do leitor-caminhante através de um pacto individual com a voz de Cardiff. É interessante observar, assim como no cinema e outras formas dramáticas de ficcionar, a fácil aceitação de uma nova realidade em que se insere o leitor/espectador. Mas diferente da experiência do cinema, do concerto e da própria experiência ordinária dos fones, em que é necessário um abandono temporário e voluntário da própria realidade e do próprio corpo para se vivenciar a ilusão proposta, nos *audiowalks* adentra-se a nova realidade aurál sem deixar escapar a realidade que abriga o corpo físico.

Cardiff tem consciência de que uma experiência física mediada causa um impacto maior e mais memorável que aqueles que são apenas ouvidos ou imaginados (Op. cit., p. 104). Dividido em 9 partes temáticas¹²⁷ que em sua unicidade configuram um mapa rizomático dos processos poéticos dos *audiowalks*, o *Walk Book* não precisa ser lido em uma ordem temática específica. Cada parte parece uma cartografia construída em torno do texto original de Schaub e enriquecido em “pós-produção” com fragmentos de roteiros de *audiowalks*, reflexões

¹²⁷ 1. anatomy; 2. walking; 3. transformation; 4. talking; 5. voices; 6. intimacy; 7. listening; 8. memory; 9. walks.

e apontamentos de Cardiff, bem como imagens lúdicas e fotografias soltas pelo livro, num processo de montagem cinematográfica que espelha os próprios *audiowalks* da artista. Nesse processo de montagem, é como se o espaço do livro fosse preenchido por dispositivos variados que realçassem a percepção, novamente espelhando o processo dos *audiowalks* (Op. cit., p. 94). As memórias ou invenções de Cardiff – e não se sabe até onde são distintas - são conectadas pela narrativa do livro, enquanto os sons externos se alteram com a própria paisagem sonora derivada dos fones, interrompendo ou sincronizando impressões entre a realidade externa e a realidade do livro.

Na dimensão aural, a voz de Cardiff infiltra os ouvidos através dos fones, estabelecendo a sensação de intimidade familiar dos *audiowalks* e dirigindo-se ao ouvinte de forma direta. A própria gravação sugere um processo de captação muito próximo, acentuando ainda mais essa intimidade já inerente dos fones. Mas aqui no *walk book* não há passos conduzindo o ritmo do caminhante, apenas o ritmo da voz que interage com o livro e com o próprio ouvinte. Nesse sentido, a própria caminhada é desterritorializada quando desencorpora os passos físicos e transfere-se para um meio de percorrer a forma literária dos *audiowalks*. “E então os sons começam a entrar. São sons que vêm do seu ambiente atual. Contato com o mundo externo é reduzido mas não completamente perdido através dos fones. Consequentemente, você está habitando pelo menos dois espaços acústicos ao mesmo tempo”¹²⁸. (SCHAUB, 2004, p. 16, tradução minha)

Através da experiência audiovisual - esta que incorpora uma mediação física pelos fones, pelo tatear, pelo folhear e desfolhear - o livro se desterritorializa e cria uma caminhada desordenada e imprevisível concretizada no andar por suas páginas. Nesse caminhar, as paradas são as memórias involuntárias, devaneios e percepções que são desencadeadas pelo fluxo irregular da leitura. Como reflete Norman (2004), os mapas requerem uma comparação imaginativa entre dois territórios distintos, aquele que está no papel e o nosso próprio. Posto de forma simples, ler um mapa é operar uma conexão entre o real e sua versão representada. Ainda não pude fazer um *audiowalk* de Cardiff, mas termino de ler o livro com a sensação de ter encontrado vários finais para ele.

¹²⁸ Tradução para: “Then other sounds begin to enter in. They are the sounds from your current surroundings. Contact to the outside world is reduced, but not completely lost through the headphones. Consequently, you are inhabiting at least two acoustic spaces at the same time.

3.5.10 Provocar estranhamento –

Katharine Norman - *Bells and Gargoyles* (1996)¹²⁹,

London E17 e People underground (2010)¹³⁰

Janet Cardiff - *Chiaroscuro* (1997)¹³¹

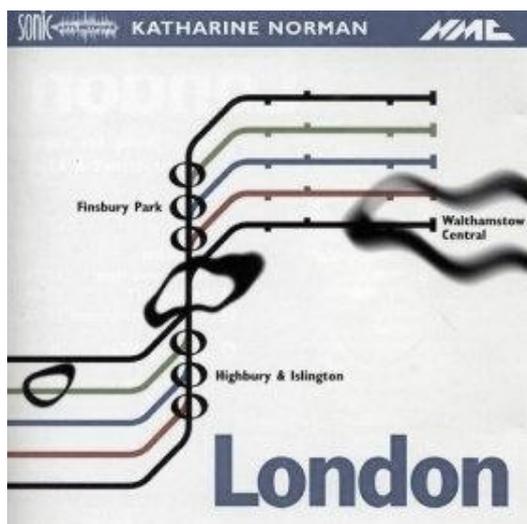


FIGURA 36 – Arte de *London Pieces* (Katharine Norman, 2010)

Fonte: iTunes¹³²

Katharine Norman se descreve como compositora, artista sonora e escritora com interesse especial em escuta, som e lugar. Como uma boa parte dos artistas de sua geração que lidam com sons do mundo real para compor, Norman mantém uma relação com a paisagem sonora ecológica, embora sua visão do universo sônico circule em torno da ideia de criação de lugares e mapeamentos por uma escuta que apreende tudo o que puder do mundo que representa e das experiências pessoais. O que resulta em uma poética que, de um ponto de vista pessoal, se preocupa em equilibrar e conciliar uma escuta de si e do mundo em prol de novas percepções de lugares, na mesma medida em que releva as possibilidades estéticas oferecidas pelo som.

Esse jogo de representações entre mundo, compositor e ouvinte pode estar relacionado à concretização do que teoriza como a *escuta contextual*: aquela que

¹²⁹ Disponível para audição em: http://www.novamara.com/?page_id=229

¹³⁰ Disponível para audição em: http://www.novamara.com/?page_id=9

¹³¹ <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/index.html>

¹³² Disponível em: <https://itunes.apple.com/gb/album/katharine-norman-london/id217894370>

relaciona o material sonoro ao contexto das próprias histórias, influenciando tanto a extensão dos devaneios imaginários quanto a natureza do significado que fornecem (NORMAN, 1996, p. 18). A posição que Norman defende é de que haveria naturalmente um impulso de relacionar as experiências e informações que vão sendo adquiridas ao próprio contexto pessoal, e com a experiência aural não seria diferente: a escuta faria esse manejo como parte da sua operação instintiva, de procurar conferir sentido aos sons que se ouve, mesmo os mais abstratos e obscuros, num esforço para torná-los relevantes.

Norman parece se preocupar mais com referências do que com a referencialidade dos seus sons. Suas peças de fundo mais emocional partem de sons colhidos do mundo externo, seu mundo real, mas não raro são profundamente processados. É claro que sempre há ao menos uma camada deixada para o ouvinte apoiar sua própria escuta contextual. E há o texto, interface que Norman utiliza sempre que o meio permite, para compor com as palavras – material que parece tão precioso, tão lapidado pela artista (seja o resultado um artigo, um ensaio, uma instalação), quanto os próprios sons, mesmo que ela não o admita explicitamente. E as palavras, agrupadas representativamente em seu *website novamara*, são uma boa entrada para as obras e para o mundo sônico cartográfico da artista, embora não necessariamente essenciais.

Bells and Gargoyles (NORMAN, 1996)¹³³, *London E17* e *People Underground* (NORMAN, 2010)¹³⁴ são peças eletroacústicas baseadas em movimento e as impressões que emergem desse deslocamento. Junto às impressões, há uma colagem sonora de camadas temporais e simbólicas, no caso de *London E17* (FIGURA 36), em que o som subterrâneo reconhecível da linha de metro é justaposta aos sons “ditos ordinários” do jardim da sua casa, do mercado, da chuva, de músicos de rua. Em *People Underground*, os sons são oriundos de uma gravação em grandes túneis sob o rio Tames que, por sua grandiosidade e características acústicas reverberantes, provocam segundo Norman, uma vontade imediata de interagir com os efeitos acústicos que esse lugar provoca. Em *Bells and Gargoyles*, o ponto de partida são os sons coletados numa caminhada em uma noite chuvosa, resultando em uma peça estranhamente musical em que se identifica sons

¹³³ Disponível em http://www.novamara.com/?page_id=229

¹³⁴ Disponível em http://www.novamara.com/?page_id=9

referenciais de chuva, insetos, passos e sinos; o motivo sonoro principal, processado e abstrato, porém, mantém-se em mistério assim como o clima evocado.

Nas três composições, o uso dos sons referenciais passa, em algum momento, por um processamento que, embora não os faça perder sua materialidade e algo de sua integridade, cria resultados bastante inusitados, como o fatiamentos de vozes (*slicing*) e falhas no intercurso de um mesmo evento, por exemplo. É como se descrevessem experiências sensivelmente concretas (conforme ficamos sabendo pelas palavras que Norman dedica a elas em seu *website*), sem no entanto nomeá-las. Tal singularização de experiências tão mundanas é uma das características que torna as composições de Norman especiais de um ponto de vista cartográfico: são composições que não pretendem tornar mais próxima de nossa compreensão um cena, uma história ou um universo que ela referencia diretamente, mas, acima disso, provocar uma percepção sensível. A estratégia utilizada para essa provocação é o *estranhamento* evocado por situações surreais (como a sobreposição de sons subterrâneos e sons da superfície em *London E17*), pelo uso de sons que normalmente são indesejados e evitados¹³⁵ (como as saturações em *Bells and Gargoyles* e os fatiamentos em *People underground*), por repetições desconcertantemente insistentes (nas vozes de *People Underground*) e por um certo mal estar calculadamente proposital. São elementos inusitados que dificultam a compreensão da obra, promovendo assim uma experiência poética tocante e possivelmente em diálogo com o efeito sônico designado como *Sharawadji*: “um efeito estético que caracteriza o sentimento de plenitude que às vezes é criado pela contemplação de um motivo sonoro ou complexa paisagem sonora de beleza inexplicável” (AUGOYARD, 2009, p.119).

O *inusitado*, como nos aponta Gomes (2013, p. 204), não seria apenas o *espetacular*: o inusitado “marca uma interrupção na continuidade dos fluxos” pontuando o ordinário, como “pequenos incidentes que singularizam nossos momentos de percepção” especialmente em ambientes mais densos. O geógrafo ainda nota que nas grandes cidades, em meio à densa atmosfera visual e sonora mais ou menos constante, surgem “múltiplos focos de densidade superior que procuram extrair a atenção e fixar nosso interesse: formas, cores, sons, luzes, volumes, movimentos, efeitos etc...” Tal multipolarização, continua, refletiria a

¹³⁵ Logo no início de *Bells and Gargoyles*, ouvimos uma saturação típica causada por ventos mais fortes. Sons que normalmente se evita através do uso de abafadores especiais.

eclosão de microeventos que podem ser programados ou estrategicamente desenhados para dar visibilidade a algo ou alguém, mas com um objetivo final preciso de “vender, convencer, cooptar etc...” (Op. cit., p. 205)

Em vista disso, pode-se discorrer sobre a criação de situações que proporcionam eventos inusitados em meio à camada densa da cidade como estratégia poética de singularização da experiência aural e percepção de lugares. Esse é o pensamento latente na instalação sonora de Bill Fontana, *Sound Island* (1994)¹³⁶, por exemplo, em que o estranhamento perceptivo é causado pelo deslocamento de objetos. Em *Sound Island*, efetivamente, o deslocamento refere-se à transposição de uma paisagem sonora contrastante com a paisagem física em que ocorre a experiência. Sua proposição, declara, é transformar o Arco do Triunfo – um dos monumentos de Paris – em uma “ilha de som”. Para chegar a essa ilha sonora, o visitante atravessa túneis subterrâneos nos quais são transmitidos ao vivo, através de hidrofones submersos, sons do canal inglês de Louis. Quando chega na superfície, sob o Arco, o visitante pode escutar o som do mar através de vários alto-falantes que “inundam” o espaço. O mar torna-se assim, um fenômeno inusitado quando exposto num espaço público como o Arco do Triunfo. Tal procedimento de “transposição de realidades inerente das composições de paisagem sonora” em adição à “experiência visual e fenômeno acústico em tempo real”, Labelle (2010, p. 231) descreve como próprio de Fontana: a “identificação de um dado fenômeno acústico encontrado em um ambiente e amplificado em tempo real para um ponto de escuta situado às vezes muito além do sítio original.” Embora sempre incorpore uma noção de “transposição de realidade”, nem sempre a paisagem sonora composta e experienciada provoca estranhamento. Aparentemente trata-se mais de um conjunto de elementos e valores que possam causar uma relação de contraste e surpresa, como nas instalações de Bill Fontana e nas composições de Katharine Norman.

A transposição de realidade proposta por Fontana em suas instalações ao ar livre é semelhante ao que Janet Cardiff propõe através do uso de reproduzíveis portáteis de áudio e fones de ouvido, ícones da experiência auditória móvel. Todavia, a transposição proposta através das gravações binaurais de Cardiff é, segundo ela mesma, um jeito de estar em dois lugares diferentes ao mesmo tempo, com a

¹³⁶ Fontes: <http://d-sites.net/english/fontana.htm>

diferença de que adentra-se uma realidade virtual através dos fones, sem no entanto deixar escapar a realidade factual.

A introdução dos reprodutores portáteis de áudio (RPAs) conhecidos nos anos 1980 como *walkman* provocou uma revolução não só em termos tecnológicos como principalmente culturais. Ao se difundir a experiência da reprodução pessoal e portátil do som a um nível industrial – pelos *walkmans* e posteriormente, os *ipods*, entramos também no que se poderia chamar de um novo regime de audibilidade marcado pela “repriorização da natureza auditória com uma franqueza incomum e imediatismo” (BULL, 2000, p. 3) e o que Powell propõe como uma junção da *escuta acústica* (interface ativa que medeia a experiência individual e o ambiente sonoro do entorno) com a *escuta eletroacústica individualizada* (2008, p. 4). Tal regime também traria implicações subjetivas e sociais ao cotidiano, que foram seriamente pesquisados por Michel Bull. Ao estudar a natureza auditória cotidiana que emerge do uso dos RPAs, Bull (2000) pôde demonstrar que os “estéreo pessoais” seriam ferramentas estratégicas de administração do espaço e tempo pessoais, tanto quanto de construção de fronteiras e “locais de fantasia e memória” individuais. O padrão social de uso dos estéreo pessoais implicaria, segundo o autor, no anseio em bloquear os sons externos, em estetizar o ambiente, em dramatizar as experiências; enfim, em fechar-se no próprio mundo auditório e controlar o caos interno.

Embora o uso dos fones incorpore um desejo de estetizar o ambiente, parece mais significativo o atributo de modificar a estruturação das próprias experiências toda vez que são utilizados, e não apenas a percepção do espaço. Num aparente paradoxo, essa dramatização da experiência, no cotidiano, operaria através de um alheamento ao ambiente e a uma barreira social invisível: o sítio da experiência é transformado a partir de dentro, “o ambiente é reapropriado e experienciado como parte do desejo do usuário. Através da sua experiência auditória privada, o ouvinte extrai “mais” do ambiente, não por interagir com ele, mas precisamente por não interagir.” (Op. cit., p. 37)

O uso dos estéreo pessoais promove uma espécie de “colonização” do espaço individual de dentro pra fora, segundo Bull. Isso é um aspecto interessante pois, da mesma forma que permite o controle sobre o espaço sonoro individual, os fones de ouvido detêm um poder de provocar experiências evocativas e convincentes, valendo-se dos fenômenos que são próprios da natureza desse tipo

de experiência aural. Os fones e os estéreos pessoais já nascem como objetos que transpõem realidades, ao incorporar naturalmente uma dissociação entre o que se ouve e o que se vê. “O que permanece escondido aos meus olhos é revelado aos meus ouvidos.” (IHDE¹³⁷ apud SCHAUB, 2004, p. 207, tradução minha). Segundo Schaub, Cardiff relaciona as coisas invisíveis das suas caminhadas, ou seja, aquelas que são apenas ouvidas, ao que pode de fato ser visível, a fim de elevar a consciência de realidade do participante. (Op. cit., p. 207). E o suporte sonoro torna-se, em suas mãos, um meio imersivo e “convicente” para evocar *o que não se vê* nos espaços em questão, seja isso uma memória, uma associação livre ou uma narrativa. Cardiff tem ampla consciência do poder evocativo do som e da natureza da experiência aural, portanto: “ouvir nos coloca em contato com o mundo do entorno. Os ouvidos nos unem com sons invisíveis [...]. Escutar envolve o corpo todo, que serve como uma câmara de ressonância.”¹³⁸ (p. 201, tradução minha). Além disso, Schaub confirma que as qualidades sonoras dos *audiowalks* são ressonâncias de lugares, isto é, são determinadas pelo lugar em que foram geradas. Cardiff também declara sua preferência pelos sons de locação e a importância de utilizá-los no seu local de origem: para que o participante se engaje com os eventos acústicos da narrativa, deve-se criar uma equivalência exata entre o lugar da gravação e o seu *playback* (p. 210). É importante, para causar o efeito que pretende, que o som virtual coincida com as sensações acústicas do participante, pelo menos por alguns momentos. Há depoimentos que confirmam o efeito realista da narrativa que Cardiff almeja provocar em suas sobreposições de camadas, e uma delas aponta para a confusão gerada pela sensação de se estar duas vezes em um mesmo espaço (p. 211). É através dessa concepção do suporte sonoro que Janet Cardiff propõe a transformação do Museu de Arte Moderna de São Francisco, um lugar considerado tradicionalmente como monótono e de “paisagem sonora entediante”¹³⁹, em uma experiência do espaço como um mapa imaginário de memórias (FIGURA 37).

¹³⁷ Tradução para: “What remained hidden from my eyes is revealed to my ears.” IHDE, Don. *Listening and Voice: a phenomenology of sound*. Atenas: Ohio University Press, 1976.

¹³⁸ Tradução para: “...hearing keeps us in touch with the surrounding world. The ear unites us with invisible sounds [...]. Listening involves the whole body, which serves as a resonance chamber.”

¹³⁹ Depoimento de Gary Garrels, curador da exposição “Nine Artists in the Nineties” no San Francisco Museum of Modern Art, 1997 (SCHAUB, 2004, p. 265).



FIGURA 37 – Museu de Arte Moderna de São Francisco, local de *Chiaroscuro* (Janet Cardiff, 1997)
 Fonte: Website Cardiff Miller¹⁴⁰

Trata-se do *audiowalk Chiaroscuro* (1997), uma caminhada de duas partes criada como uma espécie de *audio tour* pelo Museu, embora não aborde nem incorpore as obras que lá se encontram. Ao invés disso, Cardiff provoca um contraste com a vocação institucional e simbólica do espaço ao incitar uma participação ativa no *tour*, como acompanhar seus passos e “olhar pela grande janela a paisagem estupenda”. Dessa forma, procura extrair do espaço as camadas da sua arquitetura singular, explorando seus aspectos evocativos de forma cinemática, como vemos na transcrição de um trecho do roteiro:

Janet Push the elevator button. We'll go down to the first floor. Sound of bedroom, walking around on wooden floor...

Man Saying lines from Hitchcock's Vertigo No, that dress isn't right... try on this one... I want you to wear these shoes.[...]

Janet Let's go up. Go around the corner to the front of the main stairs. Walk up the stairs. I'll walk slowly so we can stay together.¹⁴¹

(SCHAUB, 2004, p. 264)

Optei por reproduzir a editoração do trecho para ilustrar a estrutura roteirizada da caminhada. Nela percebemos a inserção de efeitos sonoros e a colagem de um

¹⁴⁰ Disponível em: <http://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/chiaroscuro.html#>

¹⁴¹ Uma tradução minha para o trecho seria: Janet: Aperte o botão do elevador. Nós iremos para o primeiro andar. Som de quarto, caminhando sobre chão de madeira... Homem: dizendo falas do filme Vertigo, de Hitchcock, Não, esse vestido não está bom... tente este... Eu quero que você use estes sapatos. [...] Janet: Vamos para cima. Dobre a esquina, até a frente da escada principal. Suba as escadas. Eu caminharei devagar para que a gente possa ficar juntos.

diálogo do filme *Vertigo*, de Hitchcock¹⁴², um pequeno exemplo da amálgama de referências e direções narrativas não-lineares que suas obras geralmente apresentam.

Outra camada explorada no museu é o de depósito de experiências e memórias que permaneceria o mesmo por muito tempo: uma relação de contraste com o seu visitante, que se confronta com suas próprias mudanças a cada regresso. Incorpora-se aqui a ideia de que quem muda são as pessoas e não as obras (SCHAUB, 2004, p. 265). Cardiff tem consciência da ligação entre memória e percepção sensorial, e explora os ambientes e suas atmosferas como suporte para suas lembranças e interrogações particulares. Tal jogo complexo e dinâmico que nasce da justaposição de camadas sônicas, simbólicas com o ambiente físico é viabilizado através do uso dos estereos pessoais. Nessa experiência, a mistura de narrativas sônicas e mobilidade física-visual contribui para uma jornada singular e íntima a partir da dissociação som-imagem e do deslocamento espaço-temporal do espaço físico e espaço imaginário.

A criação de situações que evocam o medo também é uma recorrência nos *audiowalks* e, como declara a artista, essa sensação se aproveita da própria natureza da “interface”: “eu acho que o elemento que ressoa com os gêneros de suspense/ filme *noir* / ficção científica nas minhas peças parcialmente vem do meio que eu utilizo. O som tem a habilidade de te assustar, sua invisível presença fantasmagórica está conectada aos nossos medos primários. A impressão de passos atrás de você, ou um galho estalando pode te fazer pular imediatamente sem pensar”¹⁴³. (Op. cit, p. 209, tradução minha). A sensação de medo ou suspense evocado nos *audiowalks* através das situações surreais criadas pelos fones pode facilitar o contato entre o suporte sonoro e a narrativa fictícia através do efeito sônico da *synecdoche*, uma seleção específica da escuta, resultante de uma “vigilância acústica” por critérios funcionais ou por adesão a um esquema cultural que estabelece uma hierarquia. (AUGOYARD, 2009, p. 124). Pela *synecdoche*, o ouvinte passaria a vasculhar os sons familiares no mundo fictício dos fones, contando com o seu conhecimento do mundo real e naturalmente adotando-o como pano de fundo -

¹⁴² Um dos *thrillers* clássicos de Hitchcock cuja cena emblemática apresenta a visão do protagonista, um acrobático, de uma escada vertiginosa.

¹⁴³ Tradução para: “I think that the element that resonates with the detective/film noir/science fiction genres in my pieces partially comes out of the medium that I use. Sound has an ability to scare you, its invisible ghostly presence is connected to our primal fears. The impression of a footstep behind you or a cracking twig can make you jump immediately without thinking.”

uma condição fundamental, segundo Umberto Eco (1994, p. 89), para “nos impressionar, nos perturbar, nos assustar ou nos comover até com o mais impossível dos mundos.”

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Autobautismo.

Esta autopista paralela que buscamos sólo existe acaso en la imaginación de quienes sueñan con ella; pero si existe (es demasiado pronto para hacer afirmaciones categóricas, y sin embargo se diría que estamos ahí desde hace veinticuatro horas; que el lector escéptico piense, antes de negar realidad a esta nueva vía eliminando el «acaso» de la frase, que tal vez desapareceremos con él; que tenga pues paciencia, que espere al menos que hayamos podido reunir pruebas), no sólo comporta un espacio físico diferente sino también otro tiempo. Cosmonautas de la autopista, a la manera de los viajeros interplanetarios que observan de lejos el rápido envejecimiento de aquellos que siguen sometidos a las leyes del tiempo terrestre, ¿qué vamos a descubrir al entrar en un ritmo de camellos después de tantos viajes en avión, metro, tren? (Hubo, es cierto, ese largo viaje en barco de San Francisco al Havre, pero todo ocurría allí, como debe ser en el océano, al ritmo del mar, y nadie se nos adelantaba a toda velocidad como es el caso aquí.) Autonautas de la cosmopista, dice Julio. El otro camino, que sin embargo es el mismo.

A experiência mostra que as próprias experiências demoram algum tempo pra virar histórias. Leituras e ideias também consistem em caminhos que podemos percorrer rapidamente ou simplesmente deixá-los se aproximar mas se afastar sem tocá-los, como se fossem o véu de uma noiva. Ou optamos por “percaminhá-los”, adotando-os como se tivessem sido sempre nossos. Em todo caso, leva-se um tempo, talvez algumas repetições, ou até desautomatizações, para que aos poucos virem um texto coerente com experiências e conclusões tangíveis. Não sei se atinjo meu objetivo, agora que cheguei ao fim do meu percaminho. Talvez se tivesse mais tempo e experiência, talvez... minhas conclusões seriam mais tangíveis aos olhos de quem os lê agora. Mas talvez, me perderia mais uma vez. E então me lembraria dos termos de Solnit (2005): “aquela coisa, a natureza da qual é totalmente desconhecida para você geralmente é o que você precisa encontrar, e encontrar é uma questão de se perder”.

Dissertar é um eterno “se perder”. Avança-se um tema, desdobra-se em três, retorna um... como um jogo de tabuleiro em que o objetivo final é terminar com o maior número de peças. As peças aqui deste jogo, penso agora, não são simples objetos que compõem uma coleção de saberes. Prefiro imaginar que são o resultado de ações planejadas, estratégias elaboradas e testadas “*in situ*”, alianças feitas ao longo do percurso, e essencial: abrir mão de outros caminhos com consciência e plenitude, como o próprio desenhar de um bom mapa. Nesse sentido, até aqui, acredito que o jogo foi bem jogado e talvez esteja até ganho.

Este trabalho procurou explorar algumas relações entre som e lugar. Digo “algumas”, pois sendo um tema complexo e cada vez mais ampliado primordialmente pelo lado sonoro, a ideia não se esgota no âmbito poético. Reflexo disso é a gama de abordagens, propósitos e meios encontrada de forma pulverizada em diversas práticas artísticas como as próprias vertentes da ecologia acústica, o *site specificism*, a arte locativa, as instalações sonoras e os *soundwalks* dos séculos XX e XXI, como pudemos vislumbrar. Quanto a isso, começo a perceber o que Tuan, Solnit, Gomes e tantos outros autores não-artistas já haviam constatado: a compreensão e a expressão das percepções, sentimentos e experiências sobre espaço e lugar tem sido realizada com sensível êxito por artistas, possivelmente até mais do que por cientistas.

Intuo que todos, contudo, intérpretes, compositores e artistas, todos almejam criar lugares. Na performance, esses gestos traduzem as paisagens que o instrumentista-intérprete visualiza (sente) pela sua própria bagagem musical-corporal. Após muitas horas de contato com o universo da obra, ele oferecerá, através do seu corpo-instrumento, os melhores contornos desse lugar imaginado. Compositores passam horas elaborando material sonoro e explorando combinações e fluxos que expressem um sentido do mundo, pelos seus contornos e sensações transmitidas. Experimentam, refinam (ou não), repetem, criam conexões, selecionam e se preocupam em apresentar o resultado em um formato organizado e atraente, no mínimo. Escritores, idem. No fundo, sinto que a energia que nos move é o desejo de criar um espaço na imaginação que coexista latente no mundo real personalizado - um lugar para o qual se possa e se queira retornar a qualquer momento.

Neste trajeto, pude margear a geografia humanista, compreendendo um pouco mais sobre os modos e as variáveis que operam na organização do espaço e na produção dos lugares e concluo que estes não são mais do que reflexos localizados de si mesmo – *pois sempre nos reconhecemos neles* -, embora em superfícies que nem sempre sabemos nomear. O mapa é essa superfície, e a cartografia é o olhar, o ouvir, o tatear...

Pude afinal experimentar um estado analítico pela lente qualitativa dos efeitos sonoros que ainda conquistarão o lugar que merecem no campo dos estudos sônicos. Por ela, é intuitivo afirmar que todas as obras como as aqui abordadas, que posicionam os lugares e sua experiência no centro das indagações poéticas, sempre refletem ou se expressam por algum efeito sônico perceptível na base das

experiências cotidianas. Não se quer inverter a ordem dos fenômenos aqui: os efeitos sônicos sempre se manifestaram no seu domínio aural, seja ele ambiental ou musical, com outras nomenclaturas e percepções; além disso, é bem possível que essa relação seja orgânica, inerente da natureza de quem compõe a partir das próprias andanças no mundo. O que está se defendendo aqui é a possibilidade de utilizar essa taxonomia num diálogo mais presente também com as práticas artísticas contemporâneas, de uma forma mais sistematizada, seja o objetivo estudar fenomenologicamente o homem e seu meio, seja analisar a estrutura e o discurso sonoro. Defende-se, portanto, que o desenvolvimento de um campo cartográfico sonoro, em sua dimensão poética, poderia ser enriquecido pela compreensão dos efeitos sônicos do ambiente numa escala observável do cotidiano, alcançando também alguma expressividade acadêmica.

Pude experimentar sensivelmente várias obras sonoras, caminhá-las, para então despejar sobre elas minhas indagações sobre o que estavam tentando tornar visível e qual a estratégia cartográfica que estava sendo utilizada. Não raro fui até onde foi possível, desejando poder permanecer mais tempo, retornando diversas vezes aos mesmos lugares.

Pude até propor *paradigmas localizacionais de experiência aural e estratégias de desautomatização da percepção pela experiência aural* que, embora soem como fórmulas exageradamente sisudas, não são mais do que exercícios de percepção, organização e criatividade, que podem ser (e espero que sejam) usados-criticados-expandidos por outros artistas em busca de ferramentas de criação, e pesquisadores que desejam se aventurar por estas bandas.

Terra Nova, Terra Incognita

Há ainda porções do mapa que permanecem turvas, como certos territórios que aqui se começou a delinear, mas que se sabe que ainda se desconhece. Os modelos e estratégias propostos ainda são *terras novas* férteis para serem exploradas. Gostaria, por exemplo, de ter acrescentado uma tática de mapeamento fruto deste milênio: a ludificação (*gamification*)¹⁴⁴, que apesar de aparentemente se voltarem para a dinamização das relações sociais apresentam um universo rico de

¹⁴⁴ Algumas obras mapeadas parecem se enquadrar nesta categoria, nem sempre de forma explícita: “*Rider Spoke*” (Blast Theory, 2007), “*Net_Dérive*” (Atau Tanaka, 2006) e o *subtle mob* “*Our broken voice*” (Circumstance - S. Anderson, L. Child, E. Grenier, D. Speakman, T. Stevens)

possibilidades no campo aural. Também gostaria de ter incluído nesta discussão obras que pudessem indicar um procedimento de *lentidão* e *profundidade* - um que propusesse a apreensão lenta do espaço; que transformasse funcionalidade em vivência. Desejei e planejei fazer uma caminhada-expedição-composição em Curitiba, uma que por esse procedimento desacelerado transformasse um trajeto de 20 minutos pela movimentada Rua das Flores, em uma viagem pausada de 10 horas pelos bancos do seu calçadão. Mas por circunstâncias adversas, a expedição teve que ser adiada e em seu lugar só me resta indicar sua fonte inspiradora: passo para frente a sugestão de leitura que me foi feita no início deste percurso por Daniel Quaranta, conterrâneo do autor de *Los Autonautas de la Cosmopista*.

A maior porção de *terra incognita* deste trabalho, no entanto, é a mesma que aparece nos mapas antigos que retratavam porções inexploradas do novo continente. O Brasil, consinto, ainda é um território que deve ser melhor vasculhado nesta proposta de mapeamento sonoro, e só não está presente neste trabalho por questões práticas de tempo, embora haja vários pesquisadores e artistas sensíveis lidando com questões de sons e lugares, como a Fátima Carneiro dos Santos, o Marcelo Villena, o Rafael de Oliveira, a Renata Roman...

Enfim, o estudo da “cartografia” sonora - e aproveito o último instante para sublinhar o caráter metafórico da palavra neste contexto - é um território ainda por vir. Apesar do amplo espaço à espera de exploração, muitas cartografias se detêm na produção de mapas elaborando-os como se fossem espelhos sonoros dos ambientes. No intuito de contribuir para uma discussão dessa amplitude, apresentei obras de artistas que não se preocupam tanto com as fronteiras impostas por linguagens e campos artísticos mas procuram reintegrar o corpo ao mundo que o rodeia, em suas investigações poéticas. Todas elas são objetos e processos ao mesmo tempo; apresentam a composição sonora como uma projeção singular do mundo, propondo modos de escutá-lo que são diferentes de sua forma habitual. A composição sonora que projeta um lugar implica, como toda escolha, no que incluir, no que direcionar a atenção e no que deixar de fora. Mas Norman (2004) nos lembra: a obra, assim como um bom mapa, é de certa forma uma representação “pobre”, que torna seu ponto de vista conhecido através do que deixa de fora, do que “abre mão”, para que os espaços vazios possam ser preenchidos com realidades diferentes. Intuo que terei a oportunidade de preencher alguns espaços vazios em outros mapas, desdobramentos que se criaram a partir desta trajetória

iniciada em 2011, quando este trabalho ainda era a *terra incognita* lá do projeto de mestrado. Um deles é o *Mapa Sonoro de Curitiba*¹⁴⁵, que embora tenha um nome simples e que hoje me desperta uma outra ideia da época em que foi concebido, propõe um mapeamento poético-emocional da escuta, investigando como o som participa nas experiências de lugares significativos em Curitiba, minha cidade adotiva, a partir de experiências interpessoais. Cito este projeto aqui porque sinto que ele é um ramo direto desta pesquisa, que cresce, se modifica e germina junto com as ideias aqui expostas.

* * *

Durante uma pesquisa do porte de um mestrado, mesmo com um destino pré-determinado é comum se perguntar vez e outra “*pra onde estou indo? por que ir adiante? é por aqui mesmo??*” No mundo da eficiência, o qual se anexa de brinde ao mundo da academia, mais frequente ainda é a vontade de chegar em algum lugar: somos levados a pensar em meios que levem a algum fim, e que este fim esteja muito definido, e quanto antes alcançá-lo então, melhor ainda. Se não funcionasse assim, nem estaríamos aqui para começar. E empreender uma jornada extraordinária dessas sem um rigor científico, então, não seria uma aventura. Seria estupidez, para emprestar a definição de Cortázar à sua expedição de 33 dias pela “cosmopista”. Mas agora que cheguei ao final, percebo que a estrada pode ser *um outro caminho, que no entanto é o mesmo*. E o caminho é uma forma de se relacionar com as paradas e os obstáculos que se apresentam, cruzam e interpõem até o final do percurso planejado. Quantas vezes foi necessário desorganizar e reorganizar, reescrever e apagar, sofrer, desapegar, abandonar e depois resgatar, para se chegar à mesma ideia inicial, que no entanto, agora é vista com outras lentes... Lentes um pouco menos ingênuas mas que ainda têm um longo caminho

¹⁴⁵ O projeto foi escrito no início de 2012 para um edital de incentivo municipal, aprovado em 2013 e atualmente em fase de captação e viabilização. Originalmente, o “Mapa Sonoro de Curitiba” propunha realizar um inventário de sons peculiares da cidade, disponibilizando o acervo em um mapa virtual online. A finalidade desse projeto, concentrado em uma pequena equipe, era documentar e difundir a paisagem sonora. Começa a ser repensado a partir da reflexão sobre a cartografia como ferramenta exploratória contemporânea e os mapas como proposições, com o intuito de proporcionar visões tangíveis não de espaços, mas de lugares de afeto em Curitiba, pela percepção, valores e atitudes de quem habita e circula pelas paisagens sonoras que compõem esses lugares. “Trabalhar a partir da escuta sobre a narrativa implica em um ‘dizer sobre aquilo que o outro diz de sua arte, e não um dizer dessa arte’ (CERTEAU, 1984). Para acessar uma discussão sobre o projeto, apresentado no II Encontro sobre Imaginários Sonoros 2013: <http://www.humanas.ufpr.br/portal/imaginariossonoros/>

para construir. A diferença é que agora já não há tanta pressa. Podemos cruzar a autoestrada em grande velocidade para abraçar logo nossos entes queridos – afinal, elas foram planejadas para facilitar nossa chegada. Podemos ver a introdução e a conclusão de um trabalho - é bem provável que encontremos as referências que procuramos. Podemos ler o começo e o fim de *Autonautas de la cosmopista* só para captar sua essência - e ainda assim é possível se emocionar. Mas sem embargo, é na leitura saboreada e nas pausas que se presenteia, *onde* realmente é possível sentir a experiência de se criar um lugar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALES BELLO, A. **Introdução à fenomenologia**. Traduzido por J. T. Garcia e M. Mahfoud. Bauru: Edusc, 2006.
- ALONSO, D. P. **Práticas cartográficas antagonistas en la Época Global: Catálogo de Mapas Críticos**. Dissertação de Mestrado (História da Arte), Universidade de Barcelona, 2011
- AUGÉ, M. **Elogio de la bicicleta**. Traduzido por A. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2009.
- AUGÉ, M. **Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 9. ed. Traduzido por M. Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.
- AUGOYARD, J.; TORGUE, H. **Sonic experience: a guide to everyday sounds**. Canada: McGill-Queen's University Press, 2009.
- BASSET, K. Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Psychogeographic Experiments. In: **Journal of Geography in Higher Education**, v. 28, n. 3, p.397-410, nov. 2004.
- BELFAST sound map. Disponível em: <http://www.belfastsoundmap.org/>.
- BULL, M. **Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life**. Oxford: Berg, 2000.
- CASEY, E. S. **Earth-Mapping: artists reshaping landscape**. London: Minesota Press, 2005.
- CASEY, E. S. How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena. In: **Senses of Place**, p. 13-52. Santa Fe: School of American Research, 1996.
- CAMPESATO, L. **Arte Sonora: Uma Metamorfose das Musas**. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2007.
- CAMPESATO, L.; IAZZETA, F. **Som, espaço e tempo na arte Sonora**. In: XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006. p. 775-780.
- CERTEAU, M. Walking in the city. In: **The practice of everyday life**, p. 91-110. Traduzido por S. Rendall. University of California Press: Berkeley Los Angeles London, 1984.
- CHION, M. **Guide to sound objects**. Traduzido por J. Dack e J. North. Paris: Buchet/ Chastel, 1983.
- CHKLOVSKI, V. A. Arte como Procedimento. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 3.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- COELHO JUNIOR, N. E. Consciência, intencionalidade e intercorporeidade. In: **Paidéia**, v.12, n. 22, p. 97-101, 2002.

CONFERENCE MEANING AND MEANINGFULNESS IN ELECTROACOUSTIC MUSIC, 2012, STOCKHOLM. **Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network**. MCCARTNEY, A. S. J. Meaningful Listening through soundwalks. Disponível em: <http://www.ems-network.org>

CORRINGHAM, V. Urban Song Paths: place resounding. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 11, n. 1, p. 27-35, 2006.

COSGROVE, D. Maps, Mapping, Modernity: Art and Cartography in the Twentieth Century. 2005. In: **The map reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation**. Wiley-Blackwell, 2011.

CRASNEANSCKI, MORANTE, T.; ORTIZ, S.; JAY, J. **Soundwalk: Te Bronx**. CD. New York: Oversampling, 2003.

CRASNEANSCKI, S.; LARRUE, A.; SOUNDWALK (Firma) et al. **Medea**: collection from the Black Sea. CD. Paris: Dis Voir, 2012.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Traduzido por Ebookbrasil. 2003. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, 1.ed. v.1. Traduzido por A. Neto e C. Costa. São Paulo: Editora 34, 2000.

DODGE, M.; KITCHIN, R.; PERKINS, C. (Ed). **The map reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation**, 2011. [S.I]: Wiley-Blackwell.

DODGE, M.; PERKINS, C.; KITCHIN, R. 12 Mapping modes, methods and moments: A manifesto for map studies. In: **Rethinking maps: New frontiers in cartographic Theory**. New York: Routledge, 2009.

DREVER, J. L. Soundwalking: Aural excursions into the everyday. In: **The Ashgate Research Companion to Experimental Music**, Ashgate, p. 163-192, 2009.

DREVER, J. L. Soundscape composition: the convergence of ethnography and acousmatic music. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 7, n. 1. p. 21-27, 2002.

DUNNE, A. Hertzian Tales. In: **Electronic Products, Aesthetic Experience, and Critical Design**. Cambridge: MIT Press, 2006.

DUNLOP, C.; CORTÁZAR, J. **Los astronautas de la cosmopista: o Un viaje atemporal París-Marsella**. 2. ed. [Espanha], Muchnik, 1984.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Traduzido por H. Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FEEHAN, N. **Syncwalk: A Framework for Locative Audio Composition**. Dissertação (Master of Science in Media Arts and Sciences) – School of Architecture and Planning, Massachusetts Institute of Technology, 2010.

FONOFOTOGRAFIA: mapas sonoros e fotográficos. Disponível em: <http://www.espacociencia.pe.gov.br/noticias/exposicao-fonofotografia/>.

GIBSON, J. W. **A reenchanting world**: the quest for a new kinship with nature. New York: Holt, 2009.

GOMES, P. C. C. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GOMES, P. M. S. **Ciência e arte na cartografia situacionista**. Trabalho de Mestrado (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

GOMES, P. M. S. **Notas sobre Psicogeografia**. Trabalho de Mestrado (Mestrado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

HARLEY, J. B. Deconstructing the Map. 1989. In: **The Map reader**: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation. [S.l.]: Wiley-Blackwell, 2011.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE #1. Traduzido por K. Knabb (Jun. 1958). **Definitions**. Disponível em: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html>

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

KAPROW, A. "Happenings" in the New York Scene. In: **Allan Kaprow, Essays on the blurring of Art and Life**. Berkeley: University of California Press, 1993.

KITCHIN, R.; PERKINS, C.; DODGE, M. 1 Thinking about maps. In: **Rethinking maps**: New frontiers in cartographic Theory. New York: Routledge, 2009.

KOLBER, D. Hildegard Westerkamp's Kits Beach Soundwalk: shifting perspectives in real world music. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 41-43, 2002.

KRYGIER, J.; WOOD, D. Ce n'est pas le monde (This is not the world). In: **Rethinking maps**: New frontiers in cartographic Theory. New York: Routledge, 2009.

KUNDERA, M. **A imortalidade**. 7. Ed. Traduzido por T. B. C. Fonseca e A. L. M. Andrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LABELLE, B. **Background noise: perspectives on sound art**. New York, London: Continuum, 2010.

LEMOS, A. Mídia locativa e território informacional. In: **Estéticas Tecnológicas**. São Paulo: PUC, 2007.

LONDON sound survey. Disponível em: <http://www.soundsurvey.org.uk/>.

LÓPEZ, F. Contra el Escenario (p. 97 -109). In: **Sonoro**: La Casa Encendida, 2010. Madri: Casa Madrid, 2010.

MAIRESSE, D.; FONSECA, T. M. G. Dizer, escutar, escrever: redes de tradução impressas na arte de cartografar. In: **Psicologia em Estudo**, v. 7, n. 2, p. 111-116. Maringá, 2002.

MAPA sonoro do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.culturadigital.org.br/project/mapa-sonoro-do-estado-do-rio-de-janeiro/>.

MCCARTNEY, A. S. J. Circumscribed journeys through soundscape composition. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 1-3, 2002.

MCCARTNEY, A. S. J. **Sounding Places: Situated conversations through the soundscape compositions of Hildegard Westerkamp**. Tese (Doutorado em Música), York University, Toronto, 1999.

MCCARTNEY, A. S. J. **Soundwalks**, 1997. Disponível em: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/>

MCCARTNEY, A. S. J. **Soundwalking**: creating moving environmental sound narratives. 2010. Disponível em: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/2010/09/27/soundwalking-creating-moving-environmental-sound-narratives/>

MONTREAL sound map. Disponível em: <http://www.montrealsoundmap.com/>.

NETWORKED Performance. A Review of "Core Sample". Disponível em: <http://turbulence.org/blog/2007/10/08/core-sample-outside-in/?author=4>

NORMAN, K. Listening together, Making Place. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 17, p. 257-265, 2012.

NORMAN, K. Real-World Music as Composed Listening. In: **A Poetry of Reality: Composing with Recorded Sound**. Contemporary Music Review, v. 15, parte 1-2, 1996.

NORMAN, K. With no direction home. In: **Sounding art: Eight Literary Excursions through Electronic Music**. Ashgate, 2004.

NORMAN, K. The same trail twice: Talking Rain with Hildegard Westerkamp. In: **Sounding art: Eight Literary Excursions through Electronic Music**. Ashgate, 2004.

NYSOUNDMAP. Disponível em <http://www.nysoundmap.org/>.

NORMAN, K. **Bells and gargoyles**. Música. 1996. Disponível em: http://www.novamara.com/?page_id=229

NORMAN, K. **London E17**. Música. 2010. Disponível em: http://www.novamara.com/?page_id=9

NORMAN, K. **People Underground**. Música. 2010. Disponível em: http://www.novamara.com/?page_id=9

OAKESHOTT, M. **Experience and its modes**. Cambridge: University Press, 1933.

OBICI, G. **Condição da escuta**: mídias e territórios sonoros. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – PUCSP, São Paulo, 2006.

OPEN sound New Orleans. Disponível em: <http://www.opensoundneworleans.com/core/category/voice>

POWELL, E. **Sound.garden.scape**: Gastown, a Virtual Soundwalk. Dissertação (Mestrado em Artes) - School for the Contemporary Arts, Simon Fraser University, Burnaby, 2008.

REBELO, P. ; A typology for listening in place. In: **5th International Mobile Music Workshop** May 13 – 15, 2008. University of applied arts, Vienna. Disponível em <http://MMW2008.dieangewandte.at/>

REVISTA Cabinet. Electrical Walks: Sample of Raw Sounds, n. 21 (2006). Disponível em: <http://www.cabinetmagazine.org/issues/21/kubisch.php>

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental, Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011

RUEB, Teri. Drift (2004). 2011. Vídeo (07'15"). Disponível em <https://vimeo.com/47798251>

SANTOS, F. C. **A paisagem sonora, a criança e a cidade**: Exercícios de Escuta e de Composição para uma Ampliação da Ideia de Música. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas: 2006.

SCHAUB, M. **Janet Cardiff: The Walk Book**. Vienna New York: Thussen-bornemisza Art Contemporary, 2004.

SCHAFER, R. M. **The Soundscape**: Our sonic environment and the tuning of the world. New York: Knof, 1994.

SELLERON, J; CRASNEANSCKI, S.; DUZER, C.; MADER, A.; BIOLAY, B. **Saint Germain de Pres Soundwalk**. CD. Vendoeuvres : Arcadès, 2007.

SOLNIT, R. **A field guide to getting lost**. New York: Viking, 2005.

SOUND ESCAPE AN INTERNACIONAL CONFERENCE ON ACOUSTIC ECOLOGY, Peterborough, 2000. WESTERKAMP, H. **The local and Global “Language” of Environmental Sound**. Apresentação.

SPSOUNDMAP. Disponível em: <http://www.spsoundmap.com/>

SOUNDWALKING Interactions. **Projeto de pesquisa e criação de Andra McCartney**. Disponível em: <http://soundwalkinginteractions.wordpress.com/>

TERI Rueb. Página Oficial. Disponível em: http://www.terirueb.net/i_index.html

THIBAUD, J. P. Commented City Walks. In: **Wi: Journal of Mobile Culture**, v. 7, n. 1, 2013. Disponível em: <http://wi.mobilities.ca/commented-city-walks/>

THIBAUD, J. P. The sonic composition of the city. In: **The auditory culture reader**. Amsterdam: Berg Publishers, 2003, p. 329-341.

TRUAX, B. **Acoustic communication**. 2.ed. Norwood: Abex, 1994.

TRUAX, B. **Islands**: Soundscape compositions by Barry Truax. CD. Candá: Cambridge Street Records, 2001.

TRUAX, B. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 13, n. 2, p. 103-109, 2008.

TUAN, Y.F. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. Traduzido por L. Oliveira. São Paulo: DIFEL, 2013.

TUAN, Y.F. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Traduzido por L. Oliveira. Londrina: UEL, 2012

VISCONTI, J. C. **Novas Derivas**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2012.

VÍDEO. CHRISTINA Kubisch - Electrical Walks. An introduction to Chrisina kubisch's "Electrical Walks" series of works (2013). Vídeo (10'58"). Disponível em <http://vimeo.com/54846163>

VIDEO. DEEP Listening Institute. Shadow-walks: Kingston by Viv Corringham (2011). Video (19'01"). Disponível em <http://vimeo.com/17424686>.

WESTERKAMP, H. Linking soundscape composition and acoustic ecology. In: **Organised Sound**, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002.

WESTERKAMP, H. **Transformations**. CD. ISRC CA-D50-96-12280. Montréal: empreintes DIGITALes, 1996.

WESTERKAMP, H. Soundwalking. In: **eContact! Soundwalk**, Montreal, v. 4, n. 3. Disponível em: <http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Soundwalking.html#top> (originalmente publicado no Sound Heritage, Victoria, v. 3, n. 4, 1974, rev. 2001).

WATSON, R. Mapping and Contemporary art. In: **The Cartographic Journal**, v.46, n.4, The British Cartographic Society, p. 293-307, 2009.

GLOSSÁRIO DE EFEITOS SÔNICOS

Obs.: Todos os efeitos foram traduzidos por mim, a partir de “*Sonic experience: a guide to Everyday Sounds*” (AUGOYARD, J. P.; TORQUE, H., 2009)

Anamnesis - um efeito de reminiscência na qual uma situação passada ou uma “atmosfera” é trazida novamente à consciência do ouvinte, provocada por um sinal particular ou contexto sônico. Anamnesis, um efeito semiótico, é o geralmente involuntário reavivamento da memória causado pela escuta e pelo poder evocativo dos sons. (Op. cit., p. 21-25)

Asyndeton - a eliminação da percepção ou da memória de um ou vários elementos sonoros em um todo audível. Pesquisas sobre o comportamento dos sons no cotidiano mostram que a quantidade de som que é “esquecida” ou não ouvida é extremamente proeminente. Este efeito permite a valorização de uma porção do ambiente sonoro através da eliminação de elementos inúteis à nossa consciência. Asyndeton é, portanto, complementar ao efeito da *synecdoche*. Através da sua origem retórica, refere-se mais à noção genérica do esquecimento. (Op. cit., p. 26)

Corte (Cut out) - se refere à queda súbita na intensidade associada com uma mudança abrupta no envelope espectral de um som ou uma modificação na reverberação (mover-se de um espaço reverberante para um espaço sem coloração, por exemplo). Esse efeito é um processo importante de articulação entre espaços e locações, pontuando o movimento de um ambiente para outro. Dois tipos de corte podem ser distinguidos: o efeito que ocorre no nível da elocução (corte da fonte sonora), ou pode ser determinada por condições de propagação (organização espacial). Em ambos os casos, o corte produz um efeito claro e óbvio de mudança no entorno do ambiente sonoro. O conceito de corte preocupa-se particularmente com a composição e organização do material sonoro, permitindo-nos distinguir diferentes locações e sequências. (Op. cit., p. 29 - 37)

Descontextualização (Decontextualization) - a intervenção incongruente de um som ou grupo de sons em uma situação coerente que foi experienciada previamente, ou em uma situação onde o conteúdo sônico é predizível, por exemplo, sons de um domínio público ouvidos em um espaço público. (Op. cit., p. 37)

Digressão (Digression) - refere-se à emergência de uma mudança temporária do ambiente sonoro em uma organização perceptiva complexa, que não parece afetar comportamentos ou marcar a memória. O exemplo mais comum é o telefone que

interrompe a conversa, suspende-a por um momento, e em seguida permite sua retomada do lugar onde parou sem alterar seu conteúdo. (Op. cit., p. 38)

Intrusão (intrusion) - um efeito psicomotor ligado a territorialidade. A presença inoportuna do som ou grupo de sons dentro de um território protegido cria uma sensação de violação do espaço, particularmente quando ocorre numa esfera privada. Em alguns estados patológicos, vozes e sons são percebidos como intrusões ilegítimas no corpo. (Op. cit., p. 65)

Mascaramento (mask) - o efeito do mascaramento se refere à presença de um som que parcialmente ou completamente mascara outro som por causa da sua intensidade ou frequência. Este efeito, facilmente demonstrado acusticamente, também implica em uma reação subjetiva psicofisiológica: o som que mascara pode ser julgado tanto quanto parasita como favorável, dependendo se está ou não mascarando um som que é percebido como agradável. (Op. cit., p. 66 - 73)

Phonomnesis - esse efeito se refere ao som que é imaginado mas não é de fato ouvido. Phonomnesis é uma atividade mental que envolve a escuta interna incluindo a rememoração de sons ligados a uma situação, ou a criação de texturas sonoras no contexto da composição. Próximo da anamnesis por causa da sua natureza interna, mais do que sônica, este efeito consiste em imaginar um som. Neste caso, não é uma situação sonora que estimula o processo de memória, mas sim uma situação vivida que engendra uma escuta silenciosa e interna. Não há uma causalidade estrita entre o som “vivido” e o imaginado. Este pode ser expressado de várias formas: a melodia lembrada, a elaboração mental da mesma melodia interpretada por instrumentos de timbres diferentes, a invenção de imagens sonoras, musicais ou não. (Op. cit., p. 85)

Sharawadji - efeito estético que caracteriza o sentimento de plenitude que é criado pela contemplação de motivos sonoros ou uma paisagem sonora complexa de beleza inexplicável. [...] O sharawadji joga com as regras composicionais; ele os desvia e estimula uma sensação de prazer na confusão perceptiva. Desordem aparente constitui a necessária, mas não exclusiva, condição do efeito sharawadji. Distorções, incongruências, desequilíbrios e irregularidades, todos divergem dos canons de beleza e entretanto exercem tal atração que dá lugar ao prazer para o olho e para os ouvidos. [...] A sensação de prazer, um elemento do efeito sharawadji, é dinâmica ao invés de passiva. (Op. cit., p. 116-118)

Sincronização (*synchronization*) - um efeito psicomotor em que o ritmo aparente de um fenômeno sonoro determina o início de uma atividade motora ou perceptiva individual ou coletiva. (Op. cit., p. 123)

Synecdoche - o efeito synecdoche é a habilidade de valorizar um específico elemento através da seleção. [...] É produzido pela simples vigilância acústica, pela determinação de um critério funcional predominante, ou por adesão a um *schema* cultural que estabelece uma hierarquia. [...] Em vários casos, a seleção voluntária de sons é conseguida pelo reconhecimento desses sons, o que é possível através de treinamento auditivo. (Op. cit., p. 127)

Ubiquidade (*ubiquity*) - um efeito ligado às condições espaço-temporais que expressam a dificuldade ou impossibilidade de localizar a fonte sonora. Na maior variante desse efeito, o som parece vir de qualquer lugar e de lugar algum ao mesmo tempo.[...] Sons difusos, instáveis, omnidirecionais. (Op. cit., p. 130-144)