

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
PROCESSOS DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA



RODRIGO RAMOS DOS SANTOS

SALVADOR

2024

RODRIGO RAMOS DOS SANTOS

**À Deriva Sonora**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Karla Brunet

Linha de pesquisa: Processos de Criação Artística.

SALVADOR

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ramos dos Santos, Rodrigo  
À Deriva Sonora / Rodrigo Ramos dos Santos. --  
Salvador, 2024.  
145 f.

Orientadora: Karla Brunet.  
Dissertação (Mestrado - PPGAV) -- Universidade  
Federal da Bahia, UFBA, 2024.

1. Arte sonora. 2. Mapeamentos Sonoros. 3. Formas  
de Escuta. 4. Intervenção Urbana. I. Brunet, Karla.  
II. Título.



ATA nº004.2024 ATA da Defesa Pública de Dissertação intitulada “À Deriva Sonora”, de autoria do mestrando **RODRIGO RAMOS DOS SANTOS**.

DATA: **14 de maio de 2024**

HORA: **14:00**

LOCAL: RNPConferênciaWeb

No décimo quarto dia do mês de maio do ano de dois mil e vinte e quatro, às quatorze horas, realizou-se de forma remota através da plataforma da Comunidade Acadêmica Federada da Rede Nacional de Pesquisa, no endereço eletrônico <https://conferenciaweb.rnp.br/sala/leandro-giroux-gomes>, sob a presidência da Profa. Dra. Karla Schuch Brunet, a sessão pública de Defesa de Dissertação do mestrando **RODRIGO RAMOS DOS SANTOS**, intitulada “À Deriva Sonora”. Presentes a Banca Examinadora composta pelos(as) Professores(as) Doutores(as) Raquel Stolf (UDESC/UFF), Cristiano Figueiró(UFBA), Karla Schuch Brunet - orientadora (PPGAV/UFBA). O referido mestrando fez a apresentação de sua dissertação e, após discussões, análises e avaliações, foi feita a leitura do Parecer Conjunto da Banca Examinadora. O trabalho de conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais de **RODRIGO RAMOS DOS SANTOS** foi considerado **APROVADO** pelos membros da Banca. Nada mais havendo a tratar, os trabalhos foram encerrados e eu, Profa. Dra. Karla Schuch Brunet, presidente desta sessão e professora do PPGAV-UFBA, lavrei a presente Ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos outros membros da Banca Examinadora e pelo mestrando.  
// **Salvador, 14 de maio de 2024.**

*Karla Brunet*

*Mr Stolf*

## Resumo

À Deriva Sonora é uma pesquisa que pretende criar um panorama histórico e artístico de pensadores e criadores que refletem o espaço urbano como potência política e criativa a partir de artes sonoras. Partindo da *flânerie*, das visitas dadaístas, das deambulações surrealistas; das derivas situacionistas e das caminhadas sonoras, desenvolvo um percurso de percepções do espaço urbano. Um caminho investigativo do Som enquanto materialidade é criado a partir do pensamento de objeto sonoro de Pierre Schaeffer; na evocação do ruído para os futuristas; na concepção de paisagem e ecologia sonora de Muray Schafer; no pensamento de som como uma vibração para além da audição timpânica; no pensamento do som como meio de cura, como uma arma, como afeto e outros. A partir da investigação sobre gravações de campo e cartografias sonoras, se introduz a pesquisa artística que busca criar situações de escuta e intervenções urbanas a partir de dois projetos: À Deriva Sonora e Espelho Sonoro. O primeiro propõe realizar um mapeamento sonoro onde as cidades e seus objetos urbanos passam a ser objetos sonoros através de intervenções no espaço público. O Espelho Sonoro é uma releitura artística de localizadores sonoros do período da Primeira Guerra mundial e entreguerras (1917 – 1940), que contemporaneamente é utilizado para ouvir os sons ambientes do espaço público ou natural através de intervenções públicas. Por fim a pesquisa apresenta o mapeamento dos projetos artísticos em mais 100 pontos geolocalizados.

### Palavras Chaves:

1- Deriva Sonora 2- Formas de Escutas 3 - Intervenções Urbanas 4 - Mapeamentos Sonoros

## Abstract

À Deriva Sonora (Sound Drift) is a research project that aims to create a historical and artistic overview of thinkers and creators who reflect on urban space as a political and creative power through sound art. Starting from *flânerie*, Dadaist visits, Surrealist wanderings, Situationist drifts and sound walks, a journey of perceptions of urban space is developed. An investigative path of sound as materiality is created based on Pierre Schaeffer's thinking of the sound object; on the evocation of noise for the futurists; on Murray Schafer's conception of landscape and sound ecology; on the thought of sound as a vibration beyond tympanic hearing; on the thought of sound as a means of healing, as a weapon, as affection and others. Based on research into field recordings and sound cartographies, artistic research is introduced that seeks to create listening situations and urban interventions based on two projects: À Deriva Sonora (Sound Drift) and Espelho Sonoro (Sound Mirror). The first proposes a sound mapping in which cities and their urban objects become sound objects through interventions in the public space. The Sound Mirror is an artistic reinterpretation of sound locators from the First World War and interwar period (1917 - 1940), which are now used to listen to the ambient sounds of public or natural space through public interventions. Finally, the research presents the mapping of artistic projects in more than 100 geolocated points.

### Keywords:

1- Sound Drift 2- Forms of Listening 3 - Urban Interventions 4 - Sound Mapping.

## Guia de Figuras

Figura 1- La Guide psychogéographique de Paris (1957) – Guy Debord Fonte: <a href="https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Guy-Debord-La-Guide-Psychogeographie-de-Paris-Discours-sur-les-passions-de_fig7_371878859">https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Guy-Debord-La-Guide-Psychogeographie-de-Paris-Discours-sur-les-passions-de_fig7_371878859</a>	20
Figura 2 - The Naked City (1957) – Guy Derbord Fonte: <a href="https://isinenglish.com/2016/01/09/debords-the-naked-city-mapped-onto-google-maps/">https://isinenglish.com/2016/01/09/debords-the-naked-city-mapped-onto-google-maps/</a>	21
Figura 3 - Texto release de Delirium Ambulatorium Fonte: <a href="https://www.researchgate.net/figure/Texto-release-de-Helio-Oiticica-acerca-de-sua-participacao-em-Mitos-vadios-de-Ivald_fig5_341189177">https://www.researchgate.net/figure/Texto-release-de-Helio-Oiticica-acerca-de-sua-participacao-em-Mitos-vadios-de-Ivald_fig5_341189177</a>	24
Figura 4 - Tabela de funções da escuta de Schaeffer com a tabela de escutas de Chion Fonte: Acervo do Artista	29
Figura 5 - Interpretação das 4 formas de escuta realizada por uma Inteligência Artificial Fonte: Acervo do Artista	31
Figura 6 - Luigi Russolo – Intonarumori Fonte: <a href="https://www.arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/">https://www.arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/</a>	33
Figura 7 - Anatomia da orelha (anteriormente chamado de Ouvido). Fonte: SVETLANA VERBINSKAYA	44
Figura 8 - Notas em um piano como imagens cimáticas Fonte: <a href="https://ask.audio/articles/how-sound-affects-you-cymatics-an-emerging-science/pt">https://ask.audio/articles/how-sound-affects-you-cymatics-an-emerging-science/pt</a>	46
Figura 9 - “Idiota” em Japonês Fonte: Massaru Emoto	46
Figura 10 - “Amor e Gratidão” em Japonês Fonte: Massaru Emoto	46
Figura 11 - Queen Elizabeth Park Soundwalk (1974) Fonte: <a href="https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&amp;title=soundwalking">https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&amp;title=soundwalking</a>	58
Figura 12 – Organograma criado por Lilian Nakahodo (2014) Fonte: Lilian Nakahodod	63
Figura 13 - Les Sound Perdus de Felix Blume Fonte: <a href="https://felixblume.com/sonspendus">https://felixblume.com/sonspendus</a>	64
2021Figura 14 - Matthew Cusick The Machine, 2003-2004 Inlayed Road Maps on Prepared Panel Fonte: <a href="https://www.mattcusick.com/portfolio/map-works">https://www.mattcusick.com/portfolio/map-works</a>	66
Figura 15 - Joyce Kozloff, Uncivil Wars: Battle of Appomattox Court House, Fonte: <a href="https://www.artforum.com/events/joyce-kozloff-10-248886/">https://www.artforum.com/events/joyce-kozloff-10-248886/</a>	67
Figura 16 - Justaposição de gravações de campo feitas em Salvador: Itapuã, Av. Paralela, e UFBA Fonte: Acervo do Artista	69
Figura 17 - Logo IHU - Coletivo de Arte Ambiental Fonte: Acervo do Artista	72
Figura 18 - Feiras de Valparaíso – IHU Fonte: Acervo do Artista	74
Figura 19 - Monumento Fio de Cobre – Valparaíso/Chile Fonte: DEDVI MISSENE	75
Figura 20- Escultura Internet wi-fi gratuita em Criciúma/SC Fonte: <a href="https://www.criciuma.sc.gov.br/procon/noticia/Assinatura-de-convenio-garante-internet-gratuita-em-bairros-de-Criciuma/11128">https://www.criciuma.sc.gov.br/procon/noticia/Assinatura-de-convenio-garante-internet-gratuita-em-bairros-de-Criciuma/11128</a>	76
Figura 21 - Monumento a los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos por la Dictadura Militar Fonte: <a href="https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_DDHH_Chile_15_memorial_valpo.jpg">https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_DDHH_Chile_15_memorial_valpo.jpg</a> .	77
Figura 22 - À deriva Sonora - Homem do carvão Fonte: Acervo do Artista	78
Figura 23 - À Deriva Sonora – Boston Fonte: Acervo do artista	81
Figura 24- À Deriva Sonora – Criciúma 2016 Fonte: Acervo do Artista	83
Figura 25 - Boitatá Incandescente – 2019 - Foto de Franchêscollì Gohlke	84
Figura 26 - Figura 28 - Boitatá Incandescente – 2019 – Foto de Franchêscollì Gohlke	85
Figura 27 - Boitatá Incandescente – 2019 – Foto de Franchêscollì Gohlke	85
Figura 28 - Dorival/Ana Priscila Fonte: Acervo do Artista	87
Figura 29 - Intervenção Urbana - ¡Estoy oyendo voces! – Fonte: Acervo do Artista	88
Figura 30 - IHU - ¡Estás oyendo cosas! Fonte: Foto de Raúl Goycoolea	89
Figura 31 - IHU - ¡Estás oyendo cosas! Fonte: Foto de Raúl Goycoolea	90
Figura 32 - IHU - ¡Estás oyendo cosas! Fonte: Foto de Raúl Goycoolea	91
Figura 33 - À Deriva Sonora - Árvore Centenária Fonte: Foto Lizandra Mendonça	92
Figura 34 - À Deriva Sonora – Mucugezinho Fonte: Acervo do Artista	93
Figura 35 - À Deriva Sonora - Chapada da Diamantina Fonte: Foto de Felipe Vernizzi	94
Figura 36 - Vazios Habitados - MIS/SC Fonte: Acervo do Artista	96
Figura 37 - Entre Terras – Imersão Mediterrânea Fonte: Acervo do Artista	98
Figura 38 - Ableton Live - Entre-Terras Fonte: Acervo do Artista	99
Figura 39 - Oráculo Sonoro – IHU Fonte: Acervo do Artista	100
Figura 40 - Patch Pure Data – Oráculo Sonoro Fonte: Acervo do Artista	101
Figura 41 - Cartaz da exposição “À Deriva Sonora”	102
Figura 42 – Roduchamp Fonte: Acervo do Artista	103

Figura 43 - Reino Unido - Sound Mirror – 1921 Fonte: <a href="https://www.independent.co.uk/news/science/archaeology/sound-mirrors-the-earliest-form-of-air-raid-warning-uneearthed-on-south-coast-9821837.html">https://www.independent.co.uk/news/science/archaeology/sound-mirrors-the-earliest-form-of-air-raid-warning-uneearthed-on-south-coast-9821837.html</a>	104
Figura 44 - “Espelho Sonoro” de 60 metros em Denge, Reino Unido. Fonte: <a href="https://www.andrewgrantham.co.uk/soundmirrors/locations/denge/">https://www.andrewgrantham.co.uk/soundmirrors/locations/denge/</a>	105
Figura 45 - Topophone – 1880 Fonte: <a href="https://br.pinterest.com/pin/888968413921120197/">https://br.pinterest.com/pin/888968413921120197/</a>	107
Figura 46 - Amplificador acústico e binóculo - Alemanha 1917. Fonte: <a href="https://rarehistoricalphotos.com/aircraft-detection-radar-1917-1940/">https://rarehistoricalphotos.com/aircraft-detection-radar-1917-1940/</a>	108
Figura 47 - Protótipo Espelho Sonoro 1 Fonte: Criado por Rodrigo Ramos e João Rabitto	109
Figura 48 - Protótipo Espelho Sonoro 2 Fonte: Criado por Rodrigo Ramos e João Rabitto	110
Figura 49 - Hardware Eletrônico - Soldado Ouvinte Fonte: Acervo do Artista	111
Figura 50 - Robô/Soldado - Espelho Sonoro Fonte: Acervo do Artista	111
Figura 51 - Espelho Sonoro durante a Bienal Internacional de Arte Digital / Oi-Futuro RJ Fonte: Foto de Gustavo Baxter/Alicate	112
Figura 52 - Espelho Sonoro em exposição na Caixa Cultural Brasília Fonte: Foto de Priscila Wendy	112
Figura 53 - Espelho Sonoro - IHAC/UFBA (2021) Fonte: Acervo do Artista	117
Figura 54 - Espelho Sonoro - Lagoa do Abaeté (2022) Fonte: Acervo do Artista	118
Figura 55 - The Great Panaphonic Binauricular Fonte: <a href="https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/">https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/</a>	119
Figura 56 - The Aeolian Des-orientor Fonte: <a href="https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/">https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/</a>	120
Figura 57 - The Dodecaphonic Bouquet Fonte: <a href="https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/">https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/</a>	120
Figura 58 - Localizador sonoro móvel Fonte: <a href="https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/">https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/</a>	121
Figura 59 - Dispositivo circular Fonte: <a href="https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/">https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/</a>	121
Figura 60 - Localizador Acústico de Nina Leo Fonte: <a href="https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator">https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator</a>	122
Figura 61 - Localizador Acústico de Nina Leo Fonte: <a href="https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator">https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator</a>	122
Figura 62 - Toon de Jeroen Bisscheroux Fonte: <a href="https://inhabitat.com/horn-shaped-sculptures-let-you-listen-to-the-music-of-the-environment/new-post-submission-icon-4078/">https://inhabitat.com/horn-shaped-sculptures-let-you-listen-to-the-music-of-the-environment/new-post-submission-icon-4078/</a>	123
Figura 63 - OOR de Jeroen Bisscheroux Fonte: <a href="https://bisscheroux.eu/en/pile_portfolio/oor/">https://bisscheroux.eu/en/pile_portfolio/oor/</a>	123
Figura 64 - The Hear Heres – Studio Weave Fonte: <a href="https://www.studioweave.com/projects/the-hear-heres">https://www.studioweave.com/projects/the-hear-heres</a>	124
Figura 65 - What does the fjord say? de Stalesorensenem Fonte: <a href="http://stalesorensen.no/new/arbeider/what-does-the-fjord-say/">http://stalesorensen.no/new/arbeider/what-does-the-fjord-say/</a>	125
Figura 66 - Sonic Bloom de Yuri Suzuki Fonte: <a href="https://www.yurisuzuki.com/projects/sonic-bloom">https://www.yurisuzuki.com/projects/sonic-bloom</a>	126
Figura 67 - Localizador Sonoro - Inglaterra – 1920s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	127
Figura 68 - Localizador Sonoro - Inglaterra – 1920s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	127
Figura 69 - Localizador Sonoro - Holanda – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	128
Figura 70 - Localizador Sonoro - Alemanha – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	129
Figura 71 - Localizador Sonoro - Japão – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	130
Figura 72 - Localizador Sonoro - Japão – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	130
Figura 73 - Localizador Sonoro República Tcheca - 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	131
Figura 74 O Localizador Sonoro República Tcheca – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	131
Figura 75 - Localizador Sonoro - Rússia – 1930s Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	132
Figura 76- Localizador Sonoro EUA – 1920 Fonte: <a href="http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm">http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm</a>	132
Figura 77 - Cartografia de À Deriva Sonora	133
Figura 79 - Cartografia de À Deriva Sonora - Chapada da Diamantina	134
Figura 78 - À Deriva Sonora + Espelho Sonoro - Criciúma	134
Figura 80 - Espelho Sonoro	135
Figura 81 - IHU	136

## Agradecimentos

Gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha família: Marcela Capitanio Trevisan, Vicente Capitanio Trevisan Ramos dos Santos, Cleusa Ramos dos Santos, José Antônio dos Santos, Adriana Ramos dos Santos, Geneci Capitanio e Valdocir Trevisan pelo apoio e compreensão que foram fundamentais ao longo desta jornada acadêmica e assim pude alcançar este marco significativo em minha vida.

Agradeço também a minha orientadora, a Dra. Karla Brunet, que se aventurou em uma área diferente de suas pesquisas e que mesmo assim pode contribuir muito na minha caminhada, expandindo horizontes entre artes, tecnologias e meio-ambiente. Minha gratidão por todo o movimento de acolhimento em seu grupo de pesquisa, o Ecoarte, no qual realizamos diversas ações que muito me enriqueceram quanto artista e pesquisador.

Gratifico também ao corpo docente do PPGAV da UFBA que muito me inspirou em diversas disciplinas e vivências.

Gostaria de agradecer também aos meus amigos e parceiros artísticos que me acompanham há muito tempo em minha trajetória artística: Duo Stranglescope (Cláudia Cárdenas e Rafael Schlichting) por toda as experiências cinematográficas que proporcionaram aplicar minha pesquisa artística; Felipe Vernizi por suas fotos; ao Erro Grupo de Teatro por todo aprendizado da vivência urbana como potência artística e ao IHU por colocar em prática de vida e arte muitas das minhas questões enquanto cidadão, pesquisador e artista.

Gratidão imensa pela leitura atenta, cuidadosa e generosa de Cristiano Figueiró e Raquel Stolf que compõem a banca avaliadora desse processo de pesquisa.

Quero agradecer também aos encontros e escutas que troquei com todas as pessoas nessa trajetória artística, no qual me coloco na rua sempre buscando e convidando a partilhar o sensível.

Muito Obrigado.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>1. Capítulo 01 - Percursos teóricos de um ouvido errante</b>	<b>11</b>
<b>1.1 Flâneries, Visitas, Deambulações, Derivas e Caminhadas</b>	<b>15</b>
<b>1.2 Formas de Ouvir</b>	<b>27</b>
<b>O som enquanto Objeto Sonoro, Paisagem Sonora, Vibração, Afeto e Outros</b>	
<b>1.3 O ouvido como equilíbrio, localização e microfone</b>	<b>54</b>
<b>Caminhadas Sonoras, Gravações de Campo, Cartografias Sonoras e Outros.</b>	
<b>2. Capítulo 02 - Criando Situações</b>	<b>67</b>
<b>2.1. À Deriva Sonora</b>	<b>67</b>
<b>2.2. Espelho Sonoro</b>	<b>104</b>
<b>2.2.1 – Referências Contemporâneas</b>	<b>119</b>
<b>2.2.2 – Referências Históricas</b>	<b>127</b>
<b>3. Capítulo 3 - Cartografia Sonora</b>	<b>133</b>
<b>Considerações Finais.</b>	<b>137</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>139</b>

## Introdução

A pesquisa “À Deriva Sonora” é um recorte da minha experiência aural relacionada ao meio urbano e natural a qual desenvolvo há mais de uma década. Sou músico desde criança, me formei em Cinema na UFSC (com mobilidade na UFF) focando minha prática artística na captação sonora, edição, trilha sonora e desenho de som. O meio urbano sempre foi um dos motes das minhas investigações e como Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema realizei o filme “As Ruas e o Tempo”<sup>1</sup>. O filme, vencedor do Funcine 2012, a partir das Teses sobre conceito de História de Walter Benjamin (1892 – 1940)<sup>2</sup> e das práticas da *flâneries*, propõe uma investigação das ruas de Florianópolis como personagens históricos. Como artista interdisciplinar transitei também nas produções sonoras para Dança e Teatro. Integro o Erro Grupo de Teatro desde 2012, grupo multidisciplinar que realiza suas obras com intervenções urbanas, inspirado pelo conceito de *Teatro Invisível* de Augusto Boal (1931 – 2009)<sup>3</sup>, o grupo propunha ações urbanas que propunham à população questionamentos sobre política, cidade e artes integradas. É a partir dessas experiências de ouvir e criar um mundo sonoro a partir do Cinema e Teatro que me desenvolvo como pesquisador e artista visual e sonoro das cidades. Apresentarei aqui, em um percurso nem sempre linear, investigações e projetos artísticos que me colocaram a ouvir os espaços que estou inserido, propondo formas de escutas e meios diferentes de me relacionar com a cidade.

A intenção inicial nessa pesquisa era realizar um mapeamento sonoro da cidade de Salvador utilizando as técnicas de captação de som e intervenções urbanas que desenvolvo como prática artística na última década. Mas em função da pandemia de COVID-19 minhas abordagens tiveram que se adaptar. Mudei o foco mais para a escuta passiva da cidade. Essa que tinha se alterado tanto por conta do isolamento social. Contudo os registros contidos aqui não focam na cidade durante a pandemia em seu auge. Mantive o isolamento como um cidadão consciente. O material capturado se realiza em sua fase de abertura em 2022, onde a cidade estava voltando a ter sua população alegre nas ruas e seu trânsito caótico. Sou paulista, morei mais de uma década em Florianópolis e cheguei em Salvador no início da pandemia, o que me fez ficar trancado em casa por 2 anos, e até então tinha conhecido muito pouco da cidade de Salvador. Percorro a cidade ainda com um espírito mais de turista, de um estrangeiro a descobrir espaços novos do que de residente do local. Na percepção do estrangeiro tudo é novo. Cada detalhe pode ser inebriante, a percepção do sotaque, a amplitude exagerada das vozes, os

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0uo2EHWjeks>

<sup>2</sup> Walter Benjamin foi um ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Bertolt Brecht.

<sup>3</sup> Augusto Boal foi diretor de teatro, dramaturgo e ensaísta brasileiro. Fundador do Teatro do Oprimido, que alia o teatro à ação social, como instrumento de emancipação política, nas áreas de educação, saúde mental e no sistema prisional.

risos e provocações tão próprios dos soteropolitano, como também a presença de grupos musicais e caixas de som se misturando no mesmo espaço.

Contudo, como é uma prática que desenvolvo há algum tempo a análise se debruçou também em materiais mais antigos, e analisando agora, acredito ser um trajeto mais interessante para conhecer o percurso e as variações estéticas e o amadurecimento das abordagens e técnicas que se acumularam conforme fui colocando a escuta e meu corpo em uma deriva sonora pelas cidades visitadas.

O capítulo 1 “Percurso teórico de um ouvido errante” foca em pensadores e artistas que me influenciaram na percepção da cidade como meio ambiente, célula potente para a criação artística/política em que estamos inseridos e como somos fruto desse meio; e pensadores e artistas que me atingiram na reflexão do som enquanto audição, vibração e materialidade criativa.

Esse percurso se inicia na ideia de transitar pela cidade para além da lógica mercantil e da percepção da cidade apenas como área transitória. No subcapítulo 1.1 faço um panorama cronológico da apreensão da cidade moderna, pós-revolução industrial, passando pela prática das *Flâneries* e a sua influência na literatura e nos pensadores modernos ao caminhar a esmo pelas ruas; nas *Visitas* dadaístas que propunham explorar a cidade em seus lugares banais como performance; nas *Deambulações* surrealistas que investigava a ideia de caminhar pelos campos como ativador do inconsciente; das *Derivas* situacionistas que propunham se relacionar com a cidade a partir do ato de buscar caminhos desconhecidos e na criação de mapas psicogeografados; e nas *Caminhadas Sonoras* que busca perceber as cidades a partir dos sons que nos circundam.

No subcapítulo 1.2, me atento às Formas de Ouvir. Crio um percurso investigativo do som enquanto materialidade no pensamento de objeto sonoro de Schaeffer; na evocação do ruído para os futuristas; na concepção de paisagem e ecologia sonora de Murray Schafer; no pensamento de som para além da audição timpânica, como vibração; no pensamento do som como meio de cura, como uma arma, como afeto e outros

No subcapítulo 1.3, foco em caminhadas sonoras, gravações de campo e cartografias sonoras, buscando o diálogo com pensadores e artistas contemporâneos

O Capítulo 2, “Criando Situações”, se debruça na análise de práticas artísticas que desenvolvo na última década, pesquisando formas de escuta, intervenções urbanas e mapeamentos sonoros com os projetos: À Deriva Sonora e Espelho Sonoro, uma releitura artística de um localizador sonoro do período entreguerras (1918 – 1940)

O capítulo 3 é uma demonstração da cartografia sonora envolvendo os sons criados no capítulo anterior. Onde apresento mais de 100 pontos de escutas geolocalizadas, divididos entre as camadas: À Deriva Sonora, Espelho Sonoro e IHU.

Convido todos a ampliar a audição, desanestesiarem os ouvidos e realizar uma escuta atenta dos sons que nos circundam.

Boa deriva sonora.

## 1. Capítulo 01 - Percursos teóricos de um ouvido errante

À Deriva Sonora é um projeto de pesquisa que desenvolvo desde 2013 que envolve a investigação de práticas aurais no contexto urbano e natural em busca de criar uma *poiesis* sonora, ampliando formas de escutas e de relacionamentos com o espaço público. Através do uso de objetos dispostos nas cidades (esculturas, monumentos, pontes, grades etc.), como na natureza (mares, rios e vegetação) e com o intuito de propiciar novas percepções aurais (pessoais e coletivas) e dos próprios espaços públicos, transformando a materialidade (tátil e sonora) da cidade em instrumentos sonoros lúdicos e investigando as relações entre sujeitos e o espaço.

Com o desejo de criar lugares dentro das cidades, a prática do projeto se debruça sobre o desenvolvimento de uma cartografia sonora que envolva a ação auditiva como práticas de intervenções sonoras nos espaços públicos. Tendo para essa cartografia uma pesquisa que não busque, necessariamente, a representação física de um território, ou mesmo, a representação sonora fiel como ouvimos em determinados lugares. De acordo com uma perspectiva convencional, a cartografia seria respaldada pelas delimitações físicas do terreno e simbologias de domínio político. O interesse do projeto também é burlar convenções e questionar o uso e permanência de locais públicos. Quais corpos e quais ações/situações são permitidas na exploração de uma vivência artística da cidade? Raquel Stolf<sup>4</sup> a me lembrar de uma passagem de Antônio Bispo, do capítulo "Cidades e cosmofobia", de *A terra dá, a terra quer*<sup>5</sup>, em que pergunta sobre o significado de cidade:

O que é a cidade? É o contrário de mata. O contrário de natureza. A cidade é um território artificializado, humanizado. A cidade é um território arquitetado exclusivamente para os

---

<sup>4</sup> Raquel Stolf (1975). É professora associada nos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Doutora em Artes Visuais, artista e pesquisadora. Investiga o silêncio através de palavras, sons e imagens.

<sup>5</sup> <https://loja.editora.unb.br/meio-ambiente/a-terra-da-a-terra-quer-5102/p>

humanos. Os humanos excluíram todas as possibilidades de outras vidas na cidade. Qualquer outra vida que tenta existir na cidade é destruída. Se existe, é graças à força do orgânico, não porque os humanos queiram. (BISPO, 2023, p8)

Essa prática artística busca criar uma cartografia que se interessa mais pelo registro da sonoridade através dos corpos e objetos no ambiente do que o registro físico e territorial do ambiente em si. Buscar um pouco outras existências, outras naturezas que escapam da ação artificializadora dos humanos, ou então uma investigação humanizada sobre a artificialidade do concreto, da ressonância dos metais, da teimosia dos insetos, e tudo que pode transpassar o corpo. O corpo como acumulador de conhecimentos, saberes e sensações que transforma a um espaço qualquer a ideia de *lugar*, que se baseia na percepção fenomenológica de Husserl<sup>6</sup>, onde o conhecimento, ou tomada de consciência, se dá através das sensações que vivenciamos nos lugares, sendo que *lugar*, na leitura fenomenológica, se aplique não a um ambiente externo, mas trata-se de um processo intrínseco que combina emoções, lembranças e comportamentos rotineiros associados a ele e à maneira como é abordado, registrando-o na memória com base nas vivências, influenciadas pelas emoções e pela percepção sensorial.

É através do corpo presente, consciente da sua escuta, da ambientação vibrátil que o circunda e de formas de sentir tal campo vibracional (através dos sentidos e de aparatos tecnológicos) que a proposta de se deixar afetar pela sonoridade da cidade se realiza. A teoria do Corpo Situado/Cognição Incorporada pode ser utilizada nesse contexto também<sup>7</sup>. Onde a cognição se dá na justaposição do sujeito e seu ambiente. A cognição incorporada é a teoria que diz que muitas das características do conhecimento são moldadas por todo organismo. Traços físicos como sistemas motores, sistemas perceptivos como os sentidos e a nossa interação com o ambiente criam a cognição de estar no espaço (situacionalidade) como um tecido funcional dos organismos vivos

Para a fenomenologia, não há percepção fora da consciência, assim como o som não existe fora dela. Toda consciência é consciência de alguma coisa, não existe percepção interior, interna. “Meu corpo é vidente e visível. Ele se vê vendo, toca-se tocando.”<sup>8</sup> Os ouvidos são muito mais do que receptáculos do som, eles se comovem pelo impacto do mundo que se apresenta. Quando ouvimos um som “externo”, ele se faz “interno”, existindo em nossa consciência, a partir de quando o percebemos. Ele existe simultaneamente fora e dentro da consciência. Nessas condições, o ouvido é coisa entre as coisas, “reúne sua dupla pertença à ordem do objeto e à ordem do sujeito”<sup>9</sup>. (OBICI, 2008, p.28)

---

<sup>6</sup> Edmund Husserl (1859-1938), foi um filósofo e matemático alemão fundador da escola da fenomenologia

<sup>7</sup> Para maiores informações sobre o tema sugiro o livro “Introdução à Cognição Incorporada” (2021) de Marcello Gazzola

Criar um lugar ou se relacionar com o espaço leva a uma percepção humanizada do local. A prática do afeto a uma determinada região traz um maior relacionamento com o território criando maior importância e significados para um indivíduo ou uma comunidade. O sentimento de pertencimento se aflora quando descobrimos pequenos lugares dentro do vasto território que transitamos. Pode ser uma determinada comida de tal região, um bar em outra, um trajeto com bastante natureza, o local certo e na hora certa em que bate a luz do sol ou que cantam os passarinhos. Os locais possuem histórias que marcam não apenas o espaço, mas também a cultura de um povo. Lugares são sagrados, demoniados, santos, celebrados e etc. não por, necessariamente, possuírem uma característica natural que o destaque esteticamente da maioria dos outros lugares, mas sim por possuírem uma afeição histórico-cultural que o transforma de espaço para um *lugar*.

Acredito que minhas capturas e andanças sonoras busquem uma relação metafórica com os espaços, os *lugares* são sinédoques, uma parte que representa ou dá a ideia de uma região. Recortar o som e cartografá-lo é uma metonímia do espaço. De fato, as peculiaridades da “parte” me interessam mais que o “todo”. Essas cartografias sonoras buscam “tornar audível” algo que é passado despercebido e criar uma relação outra com os espaços. Um guia turístico aponta lugares históricos na cidade que devem ser contemplados pela história hegemônica ou por uma beleza natural, minha abordagem de guia sonoro é apontar marcos sonoros que busquem, não necessariamente, uma abordagem histórica do evento sonoro, mas uma afeição subjetiva de quem procura *objetos sonoros* no meio da poluição sonora, podendo ser urbana ou natural.

A questão que permeia essa pesquisa surge da necessidade de uma apropriação do espaço público como espaço criativo, como uma alternativa à procura de uma alteridade outra que não seja a massificada e anestesiante da visão da sociedade como um corpo-máquina/corpo-produto em uma cidade mercadoria do sistema capitalista

Contudo, quando penso na criação de lugares nesse projeto não me atendo principalmente nos lugares culturais já pré-estabelecidos. Eles acabam entrando como objeto sonoro também, mas a situação aqui seria buscar novos pontos de escutas e interação com lugares que permanecem automatizados na vivência das cidades. Talvez o gesto artístico para muito desses casos talvez não seja apenas chamar atenção sonora ou buscar um marco sonoro<sup>10</sup>, mas sim imprimir ideias de criação de lugar a objetos ou a espaços que não foram desenhados para determinadas funções. Ou então é a metodologia de *mudar as coisas do lugar*.

---

<sup>10</sup> Termo de *Murray Schafer* que se refere a um som que marca a identidade de um lugar

A cidade se aglutina, deglute e apressa. O espaço público se configura como área de transição efêmera e a potencialidade do uso da cidade como esfera política-artística é rapidamente desarticulado pelo Estado, quando o convém. A pressa, a velocidade, o excesso de informações como consumo desenfreado, e a necessidade de sair de um ponto A para chegar ao B, faz com que a cidade seja apenas um espaço transitório.

Pensando nisso, o projeto *À Deriva Sonora* se propõe a lentidão, parar, ouvir, explorar e experimentar o espaço urbano público (ou natural) em seu âmbito sonoro. Milton Santos<sup>11</sup> ao ler a sociedade contemporânea, ávida pela rapidez tecnológica em uma espécie de endeusamento da técnica, vai elogiar a lentidão e perspicácia dos “homens lentos”, esses que ficam à margem do avanço tecnológico globalizado, para Santos há uma força criativa na percepção do mundo na lentidão, a precariedade impulsiona os homens “lentos” a serem mais velozes na descoberta do mundo.

A força é dos “lentos” e não dos que detêm a velocidade ... Quem, na cidade, tem mobilidade — e pode percorrê-la e esquadrinhá-la — acaba por ver pouco da Cidade e do Mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente prefabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem exatamente do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, por seu turno, para quem essas imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e acabam descobrindo as fabulações. (Santos, 1994)

Relendo a pesquisa dos situacionistas no momento contemporâneo, tais questões parecem ainda bem relevantes. Rever o espaço urbano como célula principal de mobilização artística-política. O gesto artístico não está na produção de uma obra ou na mercantilização da mesma em esferas privadas, mas de vivenciá-las no espaço público e em seu compartilhamento. É o que pretende o projeto, fazer um mapa urbano de escuta e intervenções.

Essa prática de buscar uma sonoridade que desperta novas leituras, muitas vezes não se obtém do traslado excessivo pelo espaço, e sim, da permanência e insistência de estar imóvel em locais públicos (o que pode ser perigoso em grandes centros). O anti-movimento e o estado de latência sensorial auditiva é que proporciona novas cognições daquilo se ouve. Estar à deriva sonora não é tanto sobre se movimentar à procura de sons, mas permitir que a natureza física do som, que é errante e transitória, te encontre.

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)

---

<sup>11</sup> Milton Almeida dos Santos (1926 – 2001) foi um geógrafo, escritor, cientista, jornalista, advogado e professor universitário brasileiro. Considerado um dos mais renomados intelectuais do Brasil no século XX, foi um dos grandes nomes da renovação da geografia no Brasil ocorrida na década de 1970.

Realizo esse mapa fazendo gravações de campo, ora de forma passiva na investigação dos sons peculiares nos espaços, sons que vão se perdendo conforme o processo tecnológico, sons que marcam cada local específico. Utilizo microfones direcionais e binaural na busca de uma imersão na paisagem sonora; ora atuo de forma ativa, utilizando os objetos cotidianos como instrumentos sonoros, utilizo microfones piezelétricos (de contato e hidrophones) para ouvir o som provido da materialidade dos objetos como: grades, estátuas, pontes, árvores, cactos, estalagmites, rios, cachoeiras, mares... Mas antes de chegarmos nesse ponto, acho necessário traçar um panorama histórico e conceitual de como chegamos até aqui.

Estando aberto para mudanças de perspectivas e com os ouvidos atentos, a postura adotada de caminhar pela cidade, fora da necessidade mercantil, pensando no espaço urbano/natural como potência artística, poderia se associar a prática do *flâneur*, das *visitas dadaístas*, das *deambulações surrealistas*, das *derivadas situacionistas* e das *caminhadas sonoras*.

### **1.1 *Flâneries, Visitas, Deambulações, Derivas e Caminhadas***

A partir das mudanças sociais acontecidas desde o fim do Feudalismo e o início do Capitalismo, as cidades começaram a se desenvolver e aumentar, surge então uma nova classe social, a classe burguesa, que passam a se instalar em grandes cidades. Com o início da Revolução Industrial as cidades possuem uma grande elevação em sua população, com a multiplicação de casas, ruas para os carros, tavernas, mercearias e a prática do comércio como um todo. A cidade não é mais um castelo e camponeses, agora possui uma vasta gama de pessoas que trocam força de trabalho por dinheiro em fábricas e as ruelas que se alargam e criam um labirinto dentro do território urbano. A partir do século XIX, a prática da caminhada desenvolveu uma visão da cidade como meio de remodelar os territórios urbanos, imbuída de um desejo de dar significado simbólico e emocional aos espaços cotidianos, como apresenta a poesia de Charles Baudelaire (1821–1867), sobre a prática do *flâneur* em seu livro, “O pintor da vida moderna (1863)”. Acompanhamos um artista, pintor de quadros, que perambula a cidade sem um destino definido, vagando sem rumo e aberto as experiências que vier, observando e pintando a vida urbana.

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1863)

Baudelaire foi inspirado pela obra do escritor Edgar Allan Poe (1809–1849), “O Homem das Multidões” (1847), onde acompanhamos um narrador que acaba de sair de um quadro enfermo e fica a observar a multidão do lado de dentro de um café. Ao ver um senhor que o chama atenção, o narrador sai apressadamente do café e começa a seguir esse homem. O senhor com características esfarrapadas conduz o narrador por bares e lojas, não realizando nenhuma compra, apenas passar pelos bairros de Londres. O narrador o segue a noite toda, indagando os motivos de sua errância.

Também leitor de Baudelaire, Walter Benjamin também se debruça sobre a ideia da *flâneries* e as apropriações da vida urbana, o flâneur é um ponto fora da curva do capitalismo, um ser não ajustado ao sistema. Ele está na contramão da história do progresso. O flâneur, como um cronista ou então um cartógrafo da resistência ao progresso.

A rua se torna moradia para o flâneur, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida, em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias (BENJAMIN, 2007).

A prática da *flânerie*, que perambulava vagabundamente pelo final do século XIX, vai inspirar diversos escritores e artistas ao longo dos próximos séculos. Os dadaístas praticavam a *visita* em locais comuns da cidade de Paris do início da década de 20 do século XX, os membros do movimento convocam por publicações na imprensa “amigos e inimigos” para a visita de locais comuns de Paris. O movimento Dadaísta pretendia “uma nova interpretação da natureza, aplicada, esta vez, não à arte, mas à vida.”<sup>12</sup> Se encontram nos jardins da Igreja de Saint-Julien-Ie-Pauvre e com essa ação inauguram uma série de visitas em grupo aos locais banais da cidade. A prática Dadaísta visava quebrar os parâmetros representacionais da arte convencional e também suas formas de circulação e consumo de arte (galerias, museus, exposições), o movimento Dadá saía do ambiente das galerias para a ruas, mas como um movimento “anti-futuro”<sup>13</sup>, a ideia que se propagava na modernidade era a rapidez, o movimento continuo e veloz dos automóveis, dos motores, das fábricas industriais. O movimento Dadá buscava o oposto: a lentidão, o antirracionalismo, o acaso e a subversão dos valores. Sendo assim, naquele momento, ocupar a cidade em seus locais mais banais e comuns era uma ação

---

<sup>12</sup> Frase retirada do anúncio à imprensa convidando para a visita do jardim da Igreja Saint-Julien-Ie-Pauvre

<sup>13</sup>“No manifesto de 1916, Tristan Tzara declara que o dadá é “decididamente contra o futuro” (Careri, 2013, p73)

anti-artística. Assim a cidade e seus espaços passam a incorporar um pensamento estético do local enquanto obra de arte.

O dadá elevou a tradição da *flânerie* a operação estética. O passeio parisiense descrito por Benjamin nos anos vinte é utilizado como forma de arte que se inscreve diretamente no espaço e no tempo reais, e não em suportes materiais. Assim, será Paris a cidade que se oferecerá primeiramente como território ideal das experiências artísticas que procurarão dar vida ao projeto revolucionário da superação da arte, seguido pelos surrealistas e pelos situacionistas. (CARERI, 2013, p.74)

Francesco Careri<sup>14</sup> classifica a prática Dadaísta como um “*Ready-Made Urbano*”, o conceito “*ready-made*” difundido pelo artista Marcel Duchamp (1887 – 1968), com as obras como: “Roda de Bicicleta” (1913) ou “Urinol” (1917), levam objetos já fabricados e cotidianos para o espaço interno dos museus e galerias sob a aura de uma obra de arte. Com as visitas dadaístas inicia-se uma operação simbólica que atribui valores artísticos para os espaços urbanos e não para um objeto. O movimento Dadá realizava intervenções artísticas diretas no espaço como a “leitura de textos escolhidos ao acaso de um dicionário Larousse, a entrega de presentes a quem passava por ali” (CARERI, 2013), deixavam o local sem deixar rastros, apenas as fotografias do evento para a documentação e os convites nos meios de comunicação da época. O movimento que precede o Dadá no uso da cidade como espaço artístico em si é o Surrealismo.

Os surrealistas utilizavam o conceito de *deambular* pela cidade. Aragon, Breton, Morise e Vitrac<sup>15</sup> organizam uma excursão à uma cidade escolhida ao acaso no mapa e partem até ela utilizando meios de transportes como trens, mas principalmente caminhando e conversando. “Breton recorda esse ‘deambular a quatro’ conversando e caminhando por vários dias consecutivos como uma “exploração pelos limites entre a vida consciente e a vida de sonho”. (CARERI, 2013, p.79). Ao regressar, Breton escreve o Primeiro Manifesto Surrealista, onde define o termo “surrealismo”, como: “automatismo psíquico puro com o qual se propõe expressar, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outro modo, o funcionamento real do pensamento”<sup>16</sup>.

*Deambular* é um termo que significa uma sensação de desorientação, de um estado inconsciente no ato de caminhar. Se os dadaístas buscavam a cidade urbanizada como fator de ação, os surrealistas buscam expandir os limites das cidades e caminham para os bosques, campos e zonas rurais. “A deambulação é um chegar caminhando a um estado de hipnose, a uma desorientadora perda do

---

<sup>14</sup> Francesco Careri (Roma, 1966) é arquiteto e professor da Università degli Studi Roma Tre. Foi cofundador do Laboratorio d’Arte Urbana Stalker/Osservatorio Nomade. Autor do livro Walkscape – O caminhar como prática estética (2002)

<sup>15</sup> Louis Aragon, André Breton, Max Morise e Roger Vitrac - Surrealistas

<sup>16</sup> André Breton – Manifesto Surrealista (1924)

controle, é um *medium* através do qual se entra em contato com a parte inconsciente do território.” (CARERI, 2013, p80).

A partir das *deambulações* e apreensões da cidade, juntamente com a prática das escritas automáticas, os surrealistas iniciavam a ideia de registrar essas percepções em formatos cartográficos indicando zonas de bem-estar e mal-estar sobre determinados lugares. “Breton acreditava na possibilidade de se desenharem mapas em que os lugares que gostamos de frequentar tenham a cor branca, aqueles que queremos evitar, a cor preta, e o resto, cinza, represente as zonas em que se alternam sensações de atração e repulsão”. (CARERI, 2013, p83).

Os surrealistas utilizam o caminhar na intenção de desvelar as zonas do inconsciente de si próprio e da própria cidade, ao se perderem por caminhos novos e ao relato surreal que fogem das representações tradicionais, mas que diferente dos dadaístas, voltam a arte para seus meios habituais de circulação artísticas, como: galeria e museus.

Tomando caminho traçado pelo *flâneur*, das *visitas* dadaístas e das *deambulações* surrealistas, um movimento que volta a se indagar sobre com o ambiente urbano como célula artística e política é o movimento *Situacionista*.

Os Situacionistas, como Guy Debord<sup>17</sup> (1931 – 1994), no fim da década de 50, propuseram uma percepção do espaço urbano como uma prática afetiva e exploratória da cidade, para além de uma funcionalidade mercantil. Advindos da Internacional Letrista (1957), onde a ideia era criar uma revista para realizar críticas de arte, mas inspirados pelos dadaístas e surrealistas, os Letristas/Situacionistas acreditavam que a superação da arte e do surrealismo só seria possível pela transformação da vida urbana. Destas pesquisas sobre arte e urbanismo, resultaram a “psicogeografia”. A definição de psicogeografia se encontra no primeiro número da Revista Internacional Situacionista, e diz: “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos”<sup>18</sup>. O estudo levou a um processo de criação de mapas que se aproximam entre geografia, cartografia, da psicologia ou psicanálise e seu procedimento de pesquisa era a *deriva*

A deriva, *derive* em francês, é uma prática que pode ser coletiva no deixar-se caminhar de forma lúdica que busca colocar o corpo-sujeito nos *espaços inconscientes* da cidade. Deixa-se levar até

---

<sup>17</sup> Guy Debord foi um escritor marxista francês e um dos pensadores da Internacional Situacionista e da Internacional Letrista

<sup>18</sup> Revista da Internacional Situacionista IS nº 1, junho de 1958

lugares onde não se iria sem algum propósito. A psicogeografia buscava de forma investigativa os efeitos psicológicos que a conjuntura da cidade acarretava no sujeito, e a representava em mapas que quebravam a ideia representacional do território, realizando um mapa afetivo

Enquanto os surrealistas buscavam estratégias para alcançar criativamente o inconsciente, criando o espaço como uma “*fuga da realidade*” ao extrapolar as formas de representação, os situacionistas focavam na “cidade real” e na sua leitura subjetiva. Não era mais sobre um movimento artístico, ou melhor, um desejo de antiarte dadaísta, nem sobre um mundo inconsciente surrealista, mas de transformar a realidade com uma nova consciência e cultura. A ideia da deriva era contestar a lógica da sociedade burguesa. E assim sendo, a relação com a cidade não deveria passar por um pensamento funcional e mercantil, mas em busca de uma vivência lúdica, pautada no desejo e não no trabalho. A crítica dos situacionistas, principalmente de Debord, defendida em seu livro “A Sociedade do Espetáculo” (1967) a análise de uma sociedade alienada pela cultura mercantil, que faz de tudo e de todas, possíveis mercadorias em uma sociedade do espetáculo. O livro foi um dos pilares das revoltas estudantis de maio de 68 em Paris.

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, 2007)

Diferente das *deambulações* surrealistas que visavam o acaso em suas trajetórias, Guy Debord ressalta em “A Teoria da Deriva” (1958)<sup>19</sup> que a prática da *deriva* possui alguns preceitos, Careri as resume assim:

A *dérive* é uma operação construída que aceita o destino, mas não se funda nele; antes tem algumas regras: estabelecer antecipadamente, com base em cartografias psicogeográficas, as direções de penetração da unidade ambiental a ser analisada; a extensão do espaço de exploração pode variar do quarteirão ao bairro e, no máximo, “ao conjunto de uma grande cidade e das suas periferias”; a *dérive* deve ser feita em grupos constituídos por “duas ou três pessoas que tenham chegado à mesma tomada de consciência, uma vez que o confronto entre as impressões desses diferentes grupos deve permitir que se chegue a conclusões objetivas”; a duração média definida é de um dia, mas pode estender-se a semanas ou meses, levando em conta a influência das variações climáticas, a possibilidade de se fazer pausas e até mesmo de se tomar um taxi para favorecer a desorientação pessoal. (CARERI, 2013, p.90)

---

<sup>19</sup> Texto publicado no n.º. 2 da revista Internacional Situacionista em dezembro de 1958. Republicado por Paola Berenstain Jacques, (org.). Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

“Desorientar” é uma das palavras chaves para a prática da deriva. Na cartografia representacional tradicionalista os mapas têm a função de orientar, de situar conforme a questão espacial em determinado lugar, saber onde estar: “Você está aqui” (como sugere os mapas de localizações em espaços públicos, como shoppings, museus e parques), e então, saber para onde ir.

Nos mapas psicogeografados criados por Debord se encontram o convite para o investigar a cidade utilizando-se a prática da deriva. Com *La Guide psychogéographique de Paris*<sup>20</sup>, um mapa dobrável da cidade de Paris para ser difundido aos turistas, se encontra a cidade em vários pedaços, como um arquipélago, no qual vemos Paris fragmentada, com setas vermelhas indicando caminhos e trajetos. O guia não induz um destino, mas propõe várias possibilidades de transladar pela cidade, é um convite a se perder, vagar, desorientar e estar à deriva. A cidade como ilhas flutuantes fazem ressaltar a postura náutica de estar à deriva, sem rumo, ao sabor das correntes marítimas. Aqui os fluxos compreendidos pelas setas indicam caminhos baseados em afetos, como sugere o subtítulo do mapa “Discurso sobre as paixões do amor, Inclinações psicogeográficas de deriva e localização de unidades ambientais”<sup>21</sup>

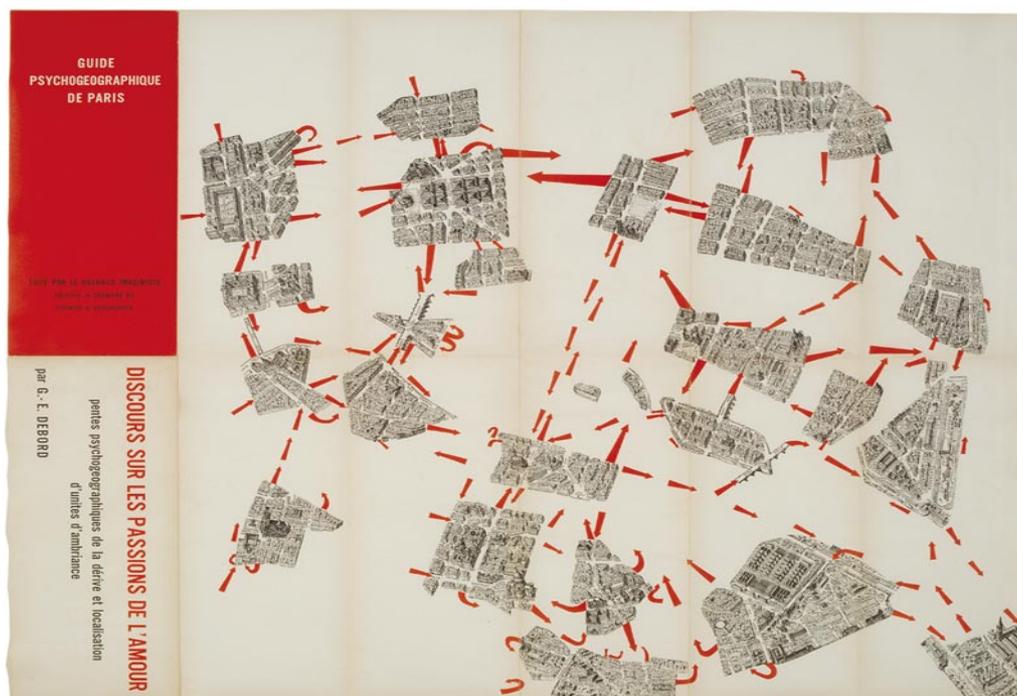


Figura 1- *La Guide psychogéographique de Paris* (1957) – Guy Debord  
Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Guy-Debord-La-Guide-Psychogeographie-de-Paris-Discours-sur-les-passions-de\\_fig7\\_371878859](https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Guy-Debord-La-Guide-Psychogeographie-de-Paris-Discours-sur-les-passions-de_fig7_371878859)

<sup>20</sup> Foi inicialmente parte de uma seleção de cinco plantas feitas por Guy Debord para a *Primeira Exposição Psicogeográfica* na galeria Taptoc em Bruxelas em fevereiro de 1957. Elas relatavam as experiências de deriva realizadas em Paris por letristas. Esta colagem foi finalmente impressa com *The Naked City* em maio, durante uma estadia com Jorn na *Dinamarca* e editado pelo MIBI - Movimento Internacional Bauhaus Imaginista. Ambos foram então reproduzidos em 1958 no livro de Jorn, *Pour la forme*, publicado em Paris pela Internacional Situacionista. (visto em [www.frac-centre.fr](http://www.frac-centre.fr) em 5 junho de 2023)

<sup>21</sup> Discours sur les passions de l'amour, Pentes psychogéog-rapiques de la dérive et localisation d'unités d'ambiances (Tradução minha)

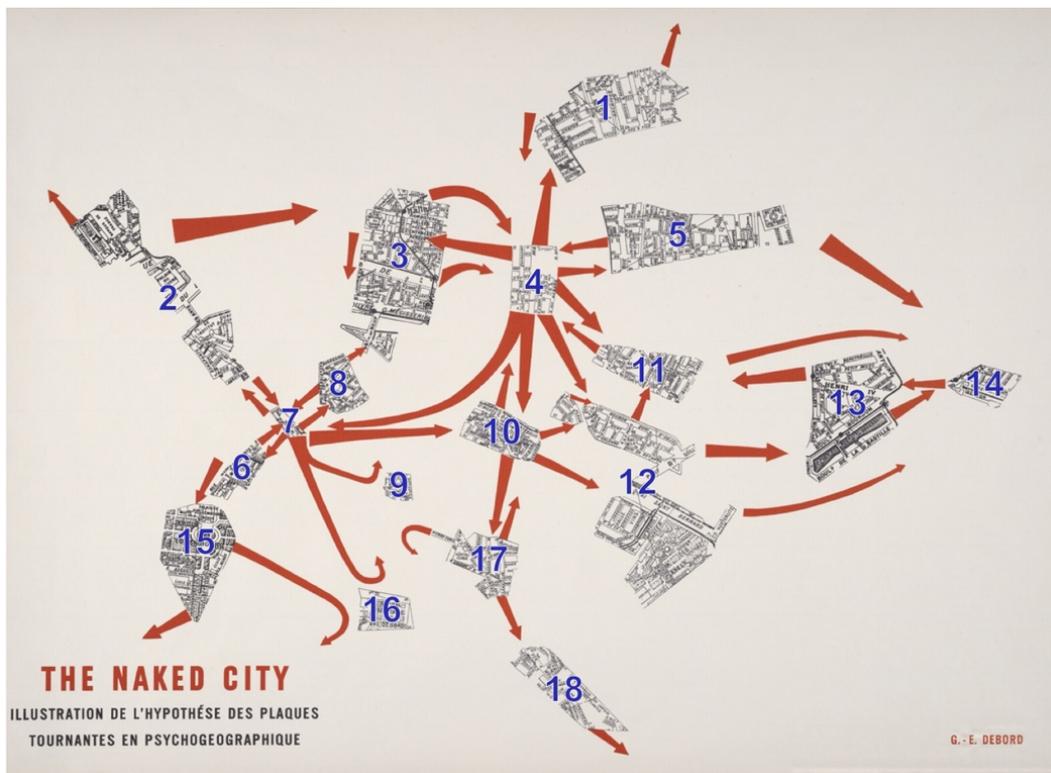


Figura 2 - *The Naked City* (1957) – Guy Debord

Fonte: <https://isinenglish.com/2016/01/09/debords-the-naked-city-mapped-onto-google-maps/>

Talvez o mais conhecido mapa situacionista seja o *The Naked City*, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes* (1957) publicado junto com *La Guide psychogéographique de Paris*, pelo MIBI (Manifesto Internacional Bauhaus Imaginista), que traz a mesma proposta da cidade-arquipélago com setas indicando possibilidades de derivas, não necessariamente espaços territoriais. No verso da impressão havia o verso de *Asger Jorn*: “the spontaneous turns of direction taken by a subject moving through these surroundings in disregard of the useful connections that ordinary govern his conduct”.<sup>22</sup>

O título do mapa, *The Naked City*, foi inspirado no filme *noir* homônimo de Jules Dassin (1911 – 2008), onde seguimos dois detetives pela cidade de Nova York<sup>23</sup>.

O seu subtítulo, *illustration de l'hypothèse des plaques tournantes*, fazia alusão às placas giratórias (*plaques tournantes*) e manivelas ferroviárias responsáveis pela mudança de direção dos trens, que sem dúvida representavam as diferentes opções de caminhos a serem tomados nas derivas (JACQUES, 2003).

Os espaços lacunares serão preenchidos por aquele que se dispuser ao jogo e errar pelas setas. O jogo é peça importante na postura situacionista.

<sup>22</sup> "as mudanças espontâneas de direção tomadas por um sujeito que se move por esses arredores sem levar em conta as conexões úteis que normalmente governam sua conduta". (Tradução minha) in. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS (Jacques, 2003)

<sup>23</sup> *Naked City* (1948) de Jules Dassin - Dois detetives da polícia de Nova York perseguem pistas e interrogam suspeitos em sua busca incessante pelo assassino de uma jovem modelo.

Os situacionistas tinham encontrado na deriva psicogeográfica o meio com o qual despir a cidade, mas também com o qual construir um meio lúdico de reapropriação do território: a cidade é um jogo a ser utilizado para o próprio aprazimento, um espaço para ser vivido coletivamente e onde experimentar comportamentos alternativos, onde *perder o tempo útil* para transformá-lo em tempo lúdico-constructivo. Era preciso contestar o bem-estar que se fazia passar por felicidade por obra da propaganda burguesa e que, do ponto de vista urbanístico, se traduzia na construção de casas “dotadas de conforto” e na organização da mobilidade. Devia-se “passar do conceito de circulação como suplemento do trabalho e como distribuição nas diversas zonas funcionais da cidade à circulação como prazer e como aventura”<sup>24</sup>, era preciso experimentar a cidade como um território Indico a ser utilizado para a circulação dos homens através de uma vida autêntica. Era preciso construir aventuras. (CARERI, 2013, p.93)

O jogo é uma metáfora para novos encontros sociais não-mercantis e propostas lúdicas que tenham o prazer como mote da vida, não o trabalho em sua lógica burguesa. “É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazes não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos”<sup>25</sup>. Era necessário desenvolver a “experimentação para criar novos ambientes com o objetivo de suscitar novos comportamentos e abrir caminho à civilização do jogo”<sup>26</sup>. O jogo faz parte das estratégias de criar situações, juntando teoria e prática contra a mercadorização da cultura e desalienação

Vinculado à ideia de construção de situações, o jogo assume a função de unir a teoria à prática. O jogo é a ação de dissolver uma realização artística sem poder ser mercantilizada e a colocá-la na esfera da vida em seu formato lúdico. Arte-Vida é a aglutinação pretendida pelos situacionistas, onde a decomposição da arte (presente desde os dadaístas) se torna situações, jogos e experiências buscando a fuga da alienação do espetáculo.

Inspirados por Johan Huizinga (1872 – 1945), autor de *Homo Ludens* (1938), os situacionistas focaram no jogo como uma potência, mas que por conta das práticas mercantis, como na arte, ele perdia seu caráter lúdico para ser tornar mercadoria. Huizinga defende o jogo como uma prática antes da cultura e que está além de ser uma prática humana, o jogo faz parte da natureza, assim como a tensão e a incerteza nas relações dos seres vivos. Mas ao ser mercantilizado, o jogo perde o prazer recriador, assim como a arte voltada para aspectos estéticos individuais e financeiros, acaba deixando de ser uma obra social e mais um nicho de mercado. Os situacionistas bebem do *Homo Ludens* e traçam algumas diferenciações, como a negação da competição e a percepção do jogo como intrínseco da vida cotidiana. A construção de situações é um método que busca ser uma prática revolucionária da

---

<sup>24</sup> Escrito por Guy Debord em 1959, e publicado no nº 3 da revista Internacional situacionista

<sup>25</sup> Debord e Fillon (Potlatch, n. 14, novembro 1954)

<sup>26</sup> JAPPE, *Guy Debord*, p. 83.

vida cotidiana, tendo o jogo como potência e não um fim em si mesmo, e assim a busca de uma vivência mais experimental, lúdica e menos espetacular.

A construção de situações começa após o desmoronamento moderno da noção de espetáculo. É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, percebe-se como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidades para mudar a própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo pelo menos de mero figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores, mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (DEBORD in BERESTEIN, (org.) 2003, p.62).<sup>27</sup>

O artista performático, Hélio Oiticica<sup>28</sup> (1937 – 1980), inspirado pela prática situacionista e na leitura de Debord, realiza suas obras com o conceito de “*delirium ambulatorium*”. A palavra surge no projeto do evento “Mitos Vadios”, uma série de intervenções e deambulações performática em um terreno baldio, juntando vários artistas. O texto do evento era uma mistura de poesia concreta, cartografia situacionista (setas) e uma dose de dadaísmo (*trouvailles*<sup>29</sup>).

O delírio ambulatório é um delírio concreto. Quando eu ando ou proponho que as pessoas andem dentro de um Penetrável com areia e pedrinhas estou sintetizando a minha experiência da descoberta da rua através do andar, do detalhe síntese do andar.... Todos os pedaços do Rio de Janeiro têm para mim um significado concreto e vivo, um significado que era essa coisa que eu chamo de “delírio concreto”: a pedra do açúcar Pérola, a antológica Central do Brasil, as ruas em volta da Central do Brasil no Centro, os morros do Rio, São Carlos, favela da Mangueira, Juramento, esses lugares assim é que eu conheço mais de perto. (Oiticica apud Favaretto, 1985)

Com “Mitos Vadios”<sup>30</sup>, Oiticica pretendia desmitificar a caminhada poética pela cidade, convocando a população em anúncios publicitários e em matérias de jornais o convite para a “vadiagem”, palavra pejorativa, mas que significa “vagar a esmo”, o *delirium* aponta para criar situações, de buscar a participação do coletivo em abordagens lúdicas pela cidade, “o Rio é a cidade ideal que amálgama níveis/bairros/regiões totalmente diversas num campo urbano só: o Rio é o paraíso do *delirium ambulatorium*!”, (Oiticica Apud Lopes, 2012). Ana Carolina Fróes Ribeiro Lopes cita em sua tese o “Manifesto Caju”, publicado no jornal Folha de São Paulo, 16/02/1992 e diz que é a partir do *delirium*

---

<sup>27</sup> Publicado inicialmente na revista Internacional Situacionista nº1, 1958

<sup>28</sup> Hélio Oiticica foi um pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. É considerado um dos maiores artistas da história da arte brasileira

<sup>29</sup> Referência de “*objet trouvé*” (objeto encontrado) - Designa todo e qualquer objeto encontrado pelo artista e apresentado como obra de arte. Os célebres ready-mades de Marcel Duchamp (1887-1968), como o urinol assinado por Robert Mutt e o secador metálico de garrafas de vinho, são *objets trouvés*.

<sup>30</sup> Texto-release de Hélio Oiticica acerca de sua participação em "Mitos Vadios" de Ivald Granato. H.O. refere-se a uma maneira de cada um poder "poetizar o urbano". Além de caminhar pela área da performance, H.O. pretende "ambulatoriar (isto é: 'inventar 'coisas para fazer' durante a caminhada)" e levar, do Rio, em sacos fragmentos de asfalto da Av. Presidente Vargas, terra do Morro da Mangueira, água da Praia de Ipanema, entre outros. (In Itaú Cultural – Programa Hélio Oiticica - [http://legacy.icnetworks.org/extra-net/enciclopedia/ho/home/dsp\\_home.cfm](http://legacy.icnetworks.org/extra-net/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm))

ambulatorium que o campo urbano se transforma em um 'objeto relacional', "um labirinto topográfico".

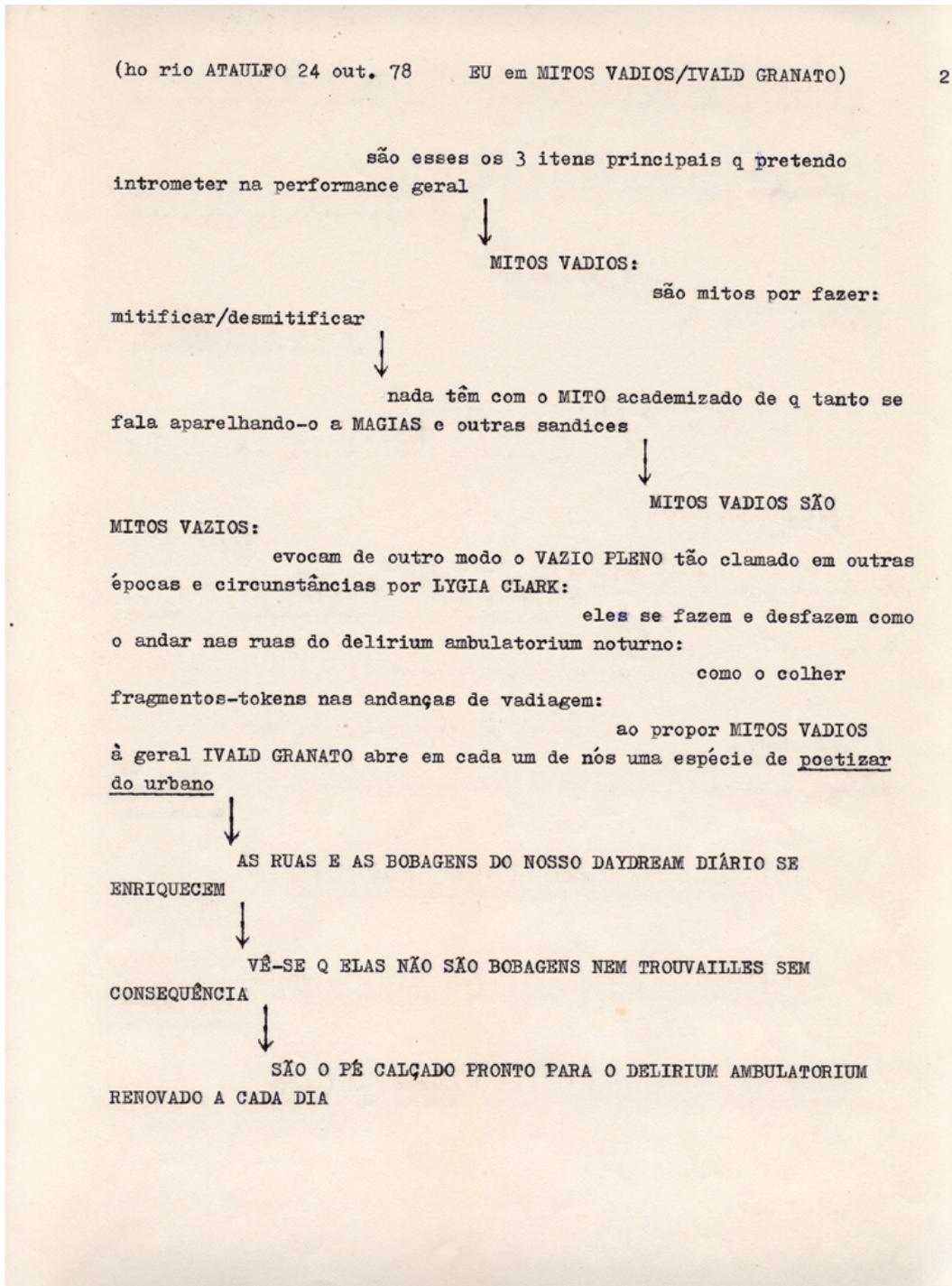


Figura 3 - Texto release de Delirium Ambulatorium

Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Texto-release-de-Helio-Oiticica-acerca-de-sua-participacao-em-Mitos-vadios-de-Ivald\\_fig5\\_341189177](https://www.researchgate.net/figure/Texto-release-de-Helio-Oiticica-acerca-de-sua-participacao-em-Mitos-vadios-de-Ivald_fig5_341189177)

abordar tomar o bairro do CAJU como um playground bairro- urbano para curtir os achados: achar-play: esse achar-abordar- penetrar é sem fim: não só é ele performado in progress como por etapas de acordo com participantes / propositores / proposições feitas / abordagens feitas / abordagens sugeridas / programas limitados e-ou abertos propostos / ideias formuladas / etc.:

O CAJU É O GROUND: A PARTICIPAÇÃO DOS PARTICIPADORES FAZ O PLAY. (OITICICA, 1979)<sup>31</sup>

Nessa ocasião, Oiticica realizou a proposta de participação coletiva no bairro do Caju primeiro *Acontecimento Poético-Urbano*, bairro que já fora da realeza e no contexto se encontrava deteriorado. Assim como a lógica situacionista era evoluir a ideia de “espectadores” para “participadores”, o *delirium ambulatorium* pretende propor um jogo em que o espaço urbano se torne um labirinto a ser desbravado

o espectador transformado em participante, proposições em vez de peças, propor práticas não ritualísticas. O artista não mais como criador de objetos, mas propositor de práticas. Descobertas apenas sugeridas em aberto. Proposições simples e gerais ainda não completadas. Situações a serem vividas (CARDOSO, Ivan. HO. Rio de Janeiro: 1979. Experimental, 13min.)

As ideias de apropriação do espaço urbano como célula inseparável entre arte-vida-cultura-política vão ser desenvolvida por outros artistas e pensadores adiante, como na prática dos *happenings* de Allan Kaprow<sup>32</sup> (1927 – 2006) e do neo-dadaísta *Fluxus*. O termo “*happening*” foi cunhado por Kaprow, que o definiu como uma experiência estética que rompia com os limites convencionais da arte e da vida cotidiana. Os *happenings* eram concebidos como eventos únicos, não repetíveis, onde o foco principal estava na experiência coletiva e na participação direta do público. No manifesto “Fluxus” (1963), George Maciunas<sup>33</sup> (1931 – 1978), um dos fundadores do grupo escreve: “Promover uma inundação e uma maré na arte; promover uma arte viva, uma anti-arte, promover uma realidade anti-arte, para ser tomada por todas as pessoas, não somente críticos, diletantes e profissionais”, assim como os dadaístas e situacionistas, o Fluxus estava interessado na poética do jogo e na abordagem lúdica da cidade na vida cotidiana. Yoko Ono<sup>34</sup> (1933) , membro do Fluxus, propõe a situação *Map Piece* (1964):

Desenhe um mapa imaginário. Coloque uma marca de um alvo aonde queira ir. Vá andando em uma rua de verdade de acordo com seu mapa. Se não há uma rua onde deveria haver de acordo com seu mapa, faça uma colocando de lado os obstáculos. Quando você atingir o alvo, pergunte o nome da cidade e dê flores para a primeira pessoa que encontrar. O mapa

---

<sup>31</sup> Oiticica, Hélio. Um breve relatório sobre o primeiro de uma série de acontecimentos. (Relatório sobre Acontecimentos Poético Urbanos no Rio de Janeiro: Klemania, 18 de dezembro de 1979 – parte do Programa in Progress Caju. Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1979.

<sup>32</sup> Allan Kaprow foi um pintor estadunidense, assemblagista e um dos pioneiros no estabelecimento dos conceitos de performance

<sup>33</sup> George Maciunas, originalmente Jurgis Mačiūnas, foi um artista nascido na Lituânia que emigrou para os Estados Unidos e foi um dos fundadores do movimento artístico Fluxus.

<sup>34</sup> Yoko Ono Lennon é uma ativista, cantora, compositora, cineasta e artista plástica vanguardista japonesa.

deve ser seguido estritamente, ou o evento tem que ser cancelado. Peca a seus amigos para desenharem mapas. Dê mapas a seus amigos.<sup>35</sup> (ONO, 1964)

Se a ideia de se apropriar do espaço urbano era uma atitude anti-mercadológica das práticas artísticas para dadaístas ou a superação da arte para os situacionistas, a prática da caminhada vai se tornar meio exploratório enquanto arte para vários outros criadores que buscavam expandir os meios tradicionais das galerias e museus, e mesmo da urbanidade em si, explorando espaços abandonados, os “*terrain vague*<sup>36</sup>”, como lugares com pouca densidade humana no meio natural, como desertos, campos abertos, praias e diversos lugares em que a presença humana parece pouco intrusiva. Ao adotar a caminhada como forma de expressão artística, os artistas exploram a relação entre o corpo e o espaço, a natureza efêmera da experiência, a conexão com o ambiente natural ou urbano, a memória e a história de um lugar, a política do espaço público, entre outros.

Artistas como Richard Long combinam a caminhada, a escultura e a intervenção no ambiente natural. Ele utiliza materiais encontrados na natureza, como pedras, galhos e lama, para criar obras que exploram a relação entre o homem e o ambiente. Como “*A Line Made by Walking*” (1967), uma fotografia em preto e branco que mostra uma linha reta no gramado, formada por ele caminhando para frente e para trás. A obra aborda a noção de marcação do tempo e espaço por meio de uma ação simples e repetitiva. A ação de caminhar e deixar rastros no ambiente é uma forma de interação e transformação do espaço natural, pode ser vista em outras obras do autor como em “*Walking a Line in Peru*” (1972), onde Long caminhou em uma linha reta pelas montanhas do Peru, deixando marcas no solo.

Hamish Fulton é outro artista que faz da experiência errante sua prática artística, retratando em fotografias, textos em paredes, livros, desenhos e esculturas a relação das longas caminhadas realizadas para encontrar o “objeto” que será exposto em galerias, mas como Fulton se considera um “artista da caminhada” e diz em seu título do livro e em várias outras citações: “An object cannot compete with an experience.” (FULTON, 1999)<sup>37</sup>. Fulton busca através de lentas caminhadas um estado de euforia temporária, o que faz lembrar a prática deambulatória surrealista, a caminhada por si, para ele já é artística, o que conta é a experiência, chegar nesse estado de espírito artístico.

---

<sup>35</sup> MAP PIECE.

Draw an imaginary map. Put a goal mark on the map where you want to go. Go walking on an actual street according to your map. If there is no street where it should be according to the map, make one by putting the obstacles aside. When you reach the goal, ask the name of the city and give flowers to the first person you meet. The map must be followed exactly, or the event has to be dropped altogether. Ask your friends to write maps. Give your friends maps. 1962 summer

<sup>36</sup> O “*terrain vague*” refere-se a espaços urbanos que não possuem um propósito definido, geralmente resultantes de processos de desindustrialização, desvalorização imobiliária, abandono de edifícios. Essas áreas podem incluir terrenos baldios, antigas fábricas abandonadas, estacionamentos vazios e outros lugares

<sup>37</sup> Um objeto não pode competir com a experiência.

Acredito que até nesse momento, o panorama teórico e reflexivo sobre o espaço urbano/natural como meio artístico-político esteja satisfatório. Obviamente há outros inúmeros artistas que poderiam estar aqui citados, mas paralelo ao pensamento sobre o território urbano como lugar afetivo, artístico e político, há outra grandeza física que no corpo situado será estudado, que é o som e as suas formas de escuta. Outros artistas contemporâneos mais voltados para caminhadas sonoras (*soundwalks*) e cartografias sonoras, como: Wildegard Hesterkamp, Décor Sonore, Tim Shaw, Sarah Lana, Felix Blume, que pensam o espaço urbano como potência na justaposição entre arte-vida, serão retratados nos próximos capítulos

Voltaremos a ideia da deriva mais adiante, pois estar “à deriva sonora” é uma atividade lenta como o *Flâneur*, é visitar espaços banais e permanecer no contrafluxo racional dadaísta, é *deambular* pela cidade em busca de sonoridades oníricas e fazer sonoro aquilo que não é audível, é propor novas situações na cidade, buscando o jogo e o lúdico ao transformar objetos urbanos do cotidiano em objetos sonoros e interativos.

## **1.2 Formas de Ouvir – O som enquanto objeto sonoro, paisagem sonora, vibração, afeto e outros**

O termo “objeto sonoro” citado à cima possui, ao menos, duas ideias e referências: uma delas pode ser a ideia de objeto enquanto instrumento: 1 – “artigo, mercadoria, peça”; ou então, materialidade, 2- “coisa material que pode ser percebida pelos sentidos”<sup>38</sup>. Utilizo o termo nos dois sentidos, mas em ações/situações diferentes. A primeira definição, como veremos no Capítulo 3 é a ideia de transformar objetos urbanos em instrumentos sonoros. A segunda opção se dá enquanto formas de percepções da materialidade, tendo meu corpo como sensor, e nesse caso “*objeto sonoro*” é um conceito desenvolvido por Pierre Schaeffer<sup>39</sup> que buscava analisar o som por suas características físicas sonoras, como: amplitude, textura, timbre, altura, espacialidade, duração, envelope... e não sobre aspectos simbólicos e afetivos. Vale ressaltar que para Pierre Schaeffer, o objeto sonoro valia por si só, sem a analisar o contexto que o gerava. Inspirado nesse conceito, não necessito separar totalmente o som de sua origem e nem do seu local de ambiência, em minha abordagem. Analisar o som enquanto objeto sonoro é fragmentar a percepção em busca de experienciar o som enquanto matéria-prima, que pode vir a ter uma estrutura musical, caso os objetos sonoros sejam concatenados como forma de

---

<sup>38</sup> Definição de “Objeto” no dicionário Houaiss

<sup>39</sup> Pierre Schaeffer, engenheiro, músico, pesquisador do rádio e do audiovisual e inventor da *musique concrète*, publicou em 1966 seu *Traité des objets musicaux*, fundou o Grupo de Pesquisas em Música Concreta (GRMC), renomeado depois como Grupo de Pesquisas Musicais (GRM)

composição, e dessa forma Pierre Schaeffer dava seus primeiros passos na criação de *Música Concreta*<sup>40</sup>, mixando e colando objetos sonoros envoltos em jogos de temporalidades, ritmos, alturas e amplitudes com instrumentos sonoros que podem ter qualquer fonte de emissão, e raramente seria um instrumento musical, no sentido clássico do termo.

O que ouvimos em sua grandeza física material (amplitude, frequências, espacializações, texturas) é o objeto sonoro, o som concreto. Pierre Schaeffer propõe um exercício auditivo, a *Escuta Reduzida*<sup>41</sup>, para classificar e analisar um som antes dele criar um significante<sup>42</sup> afetivo. Como numa prática fenomenológica *Husseliana*<sup>43</sup> que propõe a redução analítica de um objeto, sob o termo “*epoché*”, conceito retirado dos cétricos gregos que significa “suspensão” do juízo ao desacreditar, ou por em dúvida, o caráter bom ou mal de todas as coisas, e que para a escola fenomenológica significa colocar o “mundo em parênteses” para não emitir nenhuma subjetividade em busca de uma análise concreta do evento/coisa em si. A “escuta reduzida” vai propor a percepção sonora enquanto “*epoché*”.

Michel Chion<sup>44</sup> vai definir “*epoché*”, como:

Uma atitude de “suspensão” e de “colocação entre parênteses” do problema da existência do mundo exterior e de seus objetos, pela qual a consciência faz um retorno sobre ela mesma e toma consciência de sua atividade perceptiva enquanto fundadora de seus “objetos intencionais”. A *epoché* se opõe à “fé ingênua” em um mundo exterior onde se encontrariam os objetos em si, causas da percepção. Também se opõe ao esquema “psicologista” que considera as percepções como os traços “subjetivos” de estímulos físicos “objetivos”. Ela se distingue enfim da “dúvida metódica cartesiana”, no sentido que ela se abstém de toda tese sobre a realidade ou a ilusão” .... “A *epoché* representa um descondicionamento dos hábitos de escuta, um retorno à “experiência originária” da percepção, para apreender a seu nível próprio o objeto sonoro como suporte, como substrato das percepções que o tomam como veículo de um sentido a ser compreendido ou de uma causa a ser identificada. (CHION, 1983 p.31).

Na procura de dissecar o som como ele mesmo, independente da sua fonte, encontramos outro conceito que Schaeffer também vai buscar na filosofia grega, a “Acusmática”. Do francês *acousmatique*, é derivada da palavra grega *akousmatikoi*, que se referia aos alunos estagiários do filósofo Pitágoras, que sentavam em silêncio absoluto enquanto o ouviam proferir sua palestra por trás de um véu ou tela para fazê-los se concentrarem melhor em seus ensinamentos. Na arte acusmática ouve-se som por trás de um "véu" de alto-falantes, a causa da fonte permanece invisível. De forma mais geral,

---

<sup>40</sup> *Musique concrète* ou “música concreta” - Prática musical realizada em Paris em 1948 por Pierre Schaeffer e Pierre Henry, ao usar de sons acústicos gravados e manipulados, utilizando as tecnologias de gravação e processamento.

<sup>41</sup> Conceito que será revisitado por Michel Chion (*Traité des objets musicaux* -1983)

<sup>42</sup> “Significante” - imagem acústica que é associada a um significado numa língua, para formar o signo linguístico [Segundo Saussure, essa imagem acústica não é o som material, ou seja, a palavra falada, mas sim a impressão psíquica desse som.]. – Definição Dicionário Houaiss

<sup>43</sup> Edmund Husserl (1859-1938), foi um filósofo e matemático alemão fundador da escola da fenomenologia

<sup>44</sup> Michel Chion (1947) - Teórico de cinema francês e compositor de música experimental, foi orientando de Pierre Schaeffer

qualquer som, seja natural ou manipulado, pode ser descrito como acusmático se a causa do som permanecer invisível. Ao separar o som da imagem (fonte) ganha-se uma maior atenção ao som enquanto fenômeno.

Pierre Schaeffer discorre seus conceitos no livro “*Tratado dos Objetos Musicais*” (1966), distinguindo 4 formas de escutas: o “ouvir”, o “escutar”, o “entender” e o “compreender”<sup>45</sup>. Ele sintetiza o esquema em seu *Tratado* em forma de um quadro. Aqui já demonstrando na leitura de Chion (1983) que incorpora ao quadro sua pesquisa de escutas: banais, práticas, cultural e natural:

<p style="text-align: center;"><b>4. Compreender</b></p> <p>- para mim sinais (signos) - diante de mim valores (sentido/linguagem)</p> <p style="text-align: center;"><i>Em referência a outras noções, sonoras ou não</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Emergência de um sentido</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>1. Escutar</b></p> <p>- para mim indícios - diante de mim acontecimentos exteriores (agente - Instrumento)</p> <p style="text-align: center;"><i>Emissão do som</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Reconhecimento das fontes</b></p>	<p style="text-align: center;"><i>1 e 4</i> <b>Referências Exteriores</b> Escuta Banal</p>
<p style="text-align: center;"><b>3. Entender</b></p> <p>- para mim percepções qualificadas - diante de mim objeto sonoro qualificado</p> <p style="text-align: center;"><i>Seleção de certos aspectos articulares do som</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Qualificação do Objeto</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>2. Ouvir</b></p> <p>- para mim percepções brutas, esboços do objeto - diante de mim objeto sonoro bruto</p> <p style="text-align: center;"><i>Recepção do som</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Identificação do objeto</b></p>	
<p style="text-align: center;"><i>3 e 4:</i> <b>ABSTRATO</b> Escuta Cultural</p>		<p style="text-align: center;"><i>1 e 2:</i> <b>CONCRETO</b> Escuta Natural</p>

Figura 4 - Tabela de funções da escuta de Schaeffer com a tabela de escutas de Chion  
Fonte: Acervo do Artista

1 - Escutar é prestar ouvidos a alguém ou a alguma coisa; é, por intermédio do som, visar à fonte, ao evento, à causa; é tratar o som como índice dessa fonte, desse evento (Concreto-Objetivo).

2 - Ouvir é perceber pelo ouvido, é ser atingido pelos sons, é o nível mais bruto, o mais elementar da percepção; se “ouvem” então, passivamente, muitas coisas que não se buscam nem escutar nem compreender (Concreto-Subjetivo).

<sup>45</sup> o *ouïr*, o *écouter*, o *entendre* e o *comprendre*

3 - Entender é, segundo a etimologia, manifestar uma intenção de escuta, é selecionar, no que se ouve, o que nos interessa mais particularmente para, então, operar uma “qualificação” do que se entende (Abstrato/Subjetivo).

4 - Compreender é extrair um sentido, um valor, tratando o som como um signo que remete a esse sentido, em função de uma linguagem, de um código (escuta semântica; Abstrato/Objetivo).<sup>46</sup>

Onde “Entender” e “Compreender” estariam ligados a forma de escuta abstrata e “Ouvir” e “Escutar” estaria ligado a ideia de escuta de um som concreto. Com essa abordagem, Obici diz que Schaeffer inverte a lógica realista/abstrata vinda da pintura, em sua concepção a escuta do som “como ele é”, sem subjetividade (objetivo) se designa como “concreto” (o som que existe), enquanto que as escutas que passam por um processo subjetivo estariam designadas como escutas abstratas. O termo “concreto” então busca o “figurativo” som real, enquanto a percepção de uma música erudita, por exemplo, estaria na classificação de um som abstrato, assim sendo, temos dois pares de conceitos que se relacionam como formas de escuta, teremos: abstrato/concreto e objetivo-subjetivo.

Após a categorização das formas da escuta, Schaeffer analisa quatro propensões da percepção auditiva: natural/cultural, comum (banal)/especializada (perita). Segundo Schaeffer, *escuta natural* descreve “a tendência prioritária e primitiva de servir-se do som para obter informações sobre um evento” (SCHAEFFER 1966, p.120). “Natural” se refere por ser um som comum em toda a humanidade e natureza, seria uma percepção concreta como “Ouvir” e “Escutar”.

A *escuta cultural* se refere quando um som é um signo e possui determinado significado na comunicação onde o ouvinte tem a intenção de decodificá-lo, se encontrando na categoria abstrata (subjetiva) das funções de escuta. A *escuta banal* é aquela em que o ouvinte tem a percepção dos fundos sonoros e seus significantes. Por oposição a *escuta banal*, temos a *escuta especializada* onde o ouvinte pode ignorar os signos para identificar conscientemente aquilo que se deseja escutar.

Michel Chion, aluno de Schaeffer, em seu livro “Audiovisão” (2011), define três modos de escuta em seu pensamento sobre o som: a escuta reduzida (como já elaborada por Schaeffer), a escuta casual e a escuta semântica. A escuta causal “consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa.” (CHION, 2011, p. 27) A escuta semântica é aquela “que se refere

---

<sup>46</sup> CHION, Michel. Guide to sound objects. Traduzido por J. Dack e J. North. Paris: Buchet/ Chastel, 1983.

a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem: a linguagem falada, evidentemente, bem como os códigos, a exemplo do Morse.” (idem, p. 29) Por fim, a escuta reduzida é a que: trata das qualidades e das formas específicas do som, independentemente de sua causa e de seu sentido; e que considera o som – verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro – como objeto de observação em vez de o atravessar, visando através dele outra coisa. (idem, p. 29)



Figura 5 - Interpretação das 4 formas de escuta realizada por uma Inteligência Artificial  
Fonte: Acervo do Artista

Buscando uma interpretação da tabela de Schaeffer e Chion sobre as formas de escuta, utilizei a Inteligência Artificial do Bing<sup>47</sup> para criar ilustrações dos conceitos. Me parece claro que a IA compreendeu cada uma delas como afetação sonora corporal. 1- Escutar como atenção internalizada, em busca da fonte, seu foco está no Lobo Temporal<sup>48</sup>, onde se realiza a análise dos sons; 2 – Ouvir como percepção do som bruto, a vibração que nos atinge; 3 – Entender como uma intenção seletiva do que se ouve, seu foco está no Lobo Frontal<sup>49</sup>, responsável pelo pensamento e planejamento. 4 –

<sup>47</sup> <https://www.bing.com/images/create?FORM=GENILP>

<sup>48</sup> Lobo Temporal: localizado nas proximidades da orelha, ele é responsável pela percepção da audição, possibilitando análise dos sons. Funciona também como processador da memória e das emoções. <https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/biologia/cerebro>

<sup>49</sup> Lobo Frontal: fica localizada na parte da frente do cérebro. É responsável pela elaboração do pensamento, planejamento, além da programação de necessidades individuais e emoções.

Compreender se apresenta como um entendimento da informação por todo o corpo situado no espaço e contexto.

O pensamento artístico e filosófico do século XX foi levado para a escuta e percepção de um ambiente que se encontrava em grandes modificações tecnológicas e sonoras, criando uma sociedade interligada à máquinas, e dessa aglutinação tecno-social a cidade produzia muito ruído. E a vida passa a incorporar o ruído. E a arte passará a viver o ruído como forma de arte. O Movimento Futurista italiano se pauta na evocação da ciência e da tecnologia, como o pintor e músico Luigi Russolo<sup>50</sup> (1885 – 1947), acreditavam que o ruído da vida contemporânea deveria ser incorporado como música. Em seu Manifesto Futurista – A Arte dos Ruídos (1913), Russolo diz sobre a evolução das paisagens sonoras após a Revolução Industrial:

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa. (RUSSOLO, 1913)

Russolo fala da “natureza silenciosa” comparando os numerosos e amplificadas ruídos que a vida industrial trouxe, mas irá discorrer sobre os ruídos da Natureza, seus timbres e ritmos no capítulo 4 do seu livro (no qual chegaremos lá mais adiante). O interesse de Russolo, como dos futuristas, nesse momento, é de saborear os novos ruídos e incorporá-los como matéria-prima em ideias de composição musical. A evolução da música contemporânea deveria passar pela evolução tecnológica:

Esta evolução da música é paralela à multiplicação das máquinas, que colaboram por toda parte com o homem. Não somente na atmosfera estrondosa das grandes cidades, mas também no campo, que até ontem era normalmente silencioso, as máquinas hoje criaram tanta variedade e concorrência de ruídos, que o som puro, na sua exiguidade e monotonia, não suscita mais emoção. (RUSSOLO, 1913)

O homem contemporâneo tem em sua percepção cognitiva uma concepção de ruídos e dissonâncias naturalizadas. A polirritmia, as múltiplas texturas, os diferentes ataques e timbres que recortam o ambiente em uma metrópole cria diversos eventos sonoros novos e simultâneos. A evolução tecnológica causa também uma evolução cognitiva, e sobre essa transição de dois tempos distintos na história humana, Russolo afirma:

O ouvido de um homem do século XVIII não conseguiria suportar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (triplicadas no número de executantes em relação àquelas de então). Nosso ouvido, no entanto, se compraz, porque já foi educado pela

---

<sup>50</sup> Luigi Russolo (30 de abril, 1885 - 4 de fevereiro de 1947 (61 anos)) foi um pintor e compositor italiano, futurista e o autor da L'Arte dei Rumori (A arte do ruído) (1913) e Música Futurista.

vida moderna tão pródiga dos mais variados ruídos. O nosso ouvido porém não se contenta, e exige sempre emoções acústicas mais amplas. (RUSSOLO, 1913)

A música (ou toda a arte) deveriam romper “este círculo estreito de sons puros e conquistar a variedade infinita dos ‘sons-ruídos’.” A escuta de uma orquestra, para o futurista, levaria ao tédio por sempre apresentar os mesmos timbres e ritmos, enquanto a vida urbana estava cheia de proposições sonoras mais interessantes que a música de concerto de Beethoven ou Wagner. “Agora saciados apreciamos muito mais combinar mentalmente os ruídos dos bondes, dos motores a combustão, dos carros de roncões ensandecidos, do que reouvir por exemplo, a ‘Heróica’ ou a ‘Pastoral’.” (RUSSOLO, 1913)

Russolo então cria objetos sonoros para simular os sons dos motores e suas variações tonais e rítmicas. Essa série de objetos tinham o nome de “*Intonarumori*” (entoa-ruídos): como geradores acústicos de ruídos, eram capazes de criar e ajustar a frequência e a dinâmica de diferentes tipos de ruído.

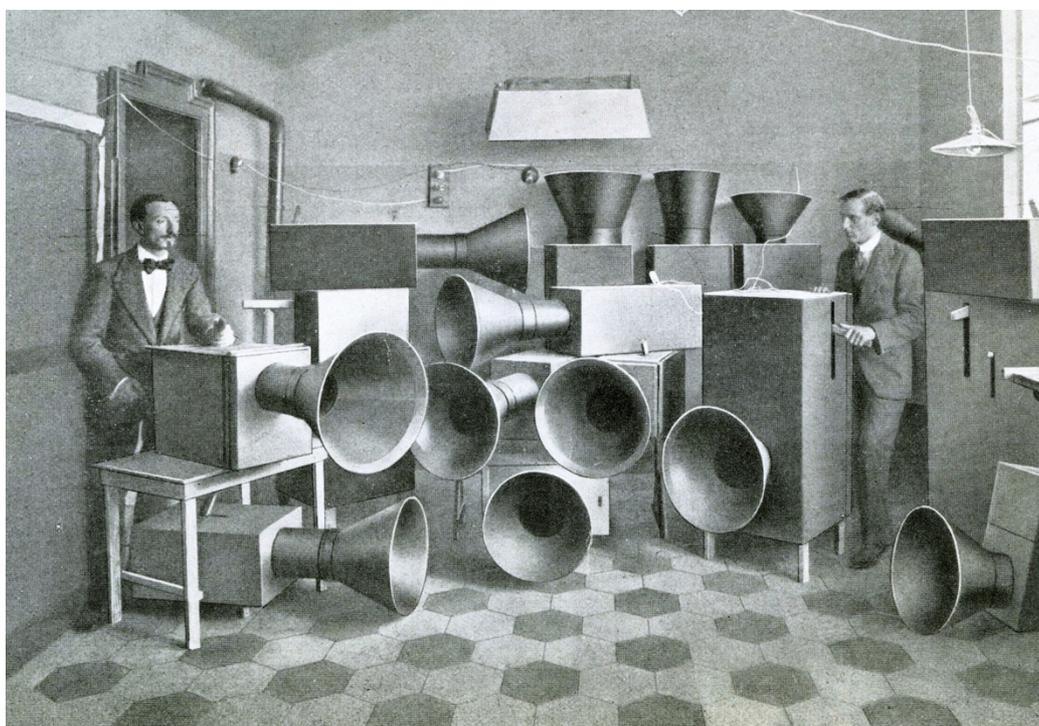


Figura 6 - Luigi Russolo – *Intonarumori*

Fonte: <https://www.arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/>

O Ruído é incorporado na vida contemporânea e nas obras de arte futuristas, inspirando a linha evolutiva artística do século XX e XXI. O já citado Pierre Schaeffer também percorre caminhos semelhantes, mas com outras tecnologias, utilizando as gravações de sons urbanos e sintetizados, onde eram manipulados, editados e remixados em fitas para a composição de peças sonoras, como vimos com

a música concreta. O ruído passa a ser um objeto sonoro e não algo que atrapalhe a comunicação de um som puro. Parodiando um aforismo do filósofo Marshall McLuhan<sup>51</sup>, “o ruído é a mensagem”<sup>52</sup>.

A partir da década de 50, músicos como *Pierre Schaeffer*, *Edgar Varèse*<sup>53</sup>, *Stockhausen*<sup>54</sup> e tantos outros artistas da arte concreta e eletroacústica, utilizam-se de ruídos mecânicos, elétricos, sons urbanos e cotidianos para suas composições.

O pensamento sobre o som enquanto objeto sonoro, ou seja, matéria prima primordial como fonte de concepção compositória atingiria outros artistas pensadores, como John Cage<sup>55</sup> (1912 – 1992), este que também é inspiração para essa pesquisa. Cage iniciou a composição de peças sonoras com base em instrumentos de percussão, como forma de refletir a natureza da cultura industrial que observava à sua volta. Em 1937, no seu ensaio “*The future of music: Credo.*”<sup>56</sup>, afirmou:

Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o ouvimos, o achamos fascinante. O som de um caminhão a 50 m.p.h. Estática entre as estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, para usá-los, não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais.<sup>57</sup> (CAGE, 1937)

Cage já observara a possibilidade dos objetos sonoros transporem os instrumentos clássicos, o ruído já não era uma questão musical em sua concepção. A ideia de compor com ruídos e agrupar sons que na escuta musical tradicional seriam deixados de lado, faz a pesquisa de Cage evoluir para questionar o que é música, som e o ambiente sonoro. Para sua peça “*Water Walk*” (1959) ele realiza uma performance utilizando instrumentos cotidianos que utilizam água (banheira, garrafas, panelas, etc.) para compor uma obra sonora delimitada pelo tempo de interação com cada objeto como uma partitura.

Sua percepção musical seria alterada pela experiência de entrar numa câmara anecóica. Cage buscava ouvir o “silêncio”, como contraponto natural do ruído, mas ao adentrar a câmara foi surpreendido ao ouvir um som agudo (seu sistema nervoso) e um som grave (batimentos cardíacos). Cage se dá conta

---

<sup>51</sup> Herbert Marshall McLuhan (Edmonton, 21 de julho de 1911 – Toronto, 31 de dezembro de 1980) foi um destacado educador, intelectual, filósofo e teórico da comunicação canadense.

<sup>52</sup> Paródia da frase “o meio é a mensagem” presente no livro de McLuhan “Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem” (1969)

<sup>53</sup> Edgar Victor Achille Charles Varèse foi um compositor francês (1883 – 1965)

<sup>54</sup> Karlheinz Stockhausen foi um compositor alemão de música contemporânea (1928 – 2007)

<sup>55</sup> John Milton Cage Jr. (1912 – 1992) foi um compositor, teórico musical, escritor e artista dos Estados Unidos. Cage foi um pioneiro da música aleatória, da música eletroacústica, sendo considerado uma das figuras chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

<sup>56</sup> Publicado apenas em 1958

<sup>57</sup> Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them, not as sound effects, but as musical instruments. (Tradução minha)

que o “silêncio” não existe de fato, pois é uma percepção que permanecerá até a sua morte e o som continuará em sua decomposição.

Tal pensamento se culminou com sua obra mais conhecida *4'33''* (composto para um ou mais instrumentos) onde o performer, ou uma orquestra inteira, permanecem sem tocar uma única nota, mas mantém a postura e eventuais gestos, como mudar a página da partitura, durante 4 minutos e 33 segundos. Com essa obra o artista estava interessado nos sons extramusicais que acontecem numa sala de concerto: as tosses, ruídos de movimentação da plateia e o incômodo nervoso gerado pelo silêncio na expectativa que os músicos toquem. A sala de concerto é um espaço para a audição. Cage unicamente transpõe o objeto sonoro a ser ouvido. E nessa transposição do som como objeto sonoro e a ideia de música como um agrupamento de sons, que em suas pesquisas futuras vai depender da aleatoriedade e/ou sorte para retirar o papel da intencionalidade do “compositor”, Cage se aproxima do *zen* budismo, buscando conter o *ego* e abrindo possibilidades para novos meios de criar música.

Em entrevista<sup>58</sup>, Cage afirma que quando ouve uma música sente que alguém está se comunicando com ele, expondo ideias e sentimentos, quando ele ouve o som do tráfego sente o som como ele é: as variações constantes de alturas, amplitudes, espacializações, temporalidades e texturas. Como Russolo, Cage diz que ao ouvir Beethoven ou Mozart os objetos sonoros são sempre os mesmos, já o tráfego está sempre se alterando. "Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto"

A incorporação do ruído na música, como previa Russolo, acaba sendo incorporada ao gosto popular e nas práticas comerciais. Ao crescente uso de guitarras e distorções na evolução do Rock dos anos 50 aos 90, ritmo que em sua essência nasce como obra contestadora de costumes, tomado como apenas ruído em seu surgimento, acaba virando fenômeno de massa, sendo uns dos principais ritmos das décadas de 60, 70, 80, 90. De Jimmy Hendrix a Kurt Cobain a música popular era baseada no ruído, tendo a guitarra distorcida como símbolo do gênero. Conforme a evolução do gênero, a distorção como estética incorporada a narrativas que propagavam energia, rebeldia, frustração e intensidade toma conta de todas as plataformas midiáticas. Fora do circuito comercial, uma prática que dialoga entre as artes sonoras, a performance e a música experimental é a música de ruído (*Noise Music*). Ela acaba se tornando um gênero musical que desafia as convenções tradicionais da música ao explorar sons não convencionais, que podem ser considerados desagradáveis ou perturbadores, como estática, distorção, *feedback*, e outros ruídos eletrônicos.

---

<sup>58</sup> Este trecho foi extraído de "Écoute", dirigido por Miroslav Sebestik.

Se para Cage e Russolo os sons da urbanidade, como o tráfego, soavam como uma possibilidade auditiva a ser incorporado pelas artes, como objetos sonoros, surge em paralelo um pensamento que visava alertar dos perigos e males da sonoridade nas cidades modernas, a poluição sonora.

A questão da sonoridade como um ambiente degradante não remete apenas a história contemporânea, mas claramente a evolução tecnológica de todos os períodos da história humana foi pautada pelo aumento exponencial do ruído urbano conforme as cidades se desenvolviam. Há relatos da Idade Antiga sobre a questão da poluição sonora, segundo os pesquisadores Dornelas, Correia e Rôla (2014)<sup>59</sup>:

Na aldeia Sibaris, localizada na Itália, em 720 a.C., os gregos, forjadores de bronze, foram fixados fora do perímetro urbano, com intuito de prevenir incômodo da população com o ruído de seus martelos [...]. A preocupação com um dormir tranquilo vem de a.C., quando, em um decreto do Senado, o imperador Júlio Cesar (50 – 44 a.C.) determinou que “Nenhuma espécie de veículo de rodas poderia permanecer dentro dos limites da cidade de Roma, do amanhecer à hora do crepúsculo; os que tivessem entrado durante a noite deveriam ficar parados e vazios a espera da referida hora” [...]. Marco Valério, Marcial, poeta romano, lamuriava-se dos ruídos de Roma durante a noite: “não podia dormir porque tinha Roma aos pés da cama.” [...] Os primeiros relatos de ruídos associando meio ambiente e doença datam de mais de dois mil anos. O romano Caius Plínius Secundus (Plínio – o Velho – 23 d.C.) foi o primeiro a estabelecer a relação entre ruído e perda auditiva, observando a incidência de surdez em habitantes próximos às cataratas do rio Nilo [...]. A surdez como consequência de atividade laborativa por determinadas atividades recebeu adjetivos como surdez dos bronzistas, dos ferreiros, dos caldeireiros entre 1713 e 1857. Após a Revolução Industrial, outros adjetivos foram se somando, tais como a surdez dos ferroviários, tecelões, entre outras. Entretanto, apenas após a Segunda Grande Guerra Mundial os efeitos do ruído sobre o ouvido humano começaram a ser mais bem avaliados. (DORNELAS; CORREIA; RÔLA, 2014).

A partir da Revolução Industrial uma nova gama de ruídos surge pela primeira vez na história da humanidade. Em comparação com a contemporaneidade, as Idades Antigas (até a queda do Império Romano, século V) e Idade Média (até o século XV) o mundo conservava uma sonoridade natural, onde as intervenções sonoras eram pontuais em caso laboral (como os ferreiros) ou no tráfego de charrete, mas nem de longe se compara ao tempo contemporâneo (século XXI). Ao longo das transformações tecnológicas provindas da primeira Revolução Industrial quando a sociedade foi introduzida em larga escala no uso de máquinas à vapor, queima de carvão, o avanço da indústria têxtil na primeira fase da revolução (1760 a 1850). Passando ao uso da eletricidade, a evolução na indústria e o desenvolvimento na linha de produção combinado com eletricidade, aço e principalmente petróleo, estabeleceram a segunda fase da Revolução Industrial<sup>60</sup>, aproximadamente entre a segunda metade do século XIX até a corrida armamentista para a Primeira-Guerra. Em um século e meio o mundo

---

<sup>59</sup> DORNELAS, Conceição Aparecida; CORREIA, Maria Lúcia Andrade; RÔLA, Francisco Hélio. Direito Ambiental: poluição sonora por aeronaves versus poder econômico. 2014

<sup>60</sup> Também conhecida por Revolução Elétrica pelo uso inovador de eletricidade, aço e petróleo

evolui em maquinaria, motores, carros, trens e aviões produzindo uma paisagem sonora de grandes amplitudes e constância<sup>61</sup> sem precedentes na história humana.<sup>62</sup>

Bernie Krause<sup>63</sup> identifica três fontes fundamentais de paisagem sonora: geofonia, biofonia e antropofonia, e cria uma classificação de sons para sua pesquisa. Os sons não biológicos, como ventos nas árvores, correntes de água, ondas nas praias e movimentos da Terra, são chamados de geofonia. A biofonia reúne os sons produzidos no habitat de organismos vivos, não humanos. Além disso, os sons que criamos como humanos são o que define a antropofonia.

A antropofonia em estado degradante de escuta faz com que Raymond Murray Schafer da Simon Fraser University (Canada), no intuito de estudar a ambiência sonora, crie o *World Soundscape Project* (WSP) – Projeto de Paisagem Sonora Mundial em 1969. O grupo pesquisava os ambientes sonoros e os efeitos que isso causava na sociedade, pensando em alternativas de melhorar a qualidade sonora das cidades, não apenas diminuir os ruídos. Em 1977 Schafer lança o livro “*A afinação do mundo*”<sup>64</sup> resultado das pesquisas desenvolvidas pelo WSP. Nesse livro traça um panorama do ambiente sonoro histórico (antes e após Revolução Industrial), desenvolve conceitos e ideias pioneiras em uma busca ecológica do ambiente sonoro, juntando ciência-sociedade-artes no desejo de criar um “Projeto Acústico” em prol de uma Ecologia Acústica. A ecologia acústica é o estudo dos efeitos do ambiente acústico nas características comportamentais das pessoas que o habitam. Para esse projeto, Schafer, busca um estudo interdisciplinar que envolvessem músicos, engenheiros acústicos, psicólogos e sociólogos sobre a paisagem sonora mundial. Esse estudo teria função de educar, documentar, catalogar, comparar, preservar sons em extinção e os efeitos que a sonoridade tem na sociedade com o intuito de criar novos ambientes sonoros. “Precisamos procurar uma maneira de tornar a acústica ambiental um programa de estudos positivos... Que sons queremos projetar, encorajar, multiplicar?” (SCHAFER, 2012), com o intuito de:

[...] mostrar de que modo a paisagem sonora havia evoluído no decorrer da história e de que modo as mudanças por que passou podem ter afetado nosso comportamento. Queria também que as pessoas percebessem que a paisagem sonora é dinâmica, transformável e, assim, possível de ser aperfeiçoada. (SCHAFER, 2012)

---

<sup>61</sup> Nas indústrias inglesas do período da Revolução Industrial, a jornada diária de trabalho costumava ser de até 16 horas com apenas 30 minutos de pausa para o almoço

<sup>62</sup> Há vários indícios de sons naturais de grandes amplitudes, como Erupção do Krakatoa em 1883 ou a erupção de vulcão em Tonga em 2022. Há vários animais que produzem sons de elevadas amplitudes também como a Baleia Azul (188 decibéis) ou o primata Bugio (130 decibéis).

<sup>63</sup> Bernard L. Krause é um músico americano e ecologista de paisagens sonoras. Em 1968, ele fundou o Wild Sanctuary, uma organização dedicada à gravação e arquivamento de paisagens sonoras naturais. Krause é um autor, bioacústico, palestrante e artista sonoro natural que cunhou os termos geofonia, biofonia e antropofonia

<sup>64</sup> *The tuning of the world (1977)* – Publicado no Brasil em 1997. Ed. Unesp. Tradução Marisa Trench de Oliveira Fonterrada. 2ª Edição em 2012.

Schafer desenvolve um glossário e termos sobre sonoridade, inexistentes até então, que usamos até hoje. “Paisagem Sonora” mesmo é uma tradução de um neologismo com a palavra “*landscape*” (paisagem) resultando em “*soundscape*”; A definição de Schafer é bastante ampla: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras.” (SCHAFER, 2012, p. 23) Contudo o autor vai se referir a “*paisagem sonora*” mais como ambiente sonoro<sup>65</sup>.

A partir do ponto de vista de harmonia e em uma leitura universalizante dos espaços sonoros do mundo, Schafer pensa uma sociedade que busque uma ambiência sonora ideal, mais agradável e saudável. Vale ressaltar que a escuta distanciada do contexto e território não faz sentido. O escritor Jean François Augoyard<sup>66</sup> diz que 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.”<sup>67</sup> (AUGOYARD, 2009, p. 4).

Schafer, saudoso de um tempo pré-industrial, quer resgatar e preservar sons antes que se encontrem em extinção: “Há muitas “espécies em extinção” na paisagem sonora atual. Elas precisam ser protegidas, do mesmo modo que a natureza. De fato, muitos dos sons em extinção são sons da natureza, dos quais as pessoas cada vez mais se alienam. (SCHAFER, 2012, p. 11). “Onde estão os museus de sons desaparecidos?” (SCHAFER, p. 254).

O conceito de “som fundamental” retirado da música e colocado como prática auditiva, som fundamental estaria ligado ao plano de fundo sonoro que habitam os ambientes urbanos e pouco se presta atenção, algo como a “escuta banal” de *Pierre Schaeffer*. “Marco Sonoro”, outro termo, se refere a um som que marca a identidade de um lugar. O autor desenvolve a ideia de catalogar ambientes auditivos como *hi-fi* e *lo-fi*<sup>68</sup>. Onde a sonoridade do campo seria de alta fidelidade por poder se ouvir (e ver) com mais distância, a cidade e seus prédios abreviam a cidade, marcando uma ruptura em nossas percepções, sendo categorizado como baixa fidelidade, por ter muitos sons empolados torna opaca a perspectiva.

---

<sup>65</sup> O termo hoje se designa também para a criação eletroacústica que utilizam o som ambiente como matéria prima na composição de uma obra sonora

<sup>66</sup> Jean-François Augoyard é filósofo, planejador urbano e musicólogo. Ele é o fundador do CRESSON-CNRS (Centro Nacional de Pesquisa Científica) na Escola de Arquitetura de Grenoble.

<sup>67</sup> “Sound is also shaped subjectively, depending on the auditory capacity, the attitude, and the psychology and culture of the listener. There is no universal approach to listening: every individual, every group, every culture listens in its own way.”

<sup>68</sup> *hi-fi* e *lo-fi* – alta fidelidade e baixa fidelidade

Outro termo cunhado seria “esquizofonia”, que “refere-se ao rompimento entre um som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica.”, Schafer diz sobre:

Cunhei o termo esquizofonia em “A nova paisagem sonora” pretendendo que ele fosse uma palavra nervosa. Relacionando-o com a esquizofrenia, quis conferir-lhe o mesmo sentido de aberração e drama. Na verdade, a destruição dos dispositivos hi-fi não somente contribui generosamente para o problema do lo-fi como cria uma paisagem sonora sintética na qual os sons naturais estão se tornando cada vez mais não-naturais, enquanto seus substitutos feitos a máquina são os responsáveis pelos sinais operativos que dirigem a vida moderna. (SCHAFFER, 2012, p. 135)

A “esquizofonia” é um conceito que lembra o termo “acusmático” de Pierre Schaeffer, mas este se refere mais à escuta, que tendo invisível a fonte, prevalece a atenção a sonoridade (escuta reduzida). O primeiro conceito se refere aos sons reproduzidos por aparatos sonoros (fonte invisível também) mas com caráter pessimista (“aberração”) e até pejorativo onde as proliferações sonoras de caixas de som criam um ambiente de baixa fidelidade (*lo-fi*) criando ruídos imperialistas: aquele que ocupa o espaço sonoro com o imperativo mercantil (trataremos disso mais adiante) agravando a poluição sonora e anestesiando os sentidos.

É fácil entender o que incomoda Schafer no sentido prático na vivência urbana com toda poluição sonora e o anestesiamento da escuta, contudo, tal termo carrega um sentido depreciativo (principalmente para os detentores da doença - esquizofrenia) e ao mesmo tempo inibe a potência criativa e as possibilidades dos reprodutores de som. *Obici* ao tratar do termo, não amenizando o problema relatado por *Schafer*, mas também não endossando, se inclina positivamente ao termo *esquizo* retirando o conceito a partir de Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992), pensa a “Esquizofonia como produção de mundos sonoros irrealis, não menos fantásticos, inventivos e terríveis que com delírios, alucinações e desesperos que envolvem a esquizofrenia” (OBICI, 2008, p.49)

Em paralelo com esse conceito temos também o “*Moozak*”, neologismo entre “moose” (alce canadense) e *Muzak* (empresa que cria música de fundo em ambientes), que seria o uso massivo de músicas como pano de fundo para ambientes em ambientes públicos (aeroportos, shoppings, escritórios, supermercados e etc<sup>69</sup>). Schafer vê o evento sonoro também como um aumento de ruído “imperialista” que domina toda o ambiente perceptível do espaço, uma música para não ser ouvida de fato, apenas existe como artefato decorativo, como fundo e não figura.

---

<sup>69</sup> Marc Augé vai denominar como “não lugar” esses locais homogeneizados, que não constroem uma identidade própria, e podem até serem semelhantes em diversas partes do mundo em uma percepção simplista.

Como se pode perceber, a teoria sonora de Schafer busca conceitualizar os sons perante as suas práticas audíveis em uma sociedade, em um caráter universalizante e não necessariamente em uma escuta subjetiva, a não ser a do próprio autor, que percebe a sociedade envolta de ruídos, onde ruído é poder. E do possuidor de poder para produzir ruído chega-se ao conceito de “imperialismo sonoro”.

Para Schafer, o “imperialista sonoro” é o poder industrial que com sua força econômico-social ganha o aval de produzir ruído como resquício do progresso; é o poder mercantil e todo o sistema publicitário que fazem do ambiente urbano um palco de um comércio esquizofônico; é o poder que transforma arte/música em posição de fundo, e não mais como figura. É o poder da supermodernidade (Augé) em extinguir marcos sonoros em detrimento da homogeneização sonora com os *moozaks*.

O “imperialismo sonoro” ultrapassa o espaço das grandes forças econômicas, como a indústria, onde o produto industrial mercantilizado associou (e ainda associa, em muitos casos) o som alto e grave dos seus produtos a ideia de ser bom, progressista, viril e masculino: O “entusiasmo pelo ruído tecnológico” (SCHAFER, p. 253) preocupa Schafer, pois o ruído dos motores “tem sido glorificado como símbolo de poder e prosperidade”. Vide o afeto empregado por roncos de motores de automóveis (caminhões, carros, motos, jet-skis, barcos), das serras-elétricas de desmatamentos, dos cortadores de grama, das grandes caixas de som que dominam o ambiente sonoro de toda uma vizinhança.

Criar ruído é sinal de poder, um estado dominante de quem pode estar no topo da cadeia natural (e social em muitos casos) e proclamar a todas os seres vivos o seu desejo sonoro em detrimento de todos os demais, interferindo todo o espaço acústico.

Schafer vai santificar o espaço acústico ao denominar de “Ruído Sagrado” os sons que no silencioso tempo pré-industrial invadia em grandes amplitudes o campo sonoro. Para o autor, “Ruído Sagrado seria”:

Qualquer som prodigioso (ruído) que seja livre da proscrição social. Originalmente o Ruído Sagrado refere-se a fenômenos naturais, como o trovão, erupções vulcânicas, tempestades etc., pois acreditava-se que representassem combates divinos ou a ira dos deuses para com o homem. Por analogia, a expressão pode ser estendida aos ruídos sociais que, pelo menos durante certos períodos, têm escapado à atenção dos legisladores da redução de ruído, como os sinos de igreja, o ruído industrial, a música pop amplificada etc. (SCHAFER, 2012, p. 368).

No subcapítulo “contra-revolução”, Schafer diz que esta provando uma ideia, que não seria “uma tentativa de silenciar o mundo, (...) [mas sim] de tentar arrancar o Ruído Sagrado da indústria como prelúdio para a descoberta de um proprietário confiável ao qual se possa transmitir o poder.” (SCHAFER, p. 129). Contudo, ele não menciona quem ou como poderia ser esse “proprietário confiável”.

Nem só da teoria *schaferiana* vivia o WSP. Aliando teoria e prática o grupo que além de Murray Schafer, tinha Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield e Hildegard Westerkamp, e produziram uma série de gravações de campo através da prática da *soundwalk* (caminhadas sonoras)<sup>70</sup>. Munidos de gravadores portáteis e microfones, o grupo saía por Vancouver registrando marcos sonoros e criando e peças eletroacústicas que exploravam e criavam paisagens sonoras com um viés artístico de composição e não apenas o registro para o estudo ambiental.

O uso e conceito de “paisagem sonora” foi se derivando, ganhando novos usos e questões teóricas, o termo é por muitas vezes referido como “som”, sendo que “ruído” seria o som quando indesejado, mas passível de ser explorado enquanto matéria artística. Schafer mesmo, apesar de ser contra o ruído industrial, leva em consideração a ideia de Cage que a partir da arte sonora o ambiente acústico pode ser visto como campo composicional: “Hoje todos os sons pertencem a um campo contínuo de possibilidades deitado no domínio abrangente da música. Eis a nova orquestra: o universo sonoro! E os músicos: qualquer um e qualquer coisa que soa!” (SCHAFFER, 2012, p.20). Para alguns teóricos dos estudos sonoros mais recentes, o termo da “paisagem sonora” e da escuta em si criam divergências com Schafer, atualizando o debate sobre a sonoridade.

Para Tim Ingold, por exemplo, em seu artigo “*Against Soundscape*”<sup>71</sup> (2007), explica porque, em sua opinião, o conceito “*soundscape*” deveria ser parado de ser usado. Apesar do referido conceito ter tido sua relevância retórica para direcionar a percepção sonora em uma sociedade com primazia visual, hoje para Ingold ele está obsoleto. O autor tem receio que os estudos sonoros repitam o erro dos estudos visuais. Pesquisam a reprodução da luz como imagens (pinturas, fotografias, filmes) e não um estudo sobre a visão e sua matéria prima principal, a luz. O estudo sonoro de maneira semelhante se atém aos sons gravados e não à prática de escuta. Tim Ingold vai questionar se o “som” é de fato uma materialidade ou uma experiência perceptiva:

O som, a meu ver, não é nem mental nem material, mas um fenômeno de experiência - ou seja, de nossa imersão e mistura com o mundo em que nos encontramos. ... O som não é o que ouvimos, assim como a luz não é o que vemos... não ouvimos uma paisagem sonora. Pois o som, eu diria, não é o objeto, mas o meio de nossa percepção. É nele que ouvimos. Da mesma forma, não vemos a luz, mas vemos nela ... a paisagem sonora enfatiza as superfícies do mundo em que vivemos. O som e a luz, entretanto, são infusões do meio no qual encontramos nosso ser e através do qual nos movemos... nossas metáforas para descrever o espaço auditivo devem ser derivadas não dos estudos da paisagem, mas da meteorologia. (INGOLD, 2007, tradução minha)

---

<sup>70</sup> As caminhadas sonoras serão abordadas no próximo capítulo

<sup>71</sup> Contra a Paisagem Sonora (tradução minha)

Para Ingold, o som como a luz, são meios e não objetos de percepções. Por sua característica imersiva, o autor acredita que os conceitos de “situação” (*emplacement*) e corporificação (*embodiment*) não deveria ser aplicado, pois no primeiro caso o som é um fluxo e não se restringe a um espaço e para o segundo conceito, a mesma característica errante do som se aplica ao sair e adentrar ao som. Para ele, “*emplacement*” seria uma forma de surdez.

Acho interessante a proposta de Ingold, principalmente colocando o som entre escuta e objeto. Contudo o som (enquanto vibração) existe por si só independente da representação e significação em diversas culturas. Discordo da sua percepção do som enquanto uma vibração que não deve ser classificada como situada e corporificada. Acho que por o som ser exatamente um *médium* (meio) e de caráter errante, que as trocas materiais do ambiente com o corpo se identifiquem como um espaço único, podendo esse espaço ser um corpo. De fato, o som enquanto grandeza física vibracional está além da nossa cognição, não podemos alcançar a “coisa em si” kantiana, mas o som ao nos trespassar realiza a lei natural dos encontros, ele deixa e recebe um tanto<sup>72</sup>. Parte é absorvida, parte é refletida e uma parte ressoa, ou seja, o corpo vibra junto com a energia que o afeta, movimentando na mesma frequência, assim sendo, o som está corporificado e situado através da ressonância. Sobre esta, o pesquisador Tato Taborda<sup>73</sup> define assim:

*Ressonância: vibração espontânea por afinidade de frequências, acústicas e de afetos; abandono irresistível do repouso de um corpo afetado pela frequência de outro, que é a sua própria frequência; devolução de afetação recebida em nova afetação, que enlaça corpos em um ciclo virtuoso; vibração por simpatia, por comoção, por compaixão, que põe corpos em relação mutuamente responsiva sem dissolver suas identidades; deslocamento de si na direção de um outro de si, que é um outro si [...] o princípio da ressonância diz respeito, de forma indistinta, aos fluxos de energia que transitam entre esses corpos de diferentes ordens, pondo em cena não mais corpos e partículas, mas seus modos de relação; não mais a matéria de que são constituídos, mas as forças que os engajam e os põem em vibratibilidade recíproca. Nesse modo relacional, o agregado de frequências que define suas vozes próprias, as características identitárias que os distinguem como entidades autônomas e independentes, não se dissolve em caldo único por fusão, mas se põe em vibração irresistível a partir de frequências em comum que os habitam em latência. (TABORDA, 2021, p.19)*

No corpo situado e na percepção incorporada, o som como grandeza física realiza em seu movimento de compressão e dispersão pelo espaço a proeza de refletir (reverberar) e ser absorvido. A matéria absorve a vibração, incorporada, torna-se aquela vibração. O efeito de ressonância é quando um sistema vibratório ou força externa conduz outro sistema a oscilar em frequências específicas. Isso pode

---

<sup>72</sup> Referência à música Mistério do Planeta – Novos Baianos (1972)

<sup>73</sup> Tato Taborda, é um compositor dedicado à experimentação musical, diretor e produtor musical brasileiro. Atualmente é professor do Curso de Artes da Universidade Federal Fluminense e do programa de Pós-graduação Estudos Contemporâneos das Artes - PPGCA da UFF.

acontecer com uma taça de cristal ou com o nosso corpo, que ao se situar com determinada frequência se afeta na mesma vibração. Assim sendo, o som se corporifica e se situa por meio da ressonância. O meio se torna corpo e o corpo se torna meio. Acredito que toda cosmologia parta do mesmo princípio, do ponto de vista molecular ao plano cósmico (o que pode ser a mesma coisa pensando quanticamente).

As diferenças entre som e audição pode ser encontrada também em *Rodolfo Caesar*<sup>74</sup> (1950), que problematiza a questão em seu artigo “Som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam”<sup>75</sup>, para ele a ideia de Som também deve ser separada da audição, para além de uma “escuta timpânica”<sup>76</sup>, sendo o Som um meio e a audição uma forma sensória que produz “imagens cerebrais” de um ambiente e que não abrange toda a vibração submetida. Lendo *Tim Ingold*<sup>77</sup> (1948) ele afirma que:

Os sons, confundidos com o nome de seu veículo, são imagens transportadas para nossas mentes, assim como imagens visuais, cada uma em seu meio e velocidade específicos. Assim como “cheiros” são imagens olfativas que nos alcançam através do ar, e as qualidades táteis, também as imagens - não muito diferentes das sonoras - afetam nosso toque ao alcançar nossas peles, sendo o tímpano o mais leve (atenção à palavra!) de todas as peles. O som, como um objeto em si, não existe. (CAESAR, 2020)

*Caesar* ainda pensa que a separação entre os 5 sentidos acaba nos alienando do funcionamento sinestésico do corpo “Confundimos as percepções com os lugares do corpo em que elas se concentram com maior intensidade.” (CAESAR, 2020). Como funciona nossa escuta timpânica:

Transformamos apenas uma parte das vibrações em som, entre os intervalos de escuta entre 20Hz e 20KHz<sup>78</sup>. O som adentra ao canal auditivo: as ondas sonoras se movem e atingem o tímpano. As ondas sonoras vibram o tímpano e os três ossos: martelo, bigorna e estribo. As vibrações passam primeiro pelo martelo, que ao entrar em vibração aciona a bigorna e este finalmente faz o estribo vibrar. Durante esse processo as vibrações são ampliadas de forma que o ouvido passa a ter capacidade de perceber sons de intensidades muito baixas. O líquido se move através do ouvido interno, fazendo a transmissão através do líquido do ouvido interno na forma de espiral (Cóclea) e fazem mover as minúsculas células ciliadas. As células ciliadas detectam o movimento e o convertem em

---

<sup>74</sup> Compositor, intérprete de música eletroacústica, educador e pesquisador. Atualmente é professor titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do CNPq

<sup>75</sup> CAESAR, Rodolfo. O som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam, p. 297-308.

<sup>76</sup> CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta (entre a teoria e a prática). In: Silvio Ferraz (ed.). Notas. Atos. Gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

<sup>77</sup> Tim Ingold é um antropólogo britânico, professor da Universidade de Aberdeen

<sup>78</sup> Em meu último teste auditivo, ouço muito pouco acima dos 17khz

sinais químicos para o nervo auditivo, que comunica o cérebro, enviando as informações por impulsos elétricos que são interpretados como som.

Schafer diz que “o sentido da audição não pode ser desligado à vontade. Não existem pálpebras auditivas. Quando dormimos, nossa percepção de sons é a última porta a se fechar, e é também a primeira a se abrir quando acordamos” (SCHAFFER, 2012, p.29). Onde a única proteção para os ouvidos é um elaborado mecanismo psicológico que filtra sons indesejáveis. “os olhos apontam para fora, os ouvidos para dentro”, Schafer citando Wagner, diz: “O homem voltado para o exterior apela para o olho, o homem interiorizado, para o ouvido”. Schafer propõe o uso educacional da escuta do que chama de “limpeza dos ouvidos”, ao lecionar sobre a física do som, suas representatividades e as formas que o som é percebido socialmente.

## Anatomia da Orelha

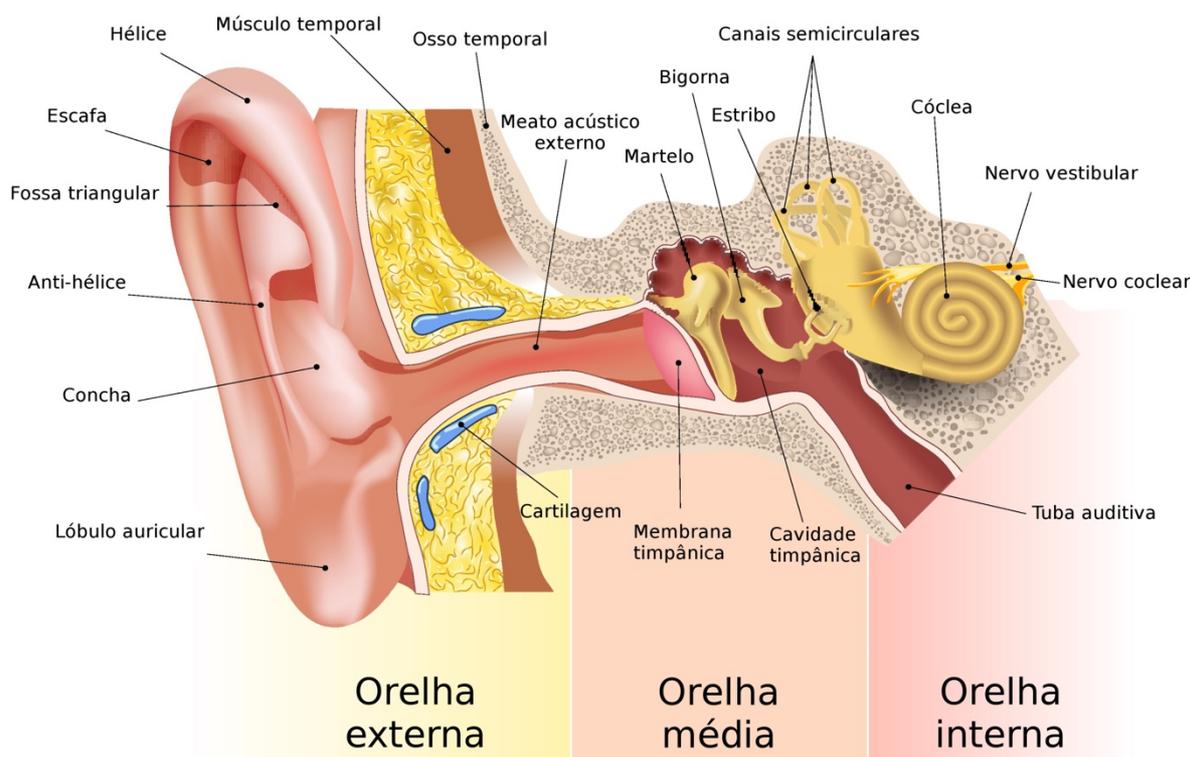


Figura 7 - Anatomia da orelha (anteriormente chamado de Ouvido).

Fonte: SVETLANA VERBINSKAYA

Aprender a escutar, fazer silêncio para ouvir, prestar atenção nos sons externos e internos também foi a forma de lecionar e teorizar o som que *Pauline Oliveros*<sup>79</sup> batizou de “*Deep Listening*” (Escuta Profunda). Com essa abordagem de percepção sonora, a autora propõe atividades que requerem uma

<sup>79</sup> <https://paulineoliveros.us/>

análise cuidadosa do som e da escuta, tanto interna quanto externa, através de exercícios de respirações, de sensibilização dos pés, mãos e todo o corpo até chegar a um estado de consciência expandida durante uma experiência sonora, onde se busca uma conexão mais profunda com o som, com os outros participantes e com o ambiente. A ideia é explorar sons sutis, entender como os sons se conectam e adquirir uma consciência da experiência sonora, ouvindo atentamente os impulsos sonoros que estamos imersos.

Com a escuta atenta, nossa cognição aumenta e o foco perceptivo se afina. Ouvimos com nosso cérebro em nossa escuta final, o sistema auditivo é a porta de entrada, assim sendo, conseguimos filtrar sons indesejados ao ponto de sublimá-los da percepção. Uma vibração nos atinge. Ouvimos. Se ela não cria interesse ou é indesejada, ou então não demonstra perigo, nosso sistema nervoso filtra o ruído (som indesejável) para um pano de fundo percepção, apesar de toda a mecânica auditiva estar sendo realizada e enviada pelo nervo coclear. Toda essa mecânica auditiva para realizar a conversão da compressão e descompressão do ar em frequências sonoras, causa a vibração que escutamos. Mas e toda a vibração que nos atinge e não podemos ouvir, para onde se dissipa?

O corpo humano, bio-tecnologia-sensória, é composto de 70% de água. O cérebro tem 92% de água em sua composição. Todas as células, sangue e composição dos órgãos são em sua maior parte água, inclusive, para ouvir precisamos de água na nossa espiral auditiva, onde o som viaja mais rapidamente que o ar. Estudos recentes mostram que as reações da água com a vibração de frequências específicas formam cristais aquosos com geometrias simétricas e assimétricas, dependendo das frequências de som em um osciloscópio. Esse evento é chamado de “Cimática<sup>80</sup>”, um subconjunto de fenômenos vibracionais. Normalmente, a superfície de uma placa, diafragma ou membrana é vibrada e as regiões de deslocamento máximo e mínimo tornam-se visíveis em uma fina camada de partículas ou líquido. Ou seja, a água em sua instância molecular se recompõe a partir de vibrações do seu entorno. Como pode ser notado nessa experiência de notas de piano como imagem cimáticas<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Cimática (do grego antigo: κῦμα, romanizado: kyma, lit. 'onda'). O termo foi cunhado pelo médico suíço Hans Jenny (1904-1972).

<sup>81</sup> [www.cymascope.com](http://www.cymascope.com) - visitado em 05/03/2024

O cientista japonês *Masaru Emoto*<sup>82</sup> registrou os efeitos da energia na água. Ele registrou fotografias da estrutura cristalina da água antes e depois de serem rotuladas com palavras que remetiam a diversos aspectos da vida. As amostras de água que foram expostas a palavras odiosas, como "odeio" ou "você me deixa doente", assumiram uma aparência aleatória e pouco atrativa. Enquanto as que foram expostas a "amor", "obrigado" ou "paz", se transformaram em estruturas cristalinas, muito semelhantes a cristais de neve.

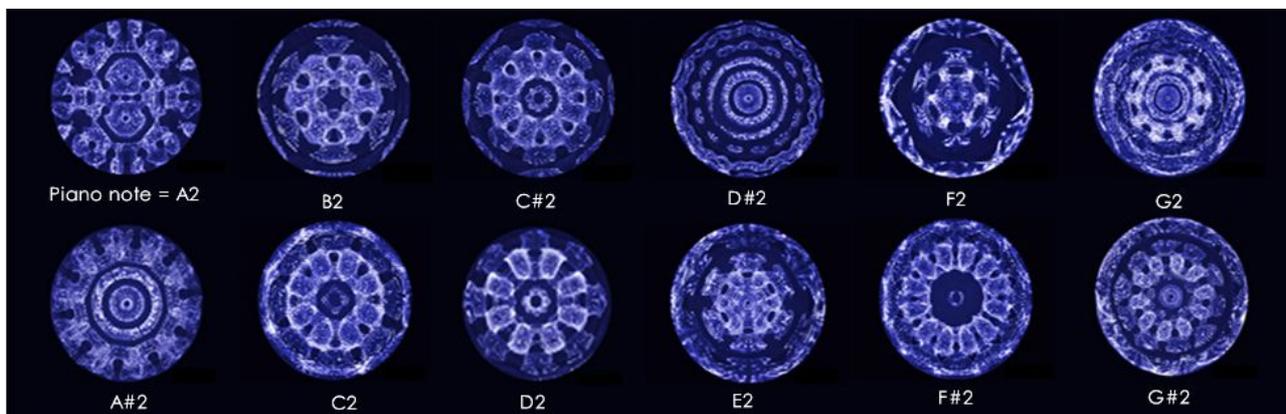


Figura 8 - Notas em um piano como imagens cimáticas

Fonte: <https://ask.audio/articles/how-sound-affects-you-cymatics-an-emerging-science/pt>

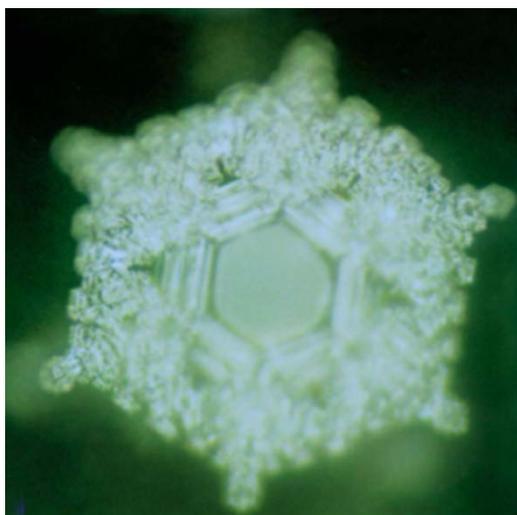


Figura 10 - "Amor e Gratidão" em Japonês  
Fonte: *Masaru Emoto*

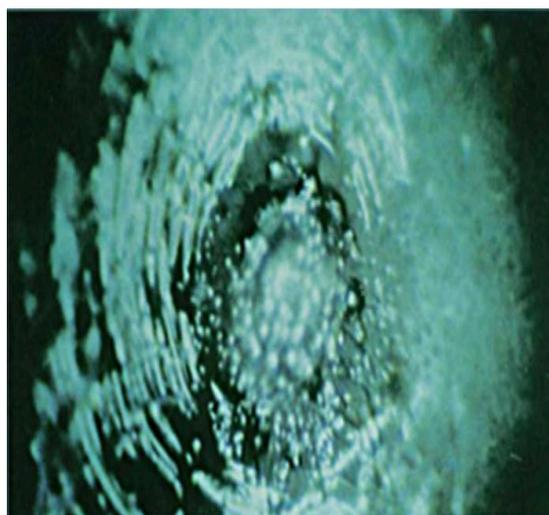


Figura 9 - "Idiota" em Japonês  
Fonte: *Masaru Emoto*

A principal crítica ao trabalho de Emoto é a falta de rigor científico e a replicabilidade de seus experimentos. Cientistas apontaram que seus métodos não seguiam padrões rigorosos de controle e não eram replicáveis por outros pesquisadores de maneira consistente, julgando a ausência de um mecanismo claro e explicável para como esses fenômenos ocorreriam. Apesar das críticas, as ideias de Emoto ganharam popularidade entre o público interessados em espiritualidade e medicina

<sup>82</sup> Masaru Emoto (1943 - 2014) foi um fotógrafo e escritor japonês que executou experiências com a água, submetendo-a ao pensamento humano.

alternativa. Isso levou a uma mistura de ciência e pseudociência, onde as alegações não suportadas cientificamente foram amplamente difundidas como se fossem fatos.

Contudo, pensando no som como força vibracional para além da escuta e no nosso corpo como um sensor oscilador do campo vibrátil, podemos expandir o conceito de escuta em: não naquilo que ouvimos em nossos tímpanos, mas na escuta corporal como um todo. Somos seres vibráteis e ressonantes, então somos som.

Uma prática ancestral que utiliza o som como forma de cura é a terapia sonora-vibracional, também conhecida como *Sound Healing*<sup>83</sup>. Em diversas civilizações do passado, o som era empregado em rituais religiosos, cerimônias de cura e práticas xamânicas. Por exemplo, na tradição indiana, o mantra era utilizado como uma maneira de atingir estados mais elevados de consciência e bem-estar. Já na cultura aborígine australiana, os didgeridoos eram empregados em cerimônias de cura. Acredita-se que o som tenha o poder de influenciar nosso estado físico, mental, emocional e espiritual, e que ao utilizar diferentes frequências sonoras de forma consciente, é possível promover o equilíbrio e a cura em diversos aspectos. Segundo essa visão, as doenças e desequilíbrios são resultantes de bloqueios ou perturbações na energia do corpo, e o som pode ser empregado para dissolver esses bloqueios e restabelecer o fluxo natural de energia. Com o passar do tempo, a prática da terapia sonora-vibracional ganhou destaque no século XX, com pesquisadores como Alfred Tomatis<sup>84</sup> estudando a relação entre som e sistema nervoso humano, e o já citado Hans Jenny investigando os padrões geométricos gerados por diferentes frequências sonoras. Os terapeutas de *sound healing* utilizam uma variedade de instrumentos como tambores, gongos, flautas, taças tibetanas, cristais de quartzo, entre outros, a fim de gerar uma diversidade de frequências sonoras que podem ser aplicadas diretamente no corpo ou no campo energético que o cerca.

Quando pensamos em som e na proposta ecológica de Schafer, excluindo o caráter universal e as preferências estéticas, mas pensando na poluição sonora enquanto vibração, fica mais que evidente que o mundo tem espaços drasticamente degradados, e não é uma questão estética da escuta em favor ou contra o ruído, seus usos artísticos ou retóricos, o ponto é que ao nos depararmos com determinadas vibrações, pelo princípio da ressonância, nos tornamos elas. Somos o que vibramos.

---

<sup>83</sup> Cura através do som. Musicoterapia.

<sup>84</sup> Alfred A. Tomatis (1º de janeiro de 1920 - 25 de dezembro de 2001) foi um otorrinolaringologista francês. Suas teorias de medicina alternativa sobre audição e escuta são conhecidas como método Tomatis ou Audio-Psycho-Phonology (APP)

De acordo com Anthony Wigram em sua tese “*The Effects Of Vibroacoustic Therapy On Clinical And Non-Clinical Populations*”<sup>85</sup> (1996), diferentes medições de frequências de 20 a 50 hertz, pouco audíveis para o ouvido humano, entram em ressonância com sistemas viscerais e tecidos moles, intestinos, estômago. Já a faixa de 80 hertz atinge principalmente ossos, crânio e cabeça.

Podemos questionar o apreço estético de Schafer, afinal a escuta é subjetiva e totalmente ligada ao contexto que é utilizada. Então, como afirma Obici

Tais sons naturais podem ser tão poluidores quanto uma britadeira, dependendo do contexto. É possível se habituar ao som das máquinas, assim como ao som da chuva... O mesmo acontece com a música. A mais sublime sonata de Beethoven pode se tornar um ruído desagradável, desde que não se esteja disposto a escutá-la. (OBICI, 2008, p50).

Contudo, percebo que a ecologia sonora está para além de questões estéticas. Tirando os casos isolados de grandes magnitudes sonoras da natureza, como uma cachoeira, trovão ou um vulcão em erupção, os sons naturais estão em amplitudes saudáveis, e situados em seus espaços, não são seus vizinhos ou todo o complexo de engenharia civil moldando edifícios incessantemente no espaço urbano. Ou mesmo uma prática de tortura musical como o citado, referindo ao filme “*Laranja Mecânica*”<sup>86</sup> (1971). A questão não é estética, como pode parecer, o tornar habitual o som das máquinas e seus ruídos em uma linha frequente, é manter o corpo humano a uma condição de *drone*<sup>87</sup>. Nessa condição habitual, a Organização Mundial da Saúde (OMS) indica que cerca de 500 milhões de pessoas possuem surdez moderada e/ou severa e a previsão é de que, até 2050, 900 milhões de pessoas poderão desenvolver algum grau de perda auditiva (1 a cada 10 habitantes do planeta)<sup>88</sup>. A Agência Europeia do Ambiente<sup>89</sup> atribui cerca de 18 mil mortes, 80 mil internações e 900 mil casos de pressão alta por ano à exposição prolongada a ruídos, causando sintomas como: estresse, depressão, insônia, agressividade, perda de atenção, perda de memória, dor de cabeça, zumbidos nos ouvidos, cansaço e etc.

O uso do som enquanto vibração, a escuta enquanto corporificada, dentro de um ambiente de poluição sonora, a partir de um aparato militar, é o oposto a prática do som enquanto cura (*sound healing*). O som se torna uma arma<sup>90</sup>. Os Dispositivos acústicos de longo alcance (LRAD)<sup>91</sup>, como “canhões de som” são aparatos especiais capazes de projetar sons altos em distâncias muito longas e foram usados pela primeira vez pelo exército dos EUA no Iraque em 2004. Desde a década de 1990, as Forças

---

<sup>85</sup> Os efeitos da terapia vibroacústica em populações clínicas e não clínicas (tradução minha)

<sup>86</sup> *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*) é um filme de ficção científica de 1971, dirigido por Stanley Kubrick

<sup>87</sup> Drone (do inglês) é um ruído baixo e contínuo que soa como um murmúrio ou zumbido.

<sup>88</sup> <http://www.invivo.fiocruz.br/saude/poluicao-sonora/>

<sup>89</sup> <https://www.eea.europa.eu/pt>

<sup>90</sup> <https://lethalindisguise.org/crowd-control-weapons/acoustic-weapons/>

<sup>91</sup> Long Range Acoustic Device (LRAD)

Armadas dos EUA e empresas privadas, como a *Hyperspike*<sup>92</sup>, também pesquisaram dispositivos infrassônicos que poderiam ter efeitos em frequências muito baixas que podem não ser ouvidas pelo ouvido humano. Algumas delas podem ser direcionais, atiram um raio de som ou ultrassom que podem ferir os tímpanos ou desorientar uma pessoa, como: balas, granadas e bazucas sônicas (veja o catálogo da *Hyperspike*!). Tais armas começam também a serem utilizadas no campo urbano, como forma de dispersão de multidões, como a arma sônica utilizada pela polícia americana em 2009 para retirada da população que protestava contra a reunião do G-20<sup>93</sup>; Granadas sônicas já são utilizadas para atacar desde Palestinos na Faixa de Gaza como pela Polícia Militar (PM) brasileira como equipamento de controle.

Outras armas criam campos sonoros localizados, como o “Alarme Mosquito”<sup>94</sup> que gera um sinal de grandes amplitudes em frequências muito altas, acima de 17Khz. Tal escolha de frequência serve para afastar adolescentes e jovens abaixo dos 25 anos, pois as pessoas mais velhas já não ouvem frequências tão agudas, o aparato é utilizado na Inglaterra para dispersar jovens.

No livro *Sonic Warfare - Sound, Affect, and the Ecology of Fear*<sup>95</sup> (2010), Steve Goodman cria um mapa sobre o “(des)continuum de força vibracional” através de filosofia, ciência e cultura popular. Incluindo pesquisas militares e policiais sobre métodos acústicos de controle de multidões, a criação de marcas sônicas em empresas e os intensos encontros sônicos da arte e da cultura musical como tecnologia moldadora de “*Vibes*”. O termo aqui se refere ao uso de gíria dos jovens para designar humores (bom ou ruins) e que provêm, intuitivamente, da palavra vibração em que uma pessoa se situa, de caráter positivo ou negativo, e como o aparato sonoro social utiliza isso para moldar comportamentos no meio social e até no ambiente de guerra. Goodman aborda conceitos como *unsound* (não-som), que se relaciona com os contornos da percepção auditiva, sons que estão abaixo e acima da nossa capacidade auditiva, e como essas frequências nos afetam. O *afeto*, ou seja, estar afetado por um evento ou entidade, é uma de suas premissas para transitarmos da vibração para a *vibe*:

De vibes a vibrações, esta é uma definição que atravessa mente e corpo, sujeito e objeto, os vivos e os não-vivos. De um modo ou de outro, no fim das contas, é a vibração que conecta toda entidade discreta no cosmos, orgânica ou inorgânica. (GOODMAN, 2010 p. xiv)<sup>96</sup>

---

<sup>92</sup> <https://www.ultra-hyperspike.com/solutions/civil-and-defense/>

<sup>93</sup> <https://www.theguardian.com/world/blog/2009/sep/25/sonic-cannon-g20-pittsburgh>

<sup>94</sup> <https://mosquitoloiteringsolutions.com/>

<sup>95</sup> Guerra Sonora - Som, Afeto e Ecologia do Medo (tradução minha)

<sup>96</sup> From vibes to vibrations, this is a definition that traverses mind and body, subject and object, the living and the nonliving. One way or another, it is vibration, after all, that connects every separate entity in the cosmos, organic or nonorganic. (tradução minha)

Quando percebemos que ruído é igual a poder, e que esse ruído pode ser até mais poderoso e perigoso quando, de fato, não ouvimos. Poderia até parecer conspiração científica na cabeça de negacionistas, mas de certo o som que não ouvimos é uma arma e estará cada vez mais presentes na sociedade.

Através do zoom in na vibração, as fronteiras do auditivo são problematizadas. Este é um ponto de partida necessário para uma investigação atenta a colonização rastejante do ainda não-audível e das dimensões infra e ultrasônicas do não-som [*unsound*]. (GOODMAN, 2010 p. xvi)<sup>97</sup>

E se pensarmos a audição daqueles que não realizam uma “escuta timpânica”? A percussionista escocesa Evelyn Glennie é profundamente surda, o que não a impede de ser uma excelente música e musicista. Em seus ensaios literários<sup>98</sup> e em suas palestras<sup>99</sup>, Glennie investiga o processo de escuta por vibrações, propondo o uso do corpo como uma câmara de ressonância. Segundo ela, ouvimos só uma parte das vibrações que nos atingem. “A audição é basicamente uma forma especializada de tato”<sup>100</sup> (GLENNIE, 2015). Apontando para a sinestesia dos nossos corpos, relata que no idioma italiano essa distinção não existe. O verbo “*sentire*” significa ouvir e o mesmo verbo na forma reflexiva “*sentirsi*” significa sentir. Glennie percebe que nossos corpos detectam tantos as frequências graves como as agudas. Como o nosso aparelho auditivo funciona maior nas ondas médio-agudas, acabamos abafando o sentido mais sutil de sentir as vibrações corpóreas. Glennie diz que sente os sons graves principalmente nas pernas e nos pés, e os sons agudos podem estar em locais específicos do rosto, do pescoço e do peito.

E se pensarmos a escuta fora do seu padrão branco teremos inúmeras culturas que abarcam na audição variadas formas de percepção do mundo. Longe da primazia visual eurocêntrica, a audição tem (ou tinha, devido aos efeitos homogeneizadores da globalização) um local de destaque cultural em sociedades orais/audíveis de transmitir histórias e conhecimentos do passado. Schafer ao citar o estudo etnográfico de *Carothers*<sup>101</sup>, diz que os povos africanos rurais (sem citar quais!) teriam na audição uma maior importância perceptiva:

Os sons perdem muito desse significado na Europa ocidental, onde o homem frequentemente desenvolve, e precisa desenvolver, uma capacidade notável de desconsiderá-los. Enquanto para os europeus, em geral, “ver é crer”, para os africanos rurais a realidade parece residir

---

<sup>97</sup> By zooming into vibration, the boundaries of the auditory are problematized. This is a necessary starting point for a vigilant investigation of the creeping colonization of the not yet audible and the infra- and ultrasonic dimensions of unsound. (tradução minha)

<sup>98</sup> <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>

<sup>99</sup> [http://www.ted.com/talks/evelyn\\_glennie\\_shows\\_how\\_to\\_listen?language=pt-br](http://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_shows_how_to_listen?language=pt-br)

<sup>100</sup> Hearing is basically a specialized form of touch.(tradução minha)

<sup>101</sup> Sounds lose much of this significance in western Europe, where man often develops, and must develop, a remarkable ability to disregard them. Whereas for Europeans, in general, “seeing is believing,” for rural Africans reality seems to reside far more in what is heard and what is said.... Indeed, one is constrained to believe that the eye is regarded by many Africans less as a receiving organ than as an instrument of the will, the ear being the main receiving organ.

muito mais no que é ouvido e no que é dito.... De fato, somos forçados a acreditar que o olho é considerado por muitos africanos menos como um órgão receptor do que como um instrumento da vontade, sendo o ouvido o principal órgão receptor. (Carothers apud in Schafer, 2007, p.28)

Para Schafer, a própria degradação da paisagem sonora moderna, teria sido um efeito da valorização da visualidade: “[é] provável que o esgoto sonoro seja o resultado de uma sociedade que trocou os ouvidos pelos olhos”. (SCHAFFER, 2012)

A etnomusicóloga Rosângela Tugny<sup>102</sup> questiona se

Não haveria, assim, uma surdez deliberada no gesto colonizador? Os rios, os pássaros, os sons dos sapos, dos grilos, de todos os animais das matas, os cantos emanados em mais de mil línguas, por mais de mil povos daqui originários, os sons das cachoeiras, todos esses sons foram silenciados. A poucos interessa escutar os cantos de mais de 180 povos originários, que ainda hoje, sobre os campos de destruição, obstinam-se a entoar. Não os escutam. E não aprendemos com eles essa sua ética, ecologia e estética da escuta. (TUGNY, 2015, p.28)

Outro exemplo de comunidade auditiva não-branca com uma percepção de escuta que abarca outras dimensões cosmogônicas, é o povo indígena Kamayurá. No artigo do antropólogo Rafael de Menezes Bastos, “Audição do Mundo Apùap II – Conversando com ‘Animais’, ‘Espíritos’ e outros seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível”<sup>103</sup>. Bastos relata o sistema de classificação, denominação e identificação relativo ao mundo sonoro-musical dos índios Kamayurá<sup>104</sup> que envolve a comunicação com “humanos” e “não-humanos” (“espíritos”, “animais” e “seres inanimados”), onde a concepção do mundo é fono-auditiva. A distinção entre “humanos” e “não-humanos” não faz sentido para esses indígenas, assim como a separação entre “natureza”, “cultura” e “sobre-natureza”. A percepção e habilidade de execução (através da voz e de instrumentos musicais) virtuosas torna os Kamayurás capazes de conversar com “animais”, “espíritos” e outros seres, e de escutar suas produções sonoro-musicais, muitas vezes imperceptíveis pelos não-indígenas, como uma comunicação entre todos os seres vivos.

Segundo Rosângela de Tugny, a temática da escuta é muito recorrente na mitologia ameríndia, “fazendo deles verdadeiros povos de escuta.” (TUGNY, 2015). Para

os xamãs huicholes do México, ‘Terra é Escuta’. Todas as grandes entidades mitológicas terrestres possuem naka, ‘orelha, escuta’: takutsi Nakawé, ‘nossa avó, ouvido tensionado’ [atento à escuta], aquilo que precede a aparição do sol e do fogo” (LEMAISTRE, 2003 apud TUGNY, 2015, p17).

---

<sup>102</sup> Rosângela Pereira de Tugny é doutora em música e musicologia. Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Sul da Bahia em Porto Seguro e pesquisadora do CNPQ.

<sup>103</sup> Publicado na revista Antropologia em Primeira Mão, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

<sup>104</sup> Povo do Xingu falante de uma língua Tupi-Guarani

O universo auditivo é um dos pontos fundamentais para o relacionamento com o espaço para muitos povos indígenas, no qual aprender a ouvir e educar a escuta é algo essencial na formação indígena. O etnólogo David Rodgers (2002) nos descreve o aprendizado dos jovens do povo Ikpeng do Xingu, que submergem na água do rio e seus mestres jogam resina derretida de jatobá na superfície, cobrindo o corpo do jovem, impedindo-o de enxergar. Aos poucos o jovem passa a ouvir os sons dos peixes e da vida subaquática que vão preenchendo seus ouvidos.

A escuta está na base da formação do povo Waujá<sup>105</sup> também, segundo Piedade<sup>106</sup> (2004) referido no texto de Tugny. De acordo com o etnomusicólogo, “na expressão nukãitsixu, ‘eu penso’ ou ‘no meu pensamento’, residem as palavras ‘som’ e ‘ventre, abdômen’, o que, segundo ele, formaria a noção de ‘som do ventre’, indicando que o pensamento Waujá teria uma realidade sonora” (PIEADADE, 2004, p. 49).

Poderíamos dizer que o pajé Waujá é um “audionário”<sup>107</sup>, ou seja, um visionário que é um escutador. A capacidade de perceber o pensamento de outros seres, particular a uma categoria de espíritos, é expressa pelo termo “ouvir” (*eteme*), segundo PIEADADE, 2004, p. 57. O pajé deve consultar a entidade causadora da doença afim de diagnosticar o problema. Piedade discorre também sobre a audição, que tem no verbo waujá “katulũnaku”, o significado de “ouvir”, que literalmente pode ser traduzido como “ter o ouvido em”, sugerindo que o ouvido está junto ao som que ele ouve. “Ouvir é então um ato tátil, de copresença” (PIEADADE apud TUGNY, 2015, p 20)

Podemos ainda ampliar a percepção da audição/vibração para outros seres vivos que obtêm um sistema auditivo em outras frequências e que estão bem próximas de nós, como nossos animais domésticos, por exemplo os gatos e cachorros (que possuem níveis de audição maiores que os humanos, principalmente nas frequências agudas) que sofrem com a poluição sonora e a prática de lançar fogos de artifícios. Pensando em som enquanto escuta e vibração nos atentamos geralmente ao nosso campo de escuta e no nosso ambiente de habitação. Mas se pensarmos em uma ecologia que coloque o ser humano na mesma condição existencial de todos os outros seres, temos que pensar a ecologia sonora como uma ação biocêntrica, pois a poluição sonora afeta todos os seres vivos. A poluição sonora não se encontra apenas no ambiente atmosférico (sendo este audível ou não), mas se encontra fortemente no meio aquoso, onde a propagação da vibração sonora na vida animal marítima já apresenta

---

<sup>105</sup> Habitantes do Parque Indígena do Xingu, falantes de uma língua Maipure da família Arawak

<sup>106</sup> Acacio Tadeu de Camargo Piedade, doutor em antropologia e pós-doutor em musicologia. É professor titular aposentado do Departamento de Música e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Música no Universidade do Estado de Santa Catarina.

<sup>107</sup> Neologismo criado por mim para fazer referência ao caráter mediúnico com sensibilidade auditiva de se relacionar com outras camadas de percepção.

degradações por causa do som. Atividades como perfurações em busca de petróleo, explosões e trânsito de navios estão trazendo sérios riscos ao equilíbrio da vida nos oceanos. É o que revelou um estudo da *Revista Science*<sup>108</sup>: a poluição sonora, de ruído industrial, está impedindo os animais marinhos de acasalar, de comer e até de fugir dos predadores. Os resultados mostram que as atividades humanas estão alterando drasticamente a paisagem sonora subaquática. Baleias, golfinhos e outros mamíferos aquáticos que dependem das vibrações sonoras para se orientarem, estão entre os mais afetados, que acabam encalhando.

Como consideração final deste capítulo, tenho que dizer que o “Projeto Acústico” de Schafer, de fato mesmo, não seguiu adiante. A tal “paisagem sonora mundial” segue o mesmo percurso e provavelmente bem mais ruidosa desde o lançamento do livro, a população mundial dobrou desde os anos 70<sup>109</sup>, e apesar de esforços públicos na construção de leis que controlem a emissão de ruídos, o pensamento estético de uma sociedade voltada para uma harmonia sonora passa distante do “Projeto Acústico”, principalmente na questão da *esquizofonia* onde a proliferação de caixas de som com Bluetooth e celulares fazem da paisagem sonora um *mashup*<sup>110</sup> ao vivo de diversas canções populares, todas tocando ao mesmo tempo em locais de passeio público, como praças, praias e parques. Ou no uso do som como arma, dita não-letal, mas capaz sim de ferir, provocar danos permanentes e obliterar revoluções populares e os desejos dos menos privilegiados e jovens na apreensão e uso dos espaços públicos. Acredito que o mundo esteja mais desafinado e mais alienado do espaço público

Vejo certas semelhanças nos projetos frustrados de Schafer (Projeto Acústico) e dos Situacionistas (Urbanismo Unitário). Os dois projetos são claramente ideias políticas do uso do espaço que prevê a ação das pessoas como uma sociedade para escolher um melhor ambiente, contrariando os projetos urbanísticos impositores, no caso dos situacionistas, e as “forças imperialistas”, no caso de Schafer, que diz: “O projeto acústico nunca deveria ser controlado de cima. Trata-se na verdade de um resgate de uma cultura auditiva significativa, o que é uma tarefa para todos.” (SCHAFER, 2012, P. 298). Schafer não diz claramente quais são as forças imperialistas a serem combatidas, também não sugere uma revolução para mudar o *status quo* enquanto sistema social, no qual poderia ver a humanidade fora da esfera mercantil e exploratória e assim diminuir ou melhor utilizar o sistema industrial em prol do proletário, tendo o ruído e as novas tecnologias não poluentes do ambiente. O Urbanismo Unitário também não era um plano de criar um projeto urbanístico, mas uma teoria de apropriação

---

<sup>108</sup> <https://www.science.org/doi/10.1126/science.aba4658>

<sup>109</sup> População em 1975 - 4 bilhões de pessoas; em 2023 – 8 bilhões de pessoas - aproximadamente

<sup>110</sup> Traduzido do inglês - Um mashup é um trabalho criativo, geralmente uma música, criado pela mistura de duas ou mais músicas pré-gravadas, geralmente sobrepondo a trilha vocal de uma música perfeitamente sobre a trilha instrumental de outra e alterando o andamento e o tom quando necessário.

coletiva descentralizada. Mas são duas ideias que reverberam como possibilidade de pensar novas sociedades, na justaposição de arte-tecnologia-meio ambiente.

Acredito que, agora com um referencial teórico sobre o uso da urbanidade como célula artística no primeiro subcapítulo com as *flâneries*, visitas, deambulações e derivas, e agora com as concepções sobre escuta esboçadas, podemos evoluir para a outra parte desse capítulo que pretende juntar os dois anteriores, abordando a prática artística da escuta na urbanidade através de caminhadas e cartografias sonoras

### **1.3 O ouvido como equilíbrio, localização e microfone - Caminhadas Sonoras, Gravações de Campo, Cartografias Sonoras e Outros.**

Os Futuristas foram um grupo de vanguarda que idealizou a modernidade tecnológica levando para as artes em seus ambientes de contemplação (museus, galerias, salas de concerto) os efeitos de uma nova sociedade que se apresentava conforme as máquinas tomavam o espaço urbano e privativo. Vejo nessa fala de Russolo uma premonição futurista do que seria a percepção nas atividades que se chamariam de “caminhadas sonoras” (*soundwalks*) futuramente.

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos e nos faremos de perceber o escoamento de água, ar ou gás nos canos metálicos, o resmungo dos motores que respiram e pulsam com indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai-e-vem dos pistões, o estridor das serras mecânicas, o sacolejar dos bondes em seus trilhos, o estralar dos chicotes, o flapear das cortinas e das bandeiras. Divertimo-nos em orquestrar mentalmente os sons de portas metálicas das lojas, das portas batendo, o murmurar e o piseio da multidão, os vários estrondos nas estações, nas metalúrgicas, nas tipografias, nas telas, nas centrais elétrica e no metrô. (RUSSOLO, 1913, p.3)

O termo “*soundwalk*” surge das pesquisas do, já citado, WSP (*World Soundscape Project*), sendo a principal ferramenta do grupo para abordar a prática ecológica-acústica dos ambientes urbanos, tendo *Hildegard Westerkamp* sua principal teórica e compositora. Ela assim o define:

Um passeio sonoro (*soundwalk*) é qualquer excursão cujo objetivo principal é ouvir o ambiente. É expor os nossos ouvidos a todos os sons que nos rodeiam, do local onde nos encontramos. Podemos estar em casa, podemos estar a caminhar numa rua da baixa, num parque, ao longo da praia; podemos estar sentados num consultório médico, no átrio de um hotel, num banco; podemos estar a fazer compras num supermercado, numa loja de departamentos ou numa mercearia chinesa; podemos estar no aeroporto, na estação de comboios, na paragem de autocarro. Onde quer que vamos, damos prioridade aos nossos ouvidos. Durante muito tempo, estes foram negligenciados por nós e, como resultado, pouco fizemos para desenvolver um ambiente acústico de boa qualidade. (WESTERKAMP, 1974 – tradução minha<sup>111</sup>)

---

<sup>111</sup> A soundwalk is any excursion whose main purpose is listening to the environment. It is exposing our ears to every sound around us no matter where we are. We may be at home, we may be walking across a downtown street, through a

A “caminhada sonora” permite experimentar vários tipos de escutas (no sentido *schaefferiano*), a escuta como entendimento ao descobrir e poder qualificar os sons que passam despercebidos cotidianamente por estarmos com o sentido da audição amortecido (escuta banal), por já reconhecermos os signos sonoros, mas de fato, nunca termos prestado a atenção ao som como um “objeto sonoro” (escuta reduzida), ao som enquanto matéria-prima e nos efeitos que nos causam. A caminhada sonora busca surpreender principalmente pela sensação de abrir os ouvidos, como se tivesse o tempo todo com as mãos tampando as orelhas e em certo momento você as retira e utiliza de verdade um sentido conscientemente e não apenas como sistema de localização espacial.

O ouvido é um sistema de equilíbrio e localização do corpo no espaço para além da escuta (e por isso não tratado no sub-capítulo anterior). A bióloga Paula Louredo Moraes define assim a mecânica auditiva quanto equilíbrio e localização:

Dentro de nossa orelha<sup>112</sup>,

... mais precisamente em nossa orelha interna, há o aparelho vestibular, também conhecido como labirinto, que é formado pelo utrículo, pelo sáculo e pelos canais semicirculares... cujas paredes são constituídas por células sensoriais sobre as quais encontramos os otólitos, pequenos grãos de carbonato de cálcio.

Quando movimentamos nosso corpo, a força da gravidade atrai os otólitos que se encostam nas células sensoriais, gerando impulsos nervosos que são enviados ao cérebro, permitindo determinar qual a real posição da cabeça em relação à força gravitacional. Dessa forma podemos perceber em que posição estamos. Ao movimentarmos nossa cabeça, o líquido no interior dos canais semicirculares faz pressão sobre as células sensoriais ciliadas, que serão estimuladas e estímulos que serão enviados ao cérebro.

Se uma pessoa gira seu corpo, o líquido dos canais semicirculares também se movimentará, e isso diminuirá a pressão sobre as células sensoriais. Quando a pessoa para de girar, o líquido dos canais semicirculares continua a se movimentar em razão da inércia, estimulando as células sensoriais e causando aquela sensação de tontura. Essa sensação ocorre porque as células sensoriais enviam ao cérebro mensagens de que o corpo está se movimentando, mas os olhos informam que o nosso corpo parou de girar, gerando um conflito de informações que resulta em tontura. Dessa forma, podemos concluir que os olhos também participam do sentido do equilíbrio, pois eles informam ao cérebro a posição do corpo através de imagens captadas do ambiente. (Moraes, em Mundo Educação. UOL)<sup>113</sup>

Com o conceito de escuta enquanto equilíbrio e localização, o som não precisa necessariamente ter uma subjetividade abstrata de escuta, ele é um sistema de navegação e situação no espaço. A escuta

---

park, along the beach; we may be sitting in a doctor's office, in a hotel lobby, in a bank; we may be shopping in a supermarket, a department store, or a Chinese grocery store; we may be standing at the airport, the train station, the bus-stop. Wherever we go we will give our ears priority. They have been neglected by us for a long time and, as a result, we have done little to develop an acoustic environment of good quality. (WESTERKAMP, 1974)

<sup>112</sup> Para melhor visualização sugiro ver a figura da Anatomia da Orelha no capítulo anterior, p.39

<sup>113</sup> <https://mundoeducacao.uol.com.br/biologia/equilibrio.htm#:~:text=O%20%C3%B3rg%C3%A3o%20res-pons%C3%A1vel%20pelo%20equil%C3%ADbrio,s%C3%A1culo%20e%20pelos%20canais%20semicirculares.>

como arma defensiva, que nunca dorme, e está sempre em vigília. Atenta na espacialidade e agindo inconscientemente nos localizando e equilibrando a cada passo que damos no ambiente. Uma caminhada sonora tende então a um exercício de escuta que utiliza a audição em toda sua complexidade. Ao caminhar em busca dos sons, estamos nos movimentando, agachando, alcançando o local mais alto ou nos colocando em algumas situações que não faríamos por outro objetivo. Nesse movimento performático da vida, em que criamos um recorte sensorial para seguir (e que na percepção de terceiros, pareceríamos insanos, dado a total ignorância dessa prática), nossa escuta está nos equilibrando, localizando e aumentando nossa percepção sensorial ao mesmo tempo.

O ato de caminhar e ouvir já uma cartografia sonora em nosso corpo-sensor. Os registros cartográficos já estão em nossa bio-tecnologia. A cada passo que seu corpo molda durante o trajeto, ou cada marca (arranhão, cicatriz) criada no caminho já trilha uma cartografia-corpórea. Sensações prazerosas também marcam o corpo e a memória, assim como os traumas<sup>114</sup>. Ao ter uma experiência nova, que eleva nossos sentidos, podemos marcá-la na memória. O cérebro reúne todas as cartografias da vida, localizando os ambientes por suas vibrações. O som é o meio.

Lilian Nakao Nakahodo<sup>115</sup> ao ler Yu-Fi Tuan<sup>116</sup> sobre o conceito de “experiência” diz que:

... 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 (TUAN, 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. (NAKAHODO, 2014, p 17)

Um mundo de potências transcendentais se abre quando os sentidos estão dispostos a capturar as vibrações para além dos seus signos. As texturas, os ritmos e temporalidades dos eventos sonoros cotidianos podem agraciar ouvidos despertos, mas nem sempre uma caminhada sonora se dá pelo prazer auditivo. Ouvir pode ser doloroso em certas áreas de poluição sonora também, contudo o que está em jogo numa caminhada sonora é a descoberta. Westerkamp<sup>117</sup> diz:

Potencialmente, todos os passeios sonoros têm este mesmo efeito - um momento “AHA” para não ser esquecido, suficientemente poderoso para nos parar no nosso caminho e redirecionar o curso do nosso dia, possivelmente até de toda a nossa vida. O passeio sonoro como

---

<sup>114</sup> Nesse sentido pode-se também pesquisar a microfisioterapia:

A microfisioterapia é uma técnica de terapia manual que busca tratar a causa da patologia e não apenas os sintomas. Os tecidos têm energia vital, e quando são agredidos de alguma forma (seja fisicamente ou psicologicamente) acabam perdendo essa energia e as células não conseguem funcionar como deveriam.

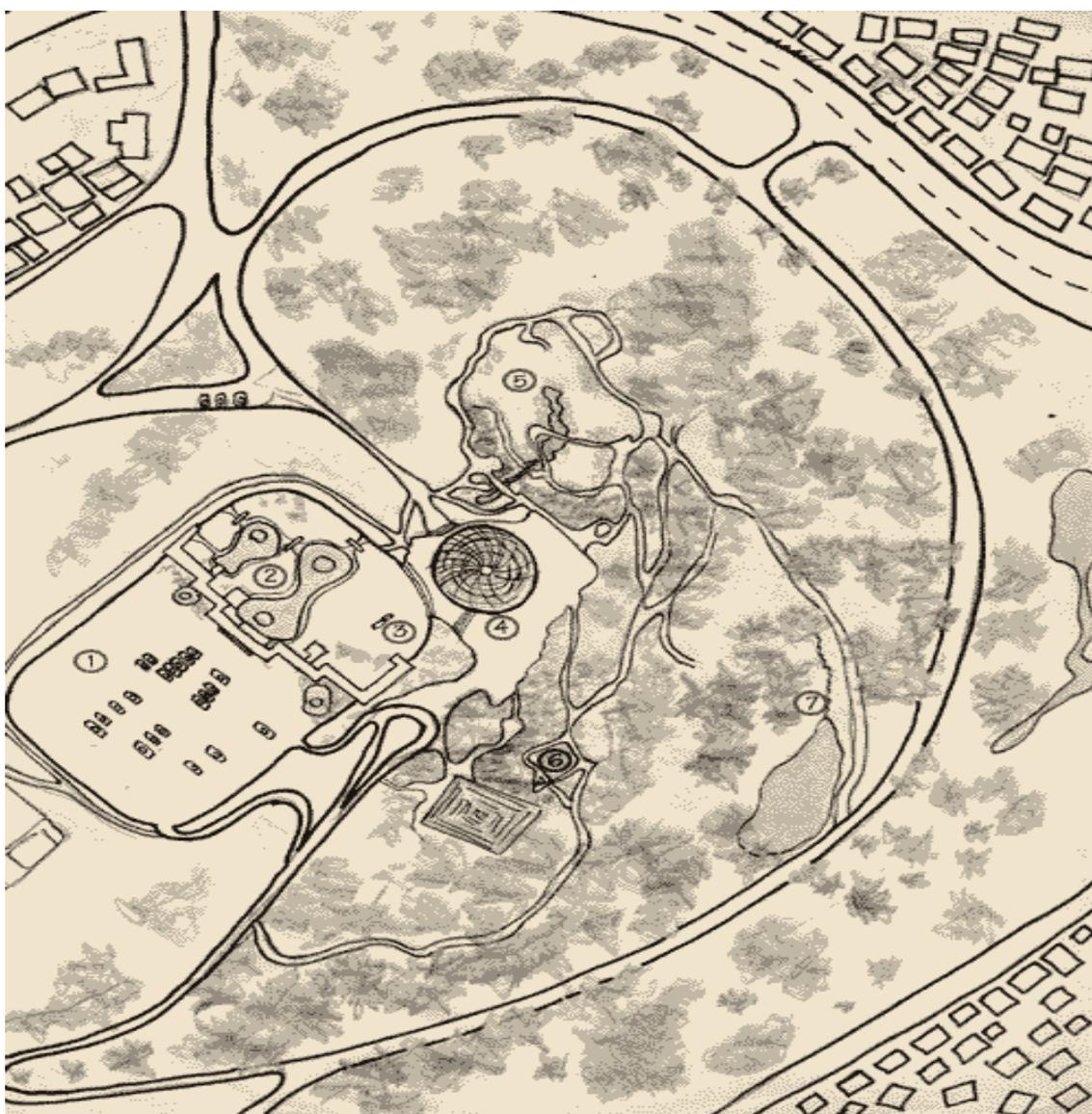
<sup>115</sup> Lilian Nakahodo é mestra em teoria, criação e estética sonora pela UFPR. Realizou a coordenação e desenho sonoro do aplicativo Curitiba AudioWalk, e a coordenação do projeto Mapa Sonoro de Curitiba

<sup>116</sup> Yi-Fu Tuan (1930 –2022) foi um geógrafo sino-americano. Pesquisador geografia humanista, escreve em 1974 o livro “Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente.”

<sup>117</sup> Hildegard Westerkamp (1946) é uma compositora, artista de rádio, professora e ecologista sonora canadense

prática regular revigora então a nossa memória desse momento e a nossa consequente determinação de nos mantermos ligados auralmente ao ambiente, tanto na nossa audição como na produção de som.<sup>118</sup> (WESTERKAMP, 2012)

Nas práticas das caminhadas sonoras do WSP se propunha a criação cartográfica dos trajetos: “Um passeio sonoro pode ser registrado sob a forma de um mapa, que o participante utiliza tanto para orientar o percurso como para chamar a atenção para elementos de interesse acústico.”<sup>119</sup> (Westerkamp, 2011). Como exemplo dessas incursões temos a *Queen Elizabeth Park Soundwalk* (1974) realizada pela artista, Westerkamp marca pontos no mapa e sugere situações de escuta para esses ambientes no parque. Algumas delas:



<sup>118</sup> “Potentially *every* soundwalk has this same effect – an AHA moment not to be forgotten, powerful enough to stop us in our tracks, and redirect the course of our day, possibly even of our entire life. Soundwalking as a *regular practice* then re-invigorates our memory of that moment and our resulting resolve to stay aurally connected to the environment both in our listening and soundmaking.” (tradução minha)

<sup>119</sup> “A soundwalk may be recorded in the form of a map, which the participant uses both to guide the route and draw attention to features of acoustic interest” (tradução minha).

Figura 11 - Queen Elizabeth Park Soundwalk (1974)

Fonte: [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=13&title=soundwalking](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking)

1) A zona mais exposta do parque é o parque de estacionamento. Comece aqui e ouça os muitos sons que vêm de todas as direções. Cada cidade tem o seu ambiente sonoro distinto que contribui para o seu carácter singular. Consegue encontrar aqui alguns sons que sejam típicos da paisagem sonora de Vancouver?

2) Caminhe em direção às fontes e continue a ouvir os sons da cidade até estes desaparecerem por detrás dos sons da água. Se as fontes não estiverem ligadas, continue a ouvir a mudança dos sons da cidade. No seu caminho, passa por arcadas de madeira que conferem uma qualidade acústica particular aos seus passos e aos dos outros. Os passos nos passadiços de madeira costumavam ser um som comum não só em Vancouver, mas também em muitas pequenas cidades ou antigos fortes em toda a Colúmbia Britânica.<sup>120</sup>(Westerkamp, 1974 – tradução minha)

Mapas representacionais geralmente trazem marcas (*landmarks*) para situar um espaço. Ao realizar um mapeamento auditivo as marcas sonoras (*soundmarks*) servem como possibilidades efêmeras e transitórias para o som do espaço presente, contudo o convite para os ouvintes não se apega, apenas, ao som ouvido pela artista no momento da realização do mapa, mas pelas possibilidades do ouvinte se relacionar com os sons prováveis do espaço mapeado, onde a apreciação auditiva será recriada e sempre será diferente, apesar dos marcos sonoros possam permanecer e construir uma identidade sonora do espaço (como o som da fonte).

Esse é um tipo de mapeamento sonoro que não implica o recurso de gravação de som, mas as gravações de campo (*fieldrecording*) é um recurso que é bem utilizado por pelos membros do WSP. Hildegard ao realizar suas gravações de campo investiga o uso da escuta natural e com microfones.

Achei interessante criar situações em que o ouvido é imaginado como um microfone e o microfone como um ouvido humano. Isto provoca uma mudança de percepção tanto na audição sem microfone como na gravação. Não só aprofunda o conhecimento do gravador/ouvinte sobre as propriedades específicas de cada uma das duas "ferramentas", como também transmite informações diferentes sobre a paisagem sonora [...]. Isto é crucial no processo de criação de uma composição de paisagem sonora: os materiais efetivamente gravados são obviamente importantes, mas as experiências de audição durante a gravação e durante a vida de

---

<sup>120</sup> 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?

2) Walk toward the fountains and continue to listen to the city sounds until they disappear behind the sounds of water. If the fountains are not on, keep on listening to how the city sounds change. On your way you are passing through wooden arcades which give a particular acoustic quality to your footsteps, and to those of others. Steps on wooden walkways used to be a common sound not only in Vancouver but also in many small towns or old forts all over British Columbia.

cada um são igualmente importantes e figuram sempre de alguma forma no processo de composição.<sup>121</sup> (WESTERKAMP, 2002, p. 53 Apud Nakahodo. 2014)

A caminhada sonora utilizando de microfones e gravadores leva a escuta para um outro patamar, com os ouvidos ampliados os meios perceptivos ganham novos contornos e novos detalhes. Contudo, microfones-gravadores não se portam exatamente como ouvido-cérebro. No primeiro par, podemos ter uma grande variedade de captação conforme se muda os microfones e há diversos tipos deles: dinâmicos, cardioídes, de fita, de superfície, de contato, parabólico, binaural e outros. Cada um deles possuem características próprias que influenciam na captação e escuta desses sons, principalmente perante a diretividade em que se aplica, temos: microfones omnidirecionais que captam toda a área que pressiona a cápsula do microfone (comum nos microfones dinâmicos) ou unidirecionais, onde os microfones captam na direção em que é apontado, como nos microfones cardioídes ou hipercardioídes. Cada microfone “ouve” de uma maneira. O que une todos os microfones é o princípio da transdução, ou seja, transformam a vibração em suas cápsulas em corrente elétrica. Os gravadores fazem o contrário, convertem essa corrente elétrica em sinais sonoros, que podem ser digitais ou analógicos, como os de fitas magnéticas utilizados por *Hildegard*, como o famoso *Nagra*<sup>122</sup>, um dos primeiros gravadores portáteis que possibilitou às saídas para as gravações de campo, revolucionando as práticas sonoras, principalmente no Cinema Direto<sup>123</sup> e nos documentários nos anos 60. Gravadores e Cérebro (enquanto audição) fazem o princípio da transdução, o primeiro convertendo sinal elétrico em som, e o segundo convertendo som em sinal elétrico. O Cérebro pode focar em um som, deixando quase imperceptível um ruído de fundo, um gravador contemporâneo consegue filtrar frequências dando prioridade para aquilo que se deseja ouvir.

Uma peça muito didática de *Hildegard* apresenta essas relações do som em uma escuta natural e no som microfonado. Trata-se de “Kits Beach Soundwalk” (1989), presente no álbum *Transformation*, onde a artista compõe uma paisagem sonora enquanto investiga os sons captados por seus microfones, nos situando em um jogo guiado entre o que é ouvido ao se movimentar o microfone pela paisagem sonora, aproximando, afastando, capturando de diversos ângulos, e cada um desses movimentos implica uma relação estética e cognitiva do que se está sendo exposto. A cada “enquadramento”<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> “I have found it interesting to create situations in which the ear is imagined as a microphone and the microphone as a human ear. It causes a shift in perception both while listening without a microphone 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)

<sup>122</sup> Nagra é uma marca de gravadores de áudio portáteis produzidos a partir de 1951 na Suíça

<sup>123</sup> Cinema direto é uma designação que se confunde com cinema-verdade. Gênero teorizado por Dziga Vertov enquanto (*Kino-Pravda*), é adotado, atualizado e batizado por Jean Rouch enquanto *Cinéma Vérité*.

<sup>124</sup> termo tomado da fotografia, que o tomou da pintura.

somos levados a novas percepções. Como nosso cérebro, a artista, filtra frequências indesejadas e o jogo passa a encaminhar para as possibilidades de escuta e a manipulação sonora.

As caminhadas sonoras como processo estético em gravação e composição começam a ser produzidas como paisagens sonoras. Compor “paisagens sonoras” envolve muitas leituras e muitas práticas distintas. Pode ser utilizada em: composição puramente de sons de gravações de campo, editados, montados e reimaginados, preservando mais ou menos a representatividade da gravação ou pode ser a captação do ambiente enquanto corpo movente, gravando o corpo-território enquanto realiza uma caminhada sonora, utilizando de uma diversa gama de microfones; ou ainda pode ser também na prática de música eletroacústica com a utilização de paisagens sonoras; trataremos caso-a-caso.

Composições de paisagens sonoras a partir apenas de gravações de campo, geralmente, tendem a explorar o ambiente sônico de um espaço priorizando uma representatividade sonora fidedigna, um registro de campo naturalista de alta-qualidade técnica e conceitual (*hi-fi* no conceito de Murray Schafer), respeitando cada objeto sonoro em seu tempo e não criando muitas fusões entre as faixas sonoras. Retratam muitas vezes o corpo enquanto agente auditivo ao realizar a escuta e gravação com microfones binaurais, que captam o som a partir do ponto de escuta do artista ou de um boneco (*dummy head*)<sup>125</sup>; ou com microfones direcionais parabólicos que focam e direcionam para os menores detalhes sonoros em uma paisagem sonora. Essa prática tende mais a ser documental, registrando momentos efêmeros, de contemplação ecoacústica e de marcos sonoros. São as mais comuns nas propostas de mapeamentos sonoros, com a ideia representacional e fiel de um mapa. Geralmente se encontram em cartografias sonoras de âmbito aberto e colaborativo, ou de um determinado espaço ou instituição cultural/ecológica. São composições que buscam maravilhar os ouvidos pelos sons naturais e a partir dessa prática educativa de ouvir os sons da natureza, estimular a vontade/necessidade de preservar a natureza, como as de Luis Antero,<sup>126</sup> Melissa Pongs<sup>127</sup>, entre tantos outros.

Composições de paisagens sonoras eletroacústicas geralmente seguem um caminho diferente da anterior, misturando sons de instrumentos sonoros (analógicos ou sintetizados) com paisagens sonoras. A ideia segue por confundir a representatividade do som, as composições buscam mais surrealidades do que naturalismo, ficam no jogo e na fronteira entre paisagem sonora, música eletroacústica ou música concreta. As propostas cartográficas dessas composições de paisagem sonora se apresentam mais como cartografias artísticas e pouco representativas dos seus espaços de origem, vale o conceito

---

<sup>125</sup> Dummy Head (cabeça boba) é uma réplica de cabeça humana, podendo ser de diferentes materiais, que possua ouvido interno para se colocar cápsulas de microfone binaural.

<sup>126</sup> <https://luisantero.bandcamp.com/music>

<sup>127</sup> <https://melissapons.bandcamp.com/music>

da obra. Geralmente os mapas sonoros possuem um recorte artístico e temático específico, sendo de produção individual ou de um coletivo, como as de Barry Truax, Hildegard Westerkamp, Thelmo Cristovam, Dave Phillips, Espaces Sonores e tantos outros. Na verdade, nenhum desses artistas se focam em uma estética única, podendo variar nos usos das paisagens sonoras

Há artistas que buscam sons inaudíveis (*unsound* em suas caminhadas sonoras/paisagens, sonoras), usando microfones de contato que captam a vibração dos materiais, ou mesmo o microfone sísmico como o *géofon* captando as vibrações da terra, ou *hidrofones* para ouvir sons submersos de mares e rios. Outros ainda percorrem a cidade captando os campos eletromagnéticos dispostos em toda malha elétrica e eletrônica da cidade: *Electrical Walks* - Christina Kubisch<sup>128</sup>; Tim Shaw - *Ambulation*<sup>129</sup>; O italiano *Diego Stocco*<sup>130</sup> foi um dos primeiros que me inspirou o desenho de som investindo na criação de instrumentos a partir de objetos pouco usuais e transformando qualquer som provido da cidade, da natureza ou de objetos cotidianos em obras musicais. Foi acompanhando suas obras por volta de 2010 que tive muita das minhas ideias, principalmente na intenção de criar para o cinema.

O grupo que despertou em mim a ideia de composição *in loco* no espaço urbano, que alia ecologia acústica, música, intervenção urbana e utiliza a microfonação de objetos urbanos para criação, são os franceses do *Décor Sonore*. Discípulos declarados de Luigi Russolo, Pierre Schaeffer e Murray Schaffer, eles aplicam fielmente o conselho de John Cage: "Se um som o incomoda, ouça-o!". Fundada em 1985 por dois compositores, Michel Risse e Pierre Sauvageot com a intenção de criar instrumentos sonoros para espaços abertos e artes de rua. Entre suas obras gostaria de destacar a *Urbaphonix* de 2012.

A obra é uma sinfonia de rua, um concerto movente ou uma deambulação musical onde:

Sem dizer uma palavra, de repente, uma equipe móvel de cinco pessoas entra na paisagem sonora. Esses exploradores tocam, ao vivo e no local, com a tecnologia, os sons, os objetos e as pessoas que encontram. Como uma espécie de "jóqueis de rua", sem toca-discos ou sintetizadores, os músicos do Urbaphonix<sup>131</sup> ouvem o ambiente sonoro e compõem usando apenas o que já está ao nosso redor, mas o que ninguém ouve: os sons mecânicos do tráfego, os zumbidos dos dutos de aquecimento e das saídas de ar-condicionado, corpos, conversas e, principalmente, o mobiliário urbano, que serve tanto como palco quanto como uma fonte ilimitada de instrumentos para esse teatro instantâneo. Para criar algo nunca antes ouvido, imprevisível e encantador, seu talento está na

---

<sup>128</sup> <https://christinakubisch.de/electrical-walks>

<sup>129</sup> <https://tim-shaw.info/projects/ambulation/>

<sup>130</sup> <https://diegostocco.myportfolio.com/music-from-nature>; <https://diegostocco.myportfolio.com/music-from-objects>

<sup>131</sup> <https://www.decorsonore.org/creations/urbaphonix/>

capacidade de nos fazer ouvir o que já está lá, mas que ninguém notou, porque ninguém pensou em ouvir.<sup>132</sup> (texto retirado do site do projeto)<sup>133</sup>

Em seu dossiê<sup>134</sup> o grupo apresenta a leitura da cidade como possíveis naipes de instrumentos a partir da arquitetura e material disposto nas ruas, como:

[Instrumentário urbano | materiais]

Barras de madeira (degraus, bancos públicos...) = xilofones

Barras de metal (cercas, muros, grades...) = teclado de metalofones, harpas metálicas...

Recipientes de plástico = bumbos

[Instrumentário urbano | superfícies]

Superfícies de vidro (vitrines, abrigos...) = membranofones de vidro, órgãos de vidro curvado ou friccionado

Fontes, lagos de água = gotas de som

Ladrilhos de pedra = litofones

Carregando malas de viagem que abrigam caixas de som e sistema sem fio, e utilizando microfones direcionais, de contato, baquetas e arcos, os músicos interagem com a cidade em uma afirmação *schaferiana* de “afinar a cidade”. O *Décor Sonore* voltará a aparecer no próximo capítulo com as obras dos *Kaleidophones*

Qual o destino das paisagens sonoras criadas? Os caminhos finais para as composições geralmente eram ser lançados como álbuns de arte sonora, faixas de rádio arte ou mesmo trilha para Cinema, quando a obra é performance, o registro audiovisual é caminho encontrado, mas com o surgimento e democratização da internet e dos mapas online, surge uma proliferação de paisagens sonoras geolocalizadas em mapas virtuais compartilhando gravações de campo de locais específicos. A maioria

---

<sup>132</sup> Without a word, all of a sudden, a moving five-person crew enters into the soundscape. These explorers play, live and on-site, with the technology, sounds, objects, and people they encounter. Sorts of “Street-Jockeys,” without turntables or synthesizers, the musicians of Urbaphonix listen to their sonic surroundings and compose using only what is already all around us but what no one listens to: the mechanical sounds of traffic, the hums of heating ducts and air conditioning vents, bodies, conversations, and, especially, urban furnishings, which serve both as the stage and as a limitless source of instruments for this instant theater. In order to create something never heard before, unpredictable, and enchanting, their talent lies in their ability to make us hear what is already there, but what no one noticed, because no one thought to listen (tradução minha)

<sup>133</sup> <https://www.decorsonore.org/en/creations/urbaphonix-2/>

<sup>134</sup> [https://www.decorsonore.org/wp-content/uploads/2024/01/DOSSIER\\_creation\\_Urbaphonix\\_DECORSONORE-sml.pdf](https://www.decorsonore.org/wp-content/uploads/2024/01/DOSSIER_creation_Urbaphonix_DECORSONORE-sml.pdf)

desses mapas possuem um caráter mais representativo hegemônico do território, outros são realizados com uma cartografia mais crítica e artística.

Lilian Nakahodo (2014) expõe que “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.”



Figura 12 – Organograma criado por Lilian Nakahodo (2014)  
Fonte: Lilian Nakahodo

Nesse desenho vejo ainda duas vertentes de cartografias sonoras relacionados a meios de produção e função estética do mapa: as colaborativas-representativas e as individuais-conceituais. As obras colaborativas tendem a ter mapas representativos do território, onde usuários de todo mundo podem incluir sons em seus locais de origem como informações cartográficas, no sentido de orientação, como a Rádio Aporee<sup>135</sup>:

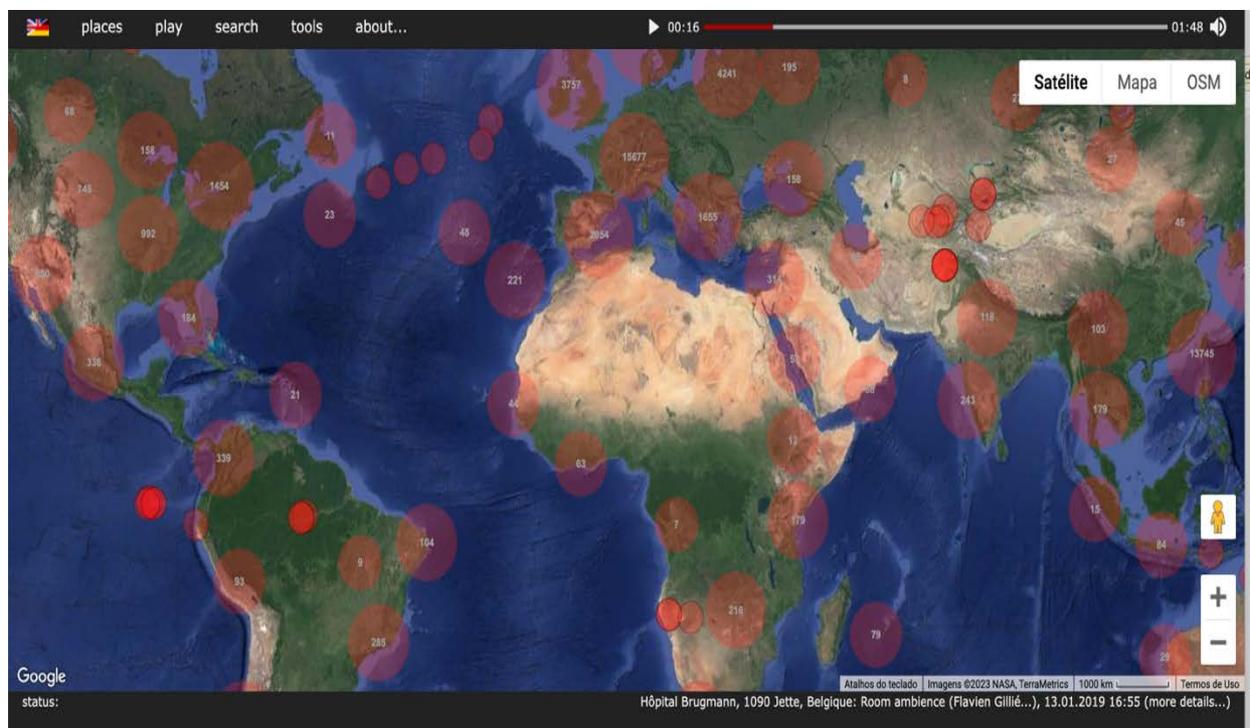


Figura 13 - Rádio Aporee  
Fonte: aporee.org/map

<sup>135</sup> <https://aporee.org/aporee.html>

A plataforma radio Aporee está on-line desde 2000, e o projeto radio aporee ::: maps começou em 2006. Trata-se de um mapa sonoro global dedicado à gravação de campo, à fonografia e à arte de ouvir. Ele conecta gravações sonoras aos seus locais de origem, a fim de criar uma cartografia sônica, acessível ao público como um projeto colaborativo. Ele contém gravações de vários ambientes urbanos, rurais e naturais, revelando sua forma complexa e condições sônicas, bem como as diferentes percepções, práticas e perspectivas artísticas de seus muitos colaboradores. Isso o torna um recurso valioso para projetos de arte, educação e pesquisa, e para seu prazer pessoal. Além dos aspectos de coleta, arquivamento e mapeamento de som, a plataforma radio Aporee também invoca experimentos nos limites de diferentes mídias e espaços públicos. dentro dessa noção, o rádio significa tanto uma tecnologia em transição quanto uma narrativa. Ele constitui um campo cujas qualidades são conectividade, contiguidade e troca. os conceitos de transmissor/receptor e artista/ouvinte podem se tornar transparentes e reversíveis.<sup>136</sup> (Retirado do site – Tradução minha)

Algumas outras plataformas de mapeamentos sonoros colaborativos que valem a menção são: SP SOUNDMAP<sup>137</sup>; Earth. FM<sup>138</sup>; Montreal Sound Map<sup>139</sup>; Cities and Memories<sup>140</sup>. Enquanto as cartografias com viés mais artísticos variam com a estética do recorte, tema ou poesia, realizando em muitas vezes mapas psicogeográficos mais ligados ao afeto e a ficção narrativa, do que propriamente um mapa territorial, como a cartografia *LES SONS PERDUS*<sup>141</sup>, de Felix Blume ou “Orelhinha”<sup>142</sup> de Sara Lana



Figura 13 - Les Sound Perdus de Felix Blume  
Fonte: <https://felixblume.com/sonspendus>

<sup>136</sup> the platform radio aporee is online since about 2000, the project radio aporee ::: maps has started late 2006. it is a global soundmap dedicated to field recording, phonography and the art of listening. it connects sound recordings to its places of origin, in order to create a sonic cartography, publicly accessible as a collaborative project. It contains recordings from numerous urban, rural and natural environments, disclosing their complex shape and sonic conditions, as well as the different perceptions, practices and artistic perspectives of its many contributors. this makes it a valuable resource for art, education and research projects, and for your personal pleasure.

in addition to aspects of listening, sound-mapping and archiving, the radio aporee platform also invokes experiments at the boundaries of different media and public space. within this notion, radio means both a technology in transition and a narrative. it constitutes a field whose qualities are connectivity, contiguity and exchange. concepts of transmitter/ receiver and performer/ listener may become transparent and reversible.

<sup>137</sup> <https://spsoundmap.com/>

<sup>138</sup> <https://earth.fm/>

<sup>139</sup> <https://www.montrealsoundmap.com/?lang=en>

<sup>140</sup> <https://citiesandmemory.com/sound-map/>

<sup>141</sup> <https://felixblume.com/lessonspendus-carte.html>

<sup>142</sup> <https://saralana.xyz/orelhinha>

Vale ressaltar que construir um mapa sempre foi uma representação política de um território. Ao produzir um mapa e representar o globo, objeto tridimensional para uma superfície bidimensional há sempre distorções de perspectivas, mas as escolhas de deixar uma região maior que a outra é uma escolha proposital que demanda do poder geopolítico. O planeta terra é uma esfera no universo, não tem em cima nem embaixo, contudo a representação mais difundida, a de Mercator<sup>143</sup>, é a que coloca a Inglaterra no centro e acima do mapa, expandindo o território dos polos, da América do Norte e da Europa, deixando África e América do Sul menores do que realmente são. Os mapas virtuais, como os do *Google*, seguem a mesma lógica.

No pensamento de uma cartografia pós-representacional, que se prolifera a partir dos anos 80, passa a se questionar a cartografia como um artefato neutro da realidade, a cartografia pós-representacional questiona a ideia de que os mapas são meras representações objetivas e busca reconhecer a subjetividade, a diversidade e as relações de poder presentes na produção e interpretação dos mapas. Ela se concentra nas experiências pessoais e nas narrativas dos indivíduos e comunidades, abrindo espaço para uma cartografia mais inclusiva e crítica. Um mapa é uma construção narrativa onde é escolhido o que deve ou não estar no mapa. Mapas não são instrumentos neutros, mas expressões de poder e autoridade. (Harley, 1989)

Os mapas psicogeografados de *Debord* podem ser um exemplo de *mapa pós-representacional* e de uma *cartografia crítica*. Misturando artes plásticas e cartografia se desenvolve, a partir dos anos 80, o conceito de *Map Art*, assim como a *Joyce Kozloff*, artista americana conhecida por suas pinturas e colagens inspiradas em mapas. Suas obras exploram a cartografia como uma forma de representação cultural e política. “*Emotional Cartography*” de *Christian Nold* desenvolveu a prática de “mapas afetivos”, que são mapas criados a partir de dados biométricos coletados dos indivíduos enquanto eles exploram um determinado espaço. Esses mapas revelam as reações emocionais dos participantes, proporcionando uma perspectiva subjetiva e afetiva da paisagem. “*You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination*” é um livro escrito por Katherine Harmon, que explora a relação entre a arte, a cartografia e a imaginação. Nesta obra, Harmon apresenta uma coleção fascinante de mapas criados por artistas, designers e cartógrafos que vão além da representação geográfica tradicional.

Ao contrário de uma representação fixa e estática da realidade, o mapa pós-representacional é dinâmico e em constante transformação. Ele não busca representar fielmente uma realidade pré-existente, mas sim criar conexões e relações entre diferentes elementos de forma não hierárquica. Podemos

---

<sup>143</sup> A projeção de Mercator é um tipo de projeção cilíndrica do globo terrestre. Essa projeção foi pela primeira vez apresentada em 1569, pelo cosmógrafo e cartógrafo flamengo Gerhard Kramer (em latim: Gerardus Mercator).

pensar na cartografia pós-representacional como uma investigação rizomática. Termo criado por Deleuze e Guattari que, retirado da botânica, faz alusão a imagem das estruturas vegetais cujos ramos se entrelaçam. Essa característica reflete a natureza fluida e mutável do conhecimento e da realidade. Assim como o rizoma, o mapa pós-representacional tem múltiplas entradas, o que significa que pode ser interpretado e utilizado de diferentes maneiras por diferentes indivíduos e grupos.

(...) 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)



2021 Figura 14 - Matthew Cusick *The Machine*, 2003-2004 *Inlayered Road Maps on Prepared Panel*  
Fonte: <https://www.mattcusick.com/portfolio/map-works>



Figura 15 - Joyce Kozloff, *Uncivil Wars: Battle of Appomattox Court House*,  
Fonte: <https://www.artforum.com/events/joyce-kozloff-10-248886/>

## 2. Criando Situações

Buscando desautomatizar o uso do espaço público a partir das investigações sonoras (e táteis), relato aqui uma série de situações, performances e intervenções urbanas de minha autoria e outros artistas contemporâneos com práticas similares, que pretendem exemplificar o recorte teórico realizado até aqui, relacionando as formas de escuta e apropriação do espaço público como meio artístico, lúdico e político. O capítulo se divide em 2 subcapítulos: o primeiro sobre “à Deriva Sonora” e o segundo sobre o “Espelho Sonoro”.

### 2.1 À Deriva Sonora

Munido de um gravador de som e microfones binaurais em meus ouvidos, com intuito de captar o meu ponto de escuta, saio à deriva pela cidade buscando sons que me encontrem. A abordagem nesse

caso é ser um ouvido passivo, diferentemente de outras abordagens que realizo mais intervencionistas. Acreditei que para esse momento de encontro com a cidade o ideal era primeiramente se deixar afetar pela sonoridade e posteriormente interferir na paisagem. Percorri pontos turísticos e pontos afetivos para mim. Escolhia um local que tivesse uma sonoridade interessante e poderia permanecer ali parado, ouvindo o ambiente. Nessa situação acontecem duas escutas diferentes: a minha e a do gravador. Minha escuta timpânica-cerebral filtra e foca nos sons que acho interessante, amplificando e diminuindo outros sons conforme a minha atenção varia. O gravador grava apenas aquela vibração que chega nos microfones. Não estou monitorando sonoramente o que gravo, apenas tenho a amplitude gráfica do gravador, se quero dar mais destaque a um som tenho que me aproximar dele ou aumentar o volume do gravador, ou se tiver muito alto me afastar. Sendo assim o meu movimento de escuta tem uma passividade seletiva. De fato, aos olhos de fora que fitam, minha ação não é passiva, estou sempre colocando meu corpo como um microfone, o que me move é buscar uma melhor captação de um espaço, e em muitos casos, permanecer imóvel no espaço público é uma atitude anti-natural, que pode ser vista enquanto uma performance da escuta. O gravador chama um pouco de atenção às vezes e não é difícil alguém me perguntar o que estou fazendo ou se trabalho para o governo. Em muitos casos, recebo um olhar incrédulo quando respondo que só estou ouvindo o espaço público sem nenhum motivo específico a não ser me relacionar com o som e a cidade. Gravo sons como quem tira fotografias. Capturo os sons no intuito de utilizar em alguma composição futuramente, em muitos casos os sons permanecem dentro de *HDS* por muito tempo até que volto a escutá-los. A escuta é imersiva utilizando fones de ouvidos que reproduzem a espacialização binaural. É o meu ponto de escuta, posso me transportar psicologicamente para o local novamente e penso que essa sensação de ser transportado pelos espaços, sem sair do lugar, é o que me motiva nessa abordagem. Já ouviu pelos ouvidos de outras pessoas? Ou já se escutou ouvindo?

Escutar o que estava escutando cria um paradoxo auditivo e por muitas vezes fica muito perceptível o quão diferente é a escuta tecnológica e da escuta mental. Acredito que os tímpanos (por eles só, sem o cérebro) se comporte como o microfone binaural, ele não filtra, é um sensor a mercê das vibrações. O som que eles captam não passa pelo filtro mental que vai se atentar a questões subjetivas. Então em muitos casos, quando estou re-ouvindo meu ponto de escuta, percebo sons que não tinha notado enquanto gravo, pois, a sensibilidade dos microfones é maior que meus ouvidos. Também percebo que eventos sonoros que tanto me chamaram a atenção na minha escuta, pouco são notados na gravação, ou ao menos não com a ênfase que minha percepção notara. Essa re-escuta tem um efeito psicológico de me transportar, pois a escuta corporal em cada situação jamais será transposta pelas gravações. Ainda que muitas delas possam me arrepiar e me emocionar, nunca será a mesma coisa de que ouvir a gravação de um ônibus, como sentir um ônibus passar ao seu lado. Ainda assim,

psicologicamente, ao ouvi-lo uma indução sensorial da experiência prévia na memória corporal volta a sentir de uma forma as vibrações. Nosso corpo é memória também.

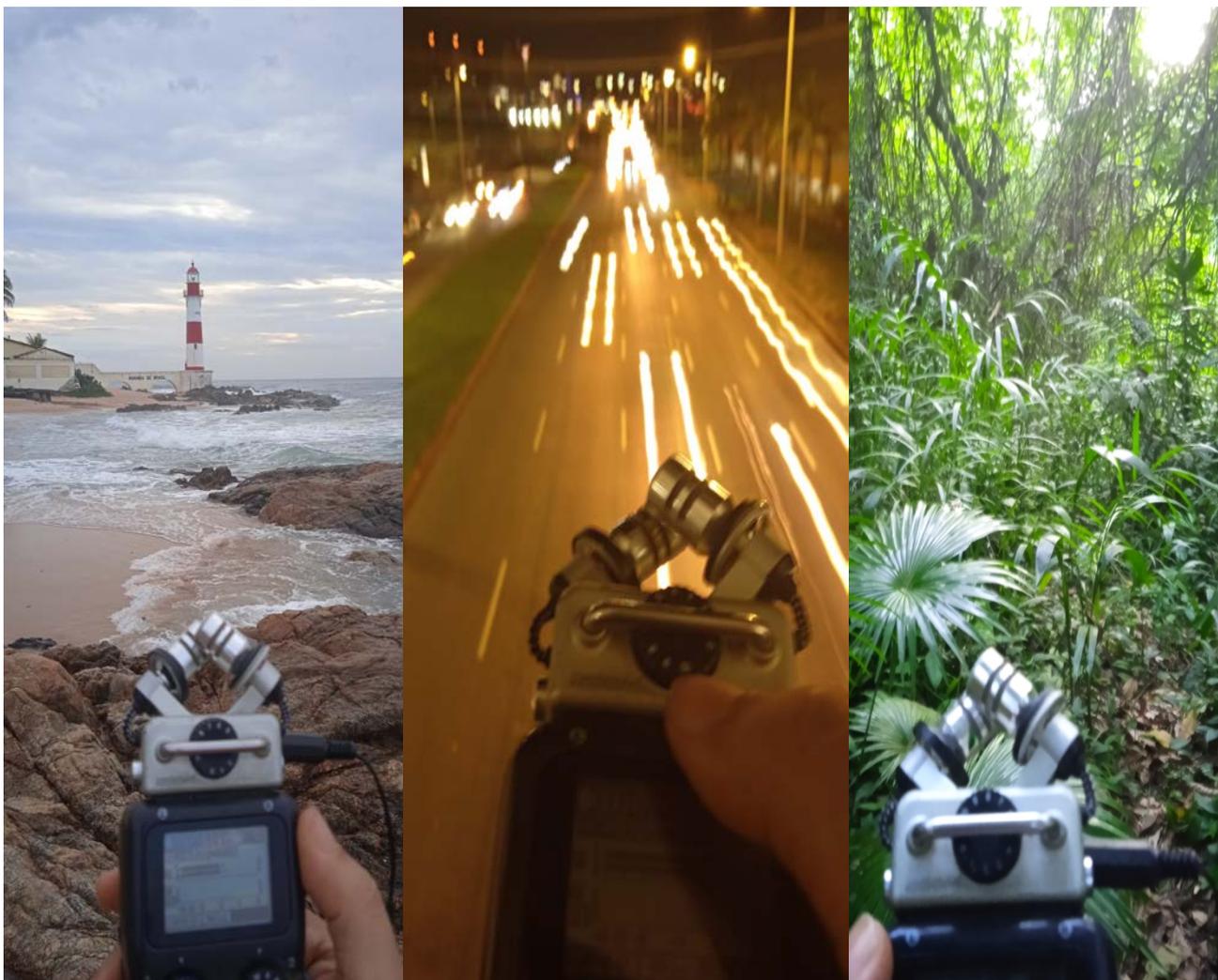


Figura 16 - Justaposição de gravações de campo feitas em Salvador: Itapuã, Av. Paralela, e UFBA  
Fonte: Acervo do Artista

Uma abordagem que muito me acompanhou na arte da escuta é ouvir por contato. Como na escuta tátil do povo Waujá, também buscava sempre “ter o ouvido em” alguma superfície. Lembro-me de memórias de infância de passar horas ouvindo o som que reverberava nos objetos quando colava minhas orelhas em mesas e portas. Um universo sonoro se expandia e se modificava a partir da materialidade do objeto. Lembro de ouvir minha mãe cozinhando enquanto minhas orelhas estavam coladas na mesa de madeira da cozinha, e com uma mão tampava a outra orelha. A mesa de madeira ressoava mais grave, o som da fala de minha mãe parecia menos definido pelas faltas de agudos, o som da panela de pressão era uma vibração grave e menos opressora e estridente. Passar as unhas, os dedos, ou mesmo, batucar na mesa, ganhava uma dimensão imensa, mesmo com toques leves. Era

<sup>144</sup><https://soundcloud.com/a-deriva-sonora-salvador/sets/a-deriva-sonora-salvador>

um universo imenso à parte das nossas zonas de percepção, que apenas eu estava ouvindo. Objetos de metal, vidro e até mesmo plástico foram objetos desta minha primeira pesquisa infantil com a materialidade sonora.

Sugiro que você, leitor, pare agora de ler o texto. Coloque suas orelhas em sua mesa (de madeira ou metal), tampe a outra orelha com uma mão, feche os olhos, e tente perceber a vibração do objeto, como se seu corpo agora fizesse parte desse objeto. Tateie a mesa com a ponta dos dedos de sua outra mão.

Não se preocupe com o julgamento das pessoas, pelo contrário, convide-as para fazer o mesmo. Explore esse universo sonoro como bem entender. Depois volte aqui por favor.

“Se alguém perguntar por mim, diz que fui por aí...”<sup>145</sup> levando um gravador e microfones de contato embaixo do braço. Em qualquer esquina eu paro. Ouço o som ao redor. Procuro por marcos sonoros e objetos com ressonâncias interessantes: placas, bancos, grades, monumentos... e se houver motivo, é mais uma instalação sonora que faço. O espírito do malandro sambista, do *flâneur*, dos dadaístas tem a deambulação pela cidade como ponto comum. Buscam não se sabe o quê: uma inspiração (motivo) para um samba ou por descobrir um *objet trouvé*. O acaso é um grande inspirador das artes contemporâneas (John Cage, Duchamp, Yoko Ono). Realizar caminhadas sonoras é se lançar em busca do acaso, estar à deriva sonora é flutuar em um mar de vibrações e tentar absorver sons interessantes. Nosso corpo absorve as vibrações e ressoa, assim como os objetos dispostos na urbanidade.

Em toda vibração apresenta um conjunto de frequências complexas, que podem apresentar uma frequência principal, mas também uma série de harmônicos (frequências próximas) o que faz caracterizar o tipo de som ouvido (timbre). Poucas pessoas têm um “ouvido absoluto”, aquele que consegue distinguir a frequência principal em qualquer som, mas é possível com treinamento e com equalizadores gráficos identificar as principais frequências de qualquer som. Assim sendo, todo ruído pode ser harmonizado em composição. Russolo, futurista, já previa esse uso do som:

Cada ruído tem um tom, às vezes até um acorde que predomina no conjunto de suas vibrações irregulares. Ora, de seu tom predominante característico deriva a possibilidade prática de entoá-lo, isto é, de dar a um determinado ruído não só um único tom, mas uma certa variedade de tons, sem perder sua característica, quero dizer, o timbre que o distingue. Assim alguns ruídos obtidos com um movimento rotativo podem oferecer uma escala cromática inteira, ascendente ou descendente, se aumentarmos ou diminuirmos a velocidade do movimento. (RUSSOLO, 2013)

Ao captar os sons urbanos utilizando microfones de contato nos deparamos com uma gama de sons que vibram nos objetos urbanos. Intuitivamente somos levados a interagir tátilmente nos objetos

---

<sup>145</sup> Trecho da Música “Diz que fui por aí” de Zé Ketí (1921 - 1999), cantor e compositor do samba brasileiro.

amplificados e assim eles se tornam instrumentos sonoros. Um microfone de contato não é simplesmente um microfone, mas uma “licença poética” para ouvir o som tátil do mundo. Como soa uma placa, uma pedra, uma árvore? Já se fez tal pergunta?

Uma extensão do microfone móvel é o microfone de busca, que encontra as ressonâncias internas de objetos que, de outra forma, seriam silenciosos. Ele exige que as formas e os materiais de um local sejam tocados e ativamente explorados sonoramente. Uma ação simples, como bater em grades de metal, bicicletários, postes de iluminação ou esculturas, pode revelar uma acústica interior surpreendentemente rica. Às vezes, esse tipo de produção de som é incentivado nas caminhadas sonoras. Mas, muitas vezes, esses sons únicos só podem ser ouvidos adequadamente quando o ouvido é aproximado da superfície da estrutura. Ocorre um momento mágico inesperado de escuta, como a revelação de um segredo! Os participantes que são tímidos para se aproximar de um objeto tão de perto não sabem o que estão perdendo. Os microfones de contato são os melhores para revelar e amplificar a riqueza sônica dentro de tais estruturas e objetos. (WESTERKAMP, 2021 – tradução minha)<sup>146</sup>

Um microfone de contato também é um transdutor, como vimos anteriormente. Contudo ele funciona através da Piezoelectricidade: a capacidade de alguns cristais gerarem tensão elétrica por resposta a uma pressão mecânica. O termo piezoelectricidade provém do grego “*piezein*”, que significa apertar/pressionar. Com um filamento desses cristais se faz um microfone piezelétrico, que ao ter a superfície em que o microfone se instala pressionada gerará um impulso elétrico, que pode ser traduzido por “som”. Assim, esse é um microfone que não captura o som acústico que vibra no ar, mas um instrumento de escuta da vibração dos objetos.

A partir desse momento a minha investigação sonora, que se inicia na primeira infância com os ouvidos nas mesas, passa ter uma tecnologia própria. Ouvir o som que vibra em todos os objetos urbanos, nas plantas, nos rios e nos seres vivos. A essa prática dei o nome de “à deriva sonora”.

À Deriva Sonora busca potencializar o uso do espaço público e ampliar a percepção sonora do local. Estimula nas pessoas uma musicalidade reprimida, expandindo os sentidos ao tocar/escutar objetos ordinários, mas que em muitas vezes não são permitidos tocar, ou ao menos, é desestimulado ao toque pelo Estado. Essa prática usa a materialidade sonora como quebra de paradigma de uso do ambiente público e empodera a percepção sonora dos cidadãos, sendo aplicada em gravações de campo solas, intervenções urbanas e oficinas.

---

<sup>146</sup> “An extension of the moving microphone is the searching microphone, which finds the inter-or resonances of otherwise silent objects. It requires for shapes and materials of a place to be touched and actively explored sonically. A simple action such as banging on metal railings, bicycle racks, lampposts or sculptures can reveal surprisingly rich interior acoustics. Some-times this kind of soundmaking is encouraged on soundwalks. But often these unique sounds can only be heard properly when the ear is brought right up against the surface of the structure. An unexpected magical moment of listening occurs, like the revelation of a secret! Participants who are shy to move in on an object this closely, do not know what they are missing. Contact mikes are best at revealing and amplifying the sonic richness inside such structures and objects.” (Westerkamp, 2021)

Apresento abaixo algumas situações que amplifico e amplio o conceito de escuta e apropriação dos espaços público no intuito de construir lugares a partir de “*objét trouvé*”. Cada um desses objetos encontrados e a sua exaltação como objeto sonoro, para além do que ele foi desenhado, os transformam em um “*ready-made*” Duchampiano.

Início essa abordagem sem uma cronologia linear, talvez uma crônica reversa ou mesmo *in media res*<sup>147</sup>. De fato são quase 10 anos de produção. Posso datar o início da prática artística desde 2014 com muitos intervalos de criação, ou então, de criações sonoras voltadas para outros meios, como cinema, dança e teatro, onde o desenho de som de uma forma ou outra busca a materialidade sonora como objeto criativo.

### “Você está ouvindo coisas!”

Chegando em Salvador em 2020, formo com EdBrass Brasil, Pedro Filho, Fabiana Marques e Thiago Ribeiro o coletivo transdisciplinar de arte ambiental, IHU<sup>148</sup>. Palavra Kamayurá que significa “som”. O nome do coletivo é inspirado pelo já citado artigo do antropólogo Rafael de Menezes Bastos, “Audição do Mundo Apùap II” na revista Antropologia em Primeira Mão, editada pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Na busca por uma escuta mais profunda, atenta à ecologia sonora e aberta para os sons audíveis e inaudíveis, o coletivo IHU, numa perspectiva decolonial, atua no mapeamento sonoro, criação radiofônica, ecoperformance, dentre outras ações voltadas para arte sonora e pedagógicas.



Figura 17 - Logo IHU - Coletivo de Arte Ambiental  
Fonte: Acervo do Artista

<sup>147</sup> In medias res (latim para "no meio das coisas") é uma técnica literária em que a narrativa começa no meio da história, em vez de no início

<sup>148</sup> <https://ihucoletivo.wixsite.com/ihuarte>

Os trabalhos mais recentes do coletivo buscaram colocar em prática essa pesquisa sonora durante a residência artística realizada em Valparaíso/Chile no Festival *Tsunami* em dezembro de 2023. Festival que está em sua 17ª edição e consta com uma grande estrutura voltada para as artes sonoras, como: espaço expositivo, residências artísticas (B.A.S.E - *Base de Artes Sonoras y Experimentales*), rádio, editora e escola itinerante para crianças. Em uma residência de 1 mês, entre novembro e dezembro de 2023, colocamos em prática o projeto enviado “Você Está Ouvindo Coisas! ¡Estás Oyendo Cosas!” que consistia em explorar a cidade de Valparaíso como objeto sonoro e em busca de sons inaudíveis que reverberam na arquitetura urbana e natural. A proposta surge das expressões “Você está ouvindo coisas! /Você está vendo coisas”, que sugere que uma pessoa está alucinando, “ouvindo vozes”, “ouvindo coisas do além”, “vendo o que não está lá”. Prática que aglutinaria todo o percurso criativo e de abordagem que venho trabalhando nesses 10 anos, nos quais veremos adiante.

Percorremos a cidade de Valparaíso com os ouvidos atentos à procura de sonoridades que reverberassem excêntricas para uma escuta estrangeira. Estar em outro país é uma situação que tudo parece interessante à primeira escuta. A ideia era se “*enamorar a primera escucha*<sup>149</sup>”, vagar a esmo atrás de sons que poderiam ser de passantes a conversar, vendedores na feira, leões-marinhos na praia, gaivotas a planar, um sinal de trânsito que indica os momentos de seguir e parar para os pedestres... Para ouvidos desanestesiados de todos esses símbolos sonoros, a magia da escuta se encontra não na cognição da linguagem, que muitas vezes se passava ininteligível (principalmente na feira quando vendedores gritavam rapidamente “¡*Chirimoya un luquete!*”), mas no timbre, nos ritmos e nas temporalidades que transformavam a escuta como uma sinfonia<sup>150</sup>. A feira é como uma composição espontânea. Cada feirante é como um naipe distinto de uma orquestra e eles sabem que se ofertarem ao mesmo tempo seus produtos não serão bem ouvidos, e de uma forma organicamente organizada eles revezam seus gritos entres intervalos dinâmicos que preenchem todos os espaços de silêncio.

---

<sup>149</sup> Apaixonar-se à primeira escuta.

<sup>150</sup> <https://www.mixcloud.com/lhu/feria-valpara%C3%ADso-2023/>



*Figura 18 - Feiras de Valparaíso – IHU  
Fonte: Acervo do Artista*

Erramos pela cidade em busca de monumentos. Esculturas, estátuas, bustos que pudessem ter uma ressonância interessante para ouvir com microfones de contato pensando em realizar uma intervenção. Fomos ao “Monumento do Fio de Cobre”, escultura gigantesca em formato de fio desencapado, localizada no centro da cidade (no mesmo local da feira), que faz a ode ao material que realiza uma das melhores conduções elétricas e assim é homenageado como base da evolução tecnológica. Infelizmente a escultura nada tem de cobre, possuindo apenas uma camada fina de metal, sendo sua estrutura de concreto que não gera nenhuma reverberação interessante. Fizemos o teste com microfones de contato, mas a resposta foi insatisfatória. Acredito que nessa deriva experimental as falhas também são importantes, descobrimos após nossa tentativa frustrada que vários artistas e coletivos que passaram pelo Festival Tsonami já tentaram (e falharam) em utilizar a escultura.



Figura 19 - Monumento Fio de Cobre – Valparaíso/Chile  
Fonte: DEDVI MISSENE

Monumentos são marcos públicos que em determinado momento histórico serve para ressaltar a importância de alguém, de um feito histórico, de uma data importante ou então de uma tecnologia que revolucione a vida das pessoas. O monumento ao fio de cobre chileno me fez lembrar a escultura para celebrar a conexão *wi-fi* na Praça Nereu Ramos em Criciúma/SC, onde realizei umas das minhas primeiras performances em 2016, utilizando microfones de contato na escultura, toco e convido ao toque os transeuntes para a primeira composição audiovisual que viria a ser a “ode ao *wi-fi*”.”<sup>151</sup>

---

<sup>151</sup> [https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=P\\_zZyUvwdZA](https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=P_zZyUvwdZA)



Figura 20- Escultura Internet wi-fi gratuita em Criciúma/SC  
Fonte: <https://www.criciúma.sc.gov.br/procon/noticia/Assinatura-de-convenio-garante-internet-gratuita-em-bairros-de-Criciúma/11128>

Voltando ao Chile, nos deparamos com o “*El Monumento a los detenidos desaparecidos y ejecutados políticos por la dictadura militar*”<sup>152</sup>. A escultura, obra do arquiteto Hernán Bustamante e da escultora María Eliana Herrera, forma uma figura ondulante que representa uma grande onda do mar e, em um dos lados, há uma parede com os nomes dos prisioneiros políticos desaparecidos e executados da região. A escultura feita de metal ressoa fortemente quando tateada e foi utilizada para a criação de uma das peças sonoras utilizadas pelo coletivo durante a residência e festival.

Ainda que a obra se mostrasse com uma ressonância magnífica, criar uma intervenção ali acarretaria trazer um significado político que não parecia ser o “nosso lugar de fala” para um tema tão sensível para a história chilena. Felicitamos pela experiência e partimos errando pela cidade.

---

<sup>152</sup> O Monumento aos desaparecidos e executados pela ditadura militar



Figura 21 - Monumento a los Detenidos Desaparecidos y Ejecutados Políticos por la Dictadura Militar  
Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial\\_DDHH\\_Chile\\_15\\_memorial\\_valpo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_DDHH_Chile_15_memorial_valpo.jpg).

Aprendi durante minha trajetória que ao me relacionar com monumentos estou me relacionando com a história de uma sociedade que preza por eles, que se identifica com sua presença e nem sempre entendem o que estou a criar. Um monumento, uma escultura, um busto representa o viés ideológico e representacional que uma sociedade almeja e tem como símbolo para os seus cidadãos. Urge no debate contemporâneo a necessidade de revisitar nossa história e ver se as ideias dos antepassados nos servem de alicerce. Qual classe, qual história, qual ideia é contada no espaço público? Talvez precisamos de novas estátuas para acrescentar novas camadas sociais e novas ideias. Ou então derrubar as antigas.

Tomado pelas recentes revoltas impulsionadas pelo assassinato de George Floyd, o movimento antirracista *Black Lives Matter* tombou e jogou no rio a estátua do traficante de escravos Edward Colston em Bristol, no sul da Inglaterra. Logo na sequência, foi derrubada a estátua de Jefferson Davis (presidente dos Estados Confederados durante a Guerra da Secessão, nos EUA), em Richmond, na Virgínia, e o monumento a Cristóvão Colombo, em Boston, foi decapitado. Destino semelhante teve a estátua ao rei belga Leopoldo II, em Bruxelas, queimada e coberta de tinta, e a de Winston Churchill, tanto em Praga como em Londres. A estátua de Borba Gato (Bandeirante genocida) foi incendiada em São Paulo pelo movimento Revolução Periférica.

Voltando mais uma vez na linha do tempo, vamos para Criciúma para a performance “Homem do Carvão”. Utilizar objetos urbanos e monumentos como interfaces sonoras passam a ser o ponto

principal da pesquisa em 2016. A busca pela materialidade sonora acompanha o jogo lúdico de transgredir o uso óbvio e funcional dos objetos dispostos na cidade. E o jogo de poderes entre a fiscalização normativa policialesca e o desejo latente da população por trespassar padrões de comportamentos entra em confronto.



*Figura 22 - À deriva Sonora - Homem do carvão  
Fonte: Acervo do Artista*

Utilizando a obra “Homenagem ao Mineiro”<sup>153</sup> (símbolo do trabalho da cidade), uma escultura de bronze de tamanho realista de um homem minerador na Praça Nereu Ramos, crio em conjunto com os artistas residentes do SESC uma intervenção urbana. A estátua é conectada à microfones de contato, software de edição de áudio em tempo real e caixas de som. O que no primeiro momento cria uma certa desconfiança e espanto dos transeuntes quando começo a tocar a estátua como instrumento sonoro. Uma criança me interpela:

- Você está tentando fazer ele (a estátua) viver?
- Você acha que vou conseguir? Respondo
- Não! Ela responde incrédula
- Mas eu acho que estou ouvindo algo aqui dentro!

Minutos depois ela estava explorando a escultura como um instrumento musical. Outras pessoas se aproximam e participam da intervenção. Tocam a escultura e bustos como uma descoberta infantil. O toque nas esculturas de bronze, feitos com as mãos, galhos e pequenas pedras eram capturados por microfones de contato, digitalizados por uma interface de som digital, enviado ao laptop e

<sup>153</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=XZza1IHWu9E&t=198s>

manipulados ao vivo. O som passava por diversos filtros (Equalização gráfica, ressonadores e *delay*) e *plugins* de uma *DAW* (*Digital Audio Workstation*) chamada *Ableton Live*. A composição sonora incluía a fala de um antigo lema da cidade “Criciúma: amor e trabalho” repetindo “amor e/é trabalho” à exaustão. As artistas residentes Gabriela Bresola, Cheye Luge, Diana Chiodelli realizaram simultaneamente a performance da “Mulher Mineradora” reivindicando para o gênero feminino a participação e reconhecimento das mulheres na atividade econômica, cobrindo-se de lama se colocam na frente da estátua enquanto uma placa escrita “Mulheres” e posta em cima da palavra “Homens” na frase: “Criciúma aos Homens do carvão”. A intervenção urbana transgrediu os monumentos e lemas fundantes da cidade de Criciúma. O que fez que a população local normativa chamasse a polícia. A PM chega com duas viaturas e quatro oficiais fortemente armados para conter a “balbúrdia”. Um soldado me autua:

- Desligue isso, o que pensa que está fazendo? - PM
- Música... - diz esse artista trêmulo
- Você chama isso de música? - PM
- Você é crítico de música além de policial também? Que maravilha! – (diz o artista trêmulo, mas sempre debochado). Qual é a queixa?
- (Aponto-lhe o gravador que registrava a performance)
- Você não pode me gravar!
- Estou gravando a performance...
- Temos uma denuncia de som alto na praça! Desligue e vamos conversar. (Mais 2 PMs se aproximam)
- (O som permanecia em volumes permitidos)
- Não posso desligar, estamos no meio da performance.... Qual é a medição do som?
- Não temos aparelho para medir aqui, mas se pegarmos e o som estiver muito alto vamos ter que apreender seus instrumentos
- Tudo bem eu espero... ele não está mais alto do que os anúncios da farmácia...
- Você tem autorização para fazer isso?
- Precisa de autorização para fazer música na praça?

Os guardas então pedem para retirar o fornecimento de eletricidade do estabelecimento onde estava emprestando um ponto de luz através de ameaça de multa. A intervenção acabou ali. Achei um desfecho apropriado.

O uso do espaço público tem que ser realizado apenas nos moldes impostos. O espaço público não é para ser apreciado de forma que não seja como um local de passagem, trânsito, com aglomerações controladas, com bancos e arquiteturas que afugentam uma permanência mais duradoura e cause desconforto caso alguma pessoa em situação de rua procurar ali um refúgio, em casos claros de aporofobia<sup>154</sup> Estadual, onde o espaço público enquanto lazer pertence a classes mais privilegiadas.

Como vimos anteriormente, o som é um poder, e quem detém o poder econômico/social e autorização prévia do estado pode exercer tal poder. O fato é que as cidades aplicam uma burocratização, esterilização e higienização dos espaços públicos. Quando uma arte precisa de autorização para existir, ela deixa de ser espontânea. Um espaço público onde a arte e manifestações não podem ser espontâneas é um espaço repressor. No artigo 5º da Constituição temos os incisos que dizem:

IX — é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença;

XVI — todos podem reunir-se pacificamente, sem armas, em locais abertos ao público, independentemente de autorização, desde que não frustrem outra reunião anteriormente convocada para o mesmo local, sendo apenas exigido prévio aviso à autoridade competente

A lei permite uma liberdade cerceada onde a expressão é livre e independente de licença, mas tem que ser previamente informada.

Mas, talvez [...] estejamos vivenciando hoje um processo, uma busca hegemônica, de esterilização da experiência, sobretudo da experiência da alteridade na cidade. O processo de esterilização não destrói completamente a experiência, ele busca sua captura, domesticação, anestesiamento. A forma mais recorrente e aceita hoje desse processo esterilizador faz parte do processo mais vasto de espetacularização das cidades e está diretamente relacionado com a pacificação dos espaços urbanos, em particular, dos espaços públicos. A pacificação do espaço público, através da fabricação de falsos consensos, busca esconder as tensões que são inerentes a esses espaços e, assim, procura esterilizar a própria esfera pública, o que, evidentemente, esterilizaria qualquer experiência e, em particular, a experiência da alteridade nas cidades. (JACQUES, 2012, p. 14)

O projeto “à Deriva Sonora” viria a passar por situações semelhantes de censura em outras cidades e países, o que impulsiona ainda mais a pesquisa sobre quais são os limites do espaço público e como funciona a normatização e a manutenção de uma esterilização da experiência da alteridade no espaço urbano.

Durante o congresso bienal *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de 2014 que acontecia na Universidade de Nova York (NYU), participava do grupo de pesquisa “*Sound and the City*”, ao me deparar com a ponte do Brooklyn pensei em ser a maior harpa já construída pelos seres humanos, e em um projeto megalomaniaco pretendia tocar seus aros captando sua sonoridade com microfones

---

<sup>154</sup> Aporofobia é um neologismo que sua etimologia remete às palavras gregas á-poros (pobre, desvalido) e phobos (medo, aversão). Assim, aporofobia é o nome dado ao medo e à rejeição aos pobres

de contato. O que logo se tornou uma questão policial no primeiro aro, quando um policial loiro com sua farda azul e óculos escuros arranca meus microfones:

- Isso é patrimônio público! Você não tem permissão de fazer isso!
- Estou apenas gravando o som da ponte...
- Você não tem permissão de fazer isso!

A incongruência nessa colocação vai além de um patrimônio ser público e não poder ser tocado, o fato é que o artista aqui (latino, mestiço e fazendo algo muito diferente do que se espera para um turista em ações normativas) não faz parte do “público”.

A expropriação da experiência em relação as esculturas, obras de arte, paisagismos ou mesmo aos objetos urbanos está presente na maioria dos espaços urbanos. A sinalização “Não toque”, “Não pise”, e outros imperativos me soam como convite. Quando o zelo pela manutenção do objeto público é maior que o zelo para seus cidadãos, vê-se que a sociedade deixa claro o poder do capital sendo superior ao ser humano. Bancos com “espinhos”, holofotes embaixo de pontes, pedras em viadutos são os meios que o Estado encontra para coibir o uso do espaço público enquanto moradia. O Estado vandaliza o ser humano. O espaço é público, mas intocável. Transgredir essas regras obtusas me parece a função do artista. O vídeo de “À Deriva Sonora – Boston”<sup>155</sup> pode ser visto através do link no rodapé.



Figura 23 - À Deriva Sonora – Boston  
Fonte: Acervo do artista

<sup>155</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=0JtZtbQBNqU&t=>

Uma arte pública que tenha seu apelo apenas visual me parece corroborar com a manutenção desse *status quo*. A visão é o sentido mais superestimado, e precisamos urgentemente impulsionar outros sentidos e sensações, tanto nas obras de arte como nos objetos do meio urbano. *Duchamp* também se rebelou contra as “artes da retina”, a busca artística é uma questão de linguagem, não apenas um deleite ao visual. Precisamos de uma sinestesia para arte e para a vida urbana, onde o motivador é o jogo e o desejo, transformando espaços estriados em espaços lisos.

Vários teóricos pensam o cerceamento da urbanidade e os lugares onde é permitido ter uma interação mais livre com a cidade. Paola Berenstein Jacques<sup>156</sup> ao relacionar os conceitos de espaços Opacos/Luminosos de Milton Santos e os espaços lisos/estriados de Deleuze e Guattari, no livro *Walkscapes* (CARERI, 2013), diz:

Milton Santos chamou esses espaços indeterminados de espaços opacos, considerados como espaços abertos do aproximativo e da criatividade, em oposição aos espaços luminosos, considerados como espaços fechados da exatidão, racionalizados e racionalizadores. Essa distinção entre espaço opaco e espaço luminoso poderia ser também relacionada ao que Deleuze e Guattari chamaram de espaço estriado e espaço liso. Para esses autores, os nômades estão ligados ao espaço liso, espaço vetor de desterritorializações, em oposição ao espaço estriado, espaço sedentário territorializado (JACQUES Apud CARERI, 2013, p13)

Buscando espaços opacos ou lisos durante uma residência artística no projeto Confluências do Arte-SESC em Criciúma em 2016, propus uma atividade de deriva sonora pela cidade. Essa deriva começava como um jogo: seu método consiste em folhear o exemplar do livro “Estas Ruas Que Pisamos” (1987), um guia de ruas de Criciúma achado nos escombros da Centro Cultural Jorge Zanata, apontar ao acaso uma rua em uma página e procurá-la à pé, não utilizar celular, perguntando aos transeuntes e seguindo todas as indicações recebidas. Obviamente, as pessoas davam informações conflitantes, me direcionando para lugares outros da onde esperava ir, mas esse era o jogo. A percepção das pessoas sobre a localização piorou muito com a facilidade do GPS em seus celulares, poucas pessoas decoram nomes de ruas, assim como não decoram mais números de telefone. A rua, escolhida ao acaso, foi a Rua Imigrante Darós<sup>157</sup>

Se perder pela cidade a busca de um jogo, me fez lembrar uma passagem de Debord:

Há pouco tempo, um amigo meu percorreu a região de Hartz, na Alemanha, usando um mapa da cidade de Londres e seguindo-lhe cegamente todas as indicações. Essa espécie de jogo é

---

<sup>156</sup> Paola Berenstein Jacques é professora da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), pesquisadora CNPq e coordenadora do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG AU/ UFBA). É autora do livro ‘Elogio aos errantes’ (Salvador, Edufba, 2012).

<sup>157</sup> Aqui segue um link para a versão em formato de curta metragem:  
<https://www.youtube.com/watch?v=Dr51qH-JqKI&t=3s>

um mero começo diante do que será a construção integral da arquitetura e do urbanismo, construção cujo poder será um dia conferido a todos (DEBORD, 1955)<sup>158</sup>

Munido de um gravador estéreo e microfones de contato início uma jornada em busca da rua, busco experienciar as diferenças sonoras do trajeto, que sai do centro da cidade até o bairro Pinheirinho, um trajeto que levaria normalmente 40 minutos à pé, mas que entre deambulações e escutas, a pesquisa dura 3 horas.

Cada aspecto sonoro do trajeto pode ser um gatilho para uma composição: uma goteira em um prédio abandonado apresentando texturas e temporalidades interessantes dos quais passam despercebidos na supermodernidade; um cabeleireiro com um rádio FM sintonizado em um programa evangélico, uma conversa de bar ou um carro enguiçado sendo empurrado. Mas um dos motivadores mais forte nessa pesquisa é ouvir a materialidade sonora provida e ressoada pelos objetos urbanos. Utilizando microfones de contato (que captam a vibração dos objetos e não o som acústico), ouço e interajo com grades, arames farpados, pontes e portões. Tenho uma apreciação ao som metálico e ao ruído como estética. O metal é um material sólido, denso e condutor, que permite a transmissão eficiente de vibrações sonoras. A urbanidade é recortada por metais por todos os lados. Assim sendo, há inúmeras possibilidades interativas na estrutura urbana e cada interação dessa gera um transe áudio/visual geolocalizada em um ponto do mapa que estará disponível no Capítulo 3.



*Figura 24- À Deriva Sonora – Criciúma 2016  
Fonte: Acervo do Artista*

<sup>158</sup> Introdução a uma crítica da geografia urbana. Original de 1955, publicado na revista *Les Lèvres Nues*. In: Jacques, Paola Berenstein (org.), *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003a.

Como intervenção urbana, gosto de explorar os limites do conceito e do jogo daquilo que se ouve no espaço urbano. O som, espalhado em caixas acústicas em estéreo atrai o público, que se desloca até a sua fonte sonora. Deparam-se com a escultura de 8 metros de altura, feitas de viga de metal (retiradas da ponte Hercílio Luz em Florianópolis). A obra de Laércio Luiz representa o Boitatá, que em Santa Catarina a mitologia indígena se transfigura de serpente para um touro. A obra adentra um lago na Universidade Federal de Santa Catarina, onde se realiza o I CIPS (Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades) e é apresentada a performance “À Deriva Sonora - Boitatá Incandescente”. Com microfones de contato na escultura e hidrophones no lago, uma paisagem sonora é mixada junto com sons animais, recriando o ser mitológico.

Invoco os sons das matas com um tambor de fenda. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Tã-tã-tã. Tum-tum-tum. Fez-se o *loop*. Atrás de mim, um Elefante Branco. Mas nessa selva de pedra não é esta a besta-fera que procuro. O vento sopra mais forte. Os pássaros voam e gralham pressentindo o mau. Um som grave e melancólico preenche a paisagem. Algo se movimenta pelas matas. Os galhos secos se estalam e chacoalham ritmicamente. O som grave se aproxima. Parece um estômago faminto. Uma fome ruminante. Um urro surdo de um touro turro. O berro brabo de uma besta bronca. Um grito mastigado e deglutido. Um grito mastigado e deglutido novamente. Ruminando. Ruminando ruídos que se multiplicam em camadas reticulosas. O boi chega. O Boitatá Incandescente. (RAMOS, 2020, p. 269)

Ao tocar a escultura com uma baqueta o som das vigas de ferro é manipulado digitalmente, adicionado ao som metálico se apresenta outras notas sonoras e outros rugidos de feras. Do lago, microfonado com hidrophones e assoprado com canos, surgem sons animais.

O som da escultura e do lago são ouvidos como fontes sonoras, mas o som que se revela é surreal. Os espectadores se tornam ativadores sonoros e interagem com a obra, e procuram cada nuance de som no espaço. Crianças da pré-escola e transeuntes em geral se sentam ao redor do lago acompanhando a saga quixotesca contra o Boitatá fossilizado. A escultura ganha vida, o espaço público ganha vida. Os registros da performance podem ser acessados em vídeo e áudio através dos links no rodapé: Vídeo<sup>159</sup> e Paisagem Sonora<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=etSxmChc0WY>

<sup>160</sup> <https://soundcloud.com/rodrigo-rodo-ramos/a-deriva-sonora-boitata-incandescenteway>



*Figura 26 - Figura 28 - Boitatá Incandescente – 2019 – Foto de Franchêscollli Gohlke*



*Figura 27 - Boitatá Incandescente – 2019 – Foto de Franchêscollli Gohlke*

Pensando na escuta situada como um jogo, desenvolvo outra prática investigação auditiva e a relação com monumentos, que é ouvir a cidade a partir das orelhas de suas estátuas e bustos espalhados pelas cidades. Colocando microfones binaurais em seus ouvidos, que captam o ponto de escuta em 360°, posso ter uma escuta prosopopeica<sup>161</sup> de uma escultura histórica.

Quando um monumento é representativo para a população ele ganha o poder do afeto, de impulsionar o melhor das pessoas no seu cotidiano. Exemplos como as estátuas de Carlos Drummond de Andrade e Dorival Caymmi em Copacabana/RJ; Vinícius de Moraes em Itapuã e Jorge Amado e Zélia Gattai no Rio Vermelho em Salvador/BA, que sempre recebem dos turistas a atenção para um ser vivo. Prosas e bate-papo são relatados diariamente entre pessoas e estátuas. O que será que as estátuas ouvem?

Com tal questionamento fiz a escuta utilizando a estátua de Dorival Caymmi na praia de Itapuã (Salvador/BA) para essa intervenção. Com microfones binaural em seus ouvidos e uma placa em seu peito que dizia: “Conte-me a sua questão” foi registrada a paisagem sonora e as interações dos transeuntes do local. Estávamos em um momento de abertura da pandemia e Dorival permanecia de máscara. Não sei quem são os autores dessa intervenção, mas a estátua do músico ficou de máscara boa parte da pandemia, reforçando a ideia de carinho humano para uma escultura quando essa é apazível ao gosto público. Entre as interações, destaco a participação de Ana Priscila: mulher em situação de rua conta para a estátua suas questões. Relatando uma triste história de violência doméstica e vício em drogas, Ana Priscila utiliza a estátua como confessorário ou mesmo um terapeuta. Diz que as pessoas não querem saber da sua história e ela só conta o que sente para Deus e nesse caso para o Dorival em forma de estátua. A paisagem sonora pode ser escutada aqui: [Dorival/Ana Priscila](#)<sup>162</sup>. As estátuas de Vinícius de Moraes e Jorge Amado também receberam um trato carinhoso por meio dos transeuntes, mas até então, seu material não se encontra para a escuta pública.

---

<sup>161</sup> Prosopopéia é um dispositivo retórico no qual um orador ou escritor se comunica com o público falando como outra pessoa ou objeto.

<sup>162</sup> [https://soundcloud.com/rodrigo-rodo-ramos/ana-prisciladorival-caymmy-a-deriva-so-nora?si=d9878b35f1bc4266a6df0b4099fcc403&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/rodrigo-rodo-ramos/ana-prisciladorival-caymmy-a-deriva-so-nora?si=d9878b35f1bc4266a6df0b4099fcc403&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing)

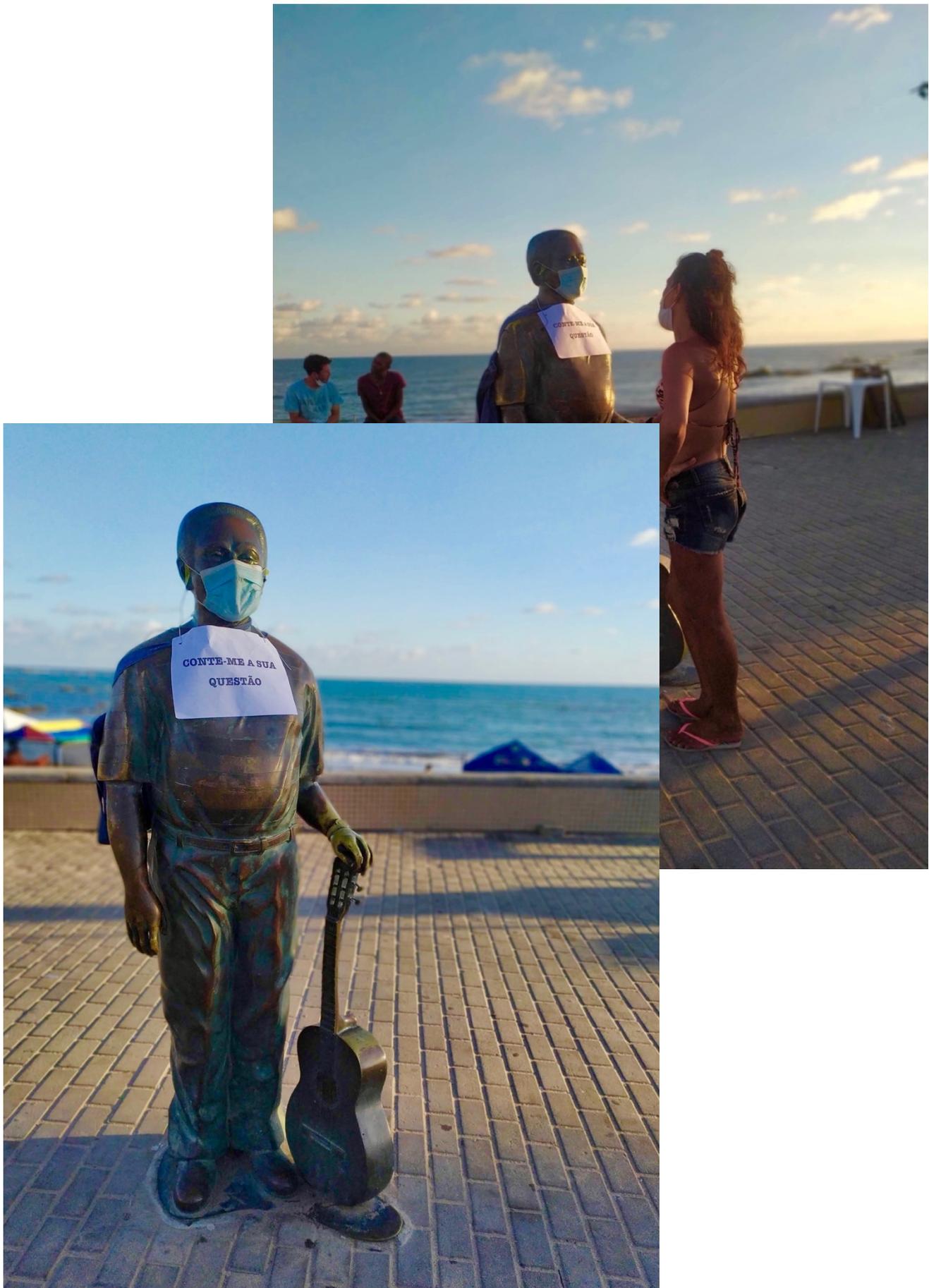


Figura 28 - Dorival/Ana Priscila  
Fonte: Acervo do Artista

Em Valparaíso, a escuta não buscou ouvir por estátuas e bustos em formato humano e sim uma escuta zoomorfizada<sup>163</sup>, onde cães e leões em formatos de estátuas serviram como pontos auriculares. Com microfones binaurais em suas orelhas e placas em seus peitos com uma variação do nome do projeto “¡Estoy oyendo voces!” gravamos a sonoridade das praças, convidando pessoas a ouvir e se relacionarem com os animais. Parte desses áudios foram utilizados em outras obras durante o Festival Tsunami.



Figura 29 - Intervenção Urbana - ¡Estoy oyendo voces! –  
Fonte: Acervo do Artista

<sup>163</sup> Os microfones utilizados captam o som apenas na vibração audível humana (20Hz – 20KHz). Os cachorros tem uma variação de audição aproximadamente entre 40Hz – 45Khz. Dados auditivos dos leões não foram encontrados até o momento da pesquisa.

Depois de errarmos pela cidade de Valparaíso atrás de um monumento urbano para realizar uma performance/intervenção urbana, nos deparamos com uma árvore *ginko biloba* na *Plaza de la Victoria* e pensamos ser ela o monumento que procurávamos. Por uma coincidência, no jardim de nossa residência artística também havia um enorme *ginko* onde realizaríamos a apresentação final do coletivo IHU no Festival Tsonami. Resolvemos então exaltar as árvores como monumentos urbanos e nos relacionar com ela e o seu entorno. Desenvolvemos então 2 performances a partir das árvores, a primeira a ser realizada na *Plaza de la Victoria*, uma intervenção urbana que foi exibida em tempo real pela Radio Tsonami<sup>164</sup> de modo virtual em seu site e na 88.5 FM.

A performance radial investigava o som da praça captando com microfones direcionais, Pedro Filho entrevistava transeuntes sobre a árvore *ginko biloba* e a utilizávamos como instrumento sonoro, seus galhos possuíam microfone de contato que eram conectados ao computador, que me permitia manipular a sonoridade (timbre, envelope, reverberação e ressonadores) provida dos toques em seus galhos por Edbrass.



Figura 30 - IHU - ¡Estás oyendo cosas!  
Fonte: Foto de Raúl Goycoolea

<sup>164</sup> <https://radiotsonami.org/>

A performance final do coletivo IHU no Festival Tsonami se realizou no jardim do *Espacio La Compañía*, a apresentação também foi transmitida ao vivo pela Radio Tsonami. A ideia era construir um jardim sonoro onde os objetos sonoros fossem *objét trouve* naturais do espaço. Sendo assim, nossos instrumentos eram: uma fonte d'água com hidrophone, uma tangerineira com microfone direcional, um *ginko biloba* com 2 microfones de contato em cada galho, em um deles funcionava com instrumento sonoro como no caso da *Plaza de la Victória*, no outro servia como disparador de textos quando tocado (outras obras que seguem o mesmo princípio serão relatadas no decorrer do capítulo), esses textos contavam sobre a origem da árvore estrangeira e a sua possível vinda para o Chile. A performance ainda promovia ações de escutas e apreensão do som ao redor, como dos próprios ruídos na intenção de criar uma sintonia ser/espaço. Por fim, os ouvintes eram convidados a se relacionarem tátil-sonoramente com a árvore. A busca do coletivo IHU é a criação transdisciplinar que envolva o meio-ambiente sendo parte dele, buscando uma relação que sensibilize a partir do entorno, de uma escuta atenta e do jogo tátil.



*Figura 31 - IHU - ¡Estás oyendo cosas!*  
Fonte: Foto de Raúl Goycoolea



Figura 32 - IHU - ¡Estás oyendo cosas!  
Fonte: Foto de Raúl Goycoolea

Essa não foi a primeira vez que busquei uma relação sinestésica com o meio urbano natural, em 2017 propus uma intervenção urbana em Florianópolis durante a mostra Xoke: mostra independente de arte de guerra, na qual realizei a intervenção “À Deriva Sonora - Figueira”<sup>165</sup>, tendo a Praça XV de Novembro no Centro de Florianópolis e a centenária Figueira como interface sonora e tátil. A performance consistia em gravar e manipular os sons acústicos do espaço, como: o trânsito, a fala dos transeuntes e comerciantes e a fauna, mixando junto aos sons capturados por contato, como: os galhos da figueira, grades, bancos, postes, carrinho de vendedor ambulante. A população interage com a intervenção: garotos a tocam a árvore como uma guitarra; os transeuntes falam suas questões no microfone dispostos: uma mensagem de paz, uma promoção dos seus negócios, uma imitação de um apresentador local, uma indagação política ou mesmo para reclamar daquela “anarquia” sonora que se instala na praça: “isso é uma porcaria” reclamava o idoso em seu banco, buscava o silêncio barulhento da praça central. “Isso é uma porcaria” ressoava em *loop* nas caixas de som. Tudo estava sendo gravado, manipulado ao vivo e repetido como uma composição *in loco*. Talvez a sonoridade enquanto composição não tenha caído no gosto popular, mas por uma 1 hora a população pode experimentar a sonoridade da Praça XV que passa despercebida diariamente. A ideia é estar à deriva sonora em um local muito conhecido em busca de uma sonoridade, pesquisando a peculiaridade auditiva desse espaço e nessa intervenção de escuta buscar a alteridade, o Outro, os choques e tensões. As

<sup>165</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EwedjkCN0qg&t=128s>

tensões estavam familiarizadas, e até camufladas, mas despindo a camuflagem e ouvindo os cidadãos como naipes musicais, as tensões se afloram. Procurar o som à deriva e escutar discursos que estão marginalizados e apagados no espaço público profanam uma pacificação imposta pelo poder público.



*Figura 33 - À Deriva Sonora - Árvore Centenária*  
*Fonte: Foto Lizandra Mendonça*

Um dos projetos que me abriu possibilidades de ouvir/sentir a natureza como forma artística em si mesma, foi o projeto “Vazios Habitados”. Realizado em formato de residência com os artistas: Duo Strangoscope e Felipe Vernizzi na Chapada da Diamantina em 2018, propunha uma imersão audiovisual na natureza, fazendo gravações e projeções de áudio e vídeo da natureza na própria natureza, por exemplo: imagens e sons do Rio Mucugezinho são capturados e depois projetados dentro da Gruta da Fumacinha; ou ouvir o som do Morro do Pai Inácio projetado dentro das águas do Rio Serrano e regravá-lo. Toda a sonoridade criada para o filme e para a exposição provém da natureza, inclusive as peças musicais.

Os sons aquosos sempre me interessaram, ouvir o mundo a partir da imersão nas águas me remetem a um estágio uterino, estar contido em uma solução e integrar o espaço. A Chapada da Diamantina é como um oásis no meio da caatinga. Sua exuberância de águas dos rios e cachoeiras também seria investigada. Buscando ouvir a materialidade aquosa utilizei hidrofones, microfones subaquáticos desenvolvidos também com a tecnologia piezelétrica para mergulhar nesse universo. Os microfones se guiam à deriva nos rios. O som subaquático se movimenta mais rápido que no ar, cerca de 4 vezes mais veloz. A transmissão da vibração enquanto matéria é muito mais fácil devido a grande densidade da água. Essas escutas submersas, em suas diversas profundidades, criam diversas camadas de ambientações e timbres. As águas rasas ganham um som mais agudo, metalizado de certa forma pelo aparato de captura, fazendo que a dança da correnteza choque no microfone e proporcionem frequências altas como um instrumento musical aquoso. Uma escuta mais submersa, ganha uma ambientação mais grave, robusta, como uma imersão uterina. Ouça a paisagem sonora À Deriva Sonora – Mucugezinho no *link* do rodapé<sup>166</sup>



Figura 34 - À Deriva Sonora – Mucugezinho  
Fonte: Acervo do Artista

Na paisagem sonora do rio Mucugezinho, na Chapada da Diamantina, seguimos um hidrofone (microfone subaquático) à deriva na corrente do rio, onde podemos ouvir as nuances sonoras desta viagem.

Ideia semelhante me despertou enquanto morava em Itapuã, famoso bairro de Salvador imortalizado na música de Toquinho e Vinícius, “Tarde em Itapuã” (1977) que remete a uma sensação de uma

---

<sup>166</sup> <https://rodosound.com/a-deriva-sonora-mucugezinho-chapada-da-diamantinaba/>

tarde tranquila “ouvindo o mar de Itapuã”. Levei a música ao pé da letra e, com o coletivo IHU, propus ouvirmos o mar de Itapuã em sua submersão com hidrophones.<sup>167</sup>

Mas voltando ao Vazios Habitados, o projeto resulta em um filme e uma exposição no Museu da Imagem e do Som (MIS-SC) em Florianópolis. Utilizando microfones de contato em cactos como Mandacaru e Xique-Xique o toque em seus espinhos ganhavam diferentes sonoridades percussivas, como marimbas, atabaques e congas. Folhas secas criavam texturas e ritmos, e assim criando uma paisagem sonora da caatinga para uma escuta sobre a sua flora. Tal peça ingressou também o álbum “Each Morning of the World”<sup>168</sup> do curador *Stephane Marin*<sup>169170</sup> e do programa Radiofonias (UDESC -FM).



Figura 35 - *À Deriva Sonora - Chapada da Diamantina*  
Fonte: Foto de Felipe Vernizzi

Posteriormente a criação da paisagem sonora, descobro duas obras que investigavam o som dos cactos, como o *Child of Tree and Branches* de *John Cage* de 1976. Sobre a mesma, Cage diz que

originalmente usada como música para a peça coreografada por Merce Cunningham intitulada *Solo* (também conhecida como *Animal Solo/Dance*). Durante uma turnê no Arizona com a Merce Cunningham Dance Company em 1975, um dos dançarinos, Charles Moulton, trouxe um cacto seco para Cage, colocou-o perto de sua orelha e arrancou seus espinhos. Esse fato inspirou Cage a usar cactos como instrumentos musicais em peças como *Child of Tree and Branches*.

A partitura consiste apenas em instruções de desempenho sobre como selecionar 10 instrumentos por meio de operações de sorte do I Ching. Todos os instrumentos devem ser feitos

<sup>167</sup> A paisagem sonora pode ser ouvida em: <https://www.mixcloud.com/Ihu/ouvindo-o-mar-de-itapu%C3%A3-hidrophone-est%C3%A9o/>

<sup>168</sup> <https://chaquematindumonde.bandcamp.com/track/cactus-soundscape>

<sup>169</sup> Artista Sonoro francês, criador da companhia artística *Espaces Sonores*

<sup>170</sup> <https://www.espaces-sonores.com/>

de matéria vegetal ou ser eles próprios materiais vegetais (por exemplo, folhas de árvores, galhos etc.). Um dos instrumentos deve ser uma vagem (chocalho) de uma árvore Poinciana, que cresce no México. Cage instrui: "Usando um cronômetro, o solista improvisa esclarecendo a estrutura de tempo por meio dos instrumentos. Essa improvisação é a performance". A partitura define que os instrumentos a serem usados são cactos e outros vegetais amplificados, como chocalhos de vagens de uma árvore Poinciana. Outros instrumentos devem ser selecionados pelos artistas, usando operações de chance do I-Ching. Os cactos são tocados ao arrancar agulhas com palitos de dente, amplificando seus sons por meio de acessórios semelhantes a cartuchos, originalmente construídos por John D. Fullemann. Branches é essencialmente uma série de variações de *Child of Tree*, de Cage, unidas em uma corda de silêncio, que a precede na apresentação.<sup>171</sup> (retirado do site oficial de John Cage – Tradução minha)

Ainda no álbum *Transformation* (1996) de *Hildegard Westerkamp* temos a faixa *Cricket Voice* que utiliza cactos para a criação sonora. Sobre a obra, a artista diz:

Quando eu estava fazendo gravações de campo no silêncio extremo de um deserto mexicano, eu estava literalmente procurando sons e acabei tocando em vários cactos e folhas secas de palmeiras que faziam parte dessa paisagem. Ao dedilhar os espinhos dos cactos, um tipo de som líquido interior era revelado; ou ao esfregar minha mão ao longo das folhas grossas da planta Maguey, a textura áspera de sua pele ressoava profundamente em seu interior e revelava tons variáveis ao longo da espessura variável da folha. As folhas secas das palmeiras estavam enroladas e, quando eu batia nelas do lado de fora ao longo de seu comprimento, ouvia-se uma ressonância de tom semelhante, porém muito mais seca e em constante mudança. Esses sons acabaram entrando em minha composição *Cricket Voice*, tanto em sua forma original quanto em sua forma processada.<sup>172</sup>(WESTERKAMP, 2021 – tradução minha)

Acredito que minha obra dialogue com as duas citadas. Não utilizo *I-Ching* como método específico para criar aleatoriedade composicional, mas meu método de criação depende muito da improvisação. A improvisação surge em diversos momentos. Durante a deriva pela caatinga, na escolha dos cactos, na instalação dos microfones, toda ação é uma experimentação, é a partir da experiência não programada (como faz Westerkamp) que as descobertas surgem. Após as gravações me deparo com horas

---

<sup>171</sup> [https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work\\_ID=40](https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=40)

This work was originally used as music for the choreographed piece by Merce Cunningham entitled Solo (aka Animal Solo/Dance), with stage design by Sonja Sekula. While on tour in Arizona with the Merce Cunningham Dance Company in 1975, one of the dancers, Charles Moulton, brought a dried cactus to Cage, placed it near his ear, and plucked its spines. This inspired Cage to use cacti as musical instruments in pieces like *Child of Tree* and *Branches*. The score consists solely of performance instructions as to how to select 10 instruments via I Ching chance operations. All instruments should be made of plant matter, or be themselves plant materials (e.g. leaves from trees, branches etc.). One of the instruments should be a pod (rattle) from a Poinciana tree, which grow in Mexico. Cage instructs: "Using a stopwatch, the soloist improvises clarifying the time structure by means of the instruments. This improvisation is the performance."

The instruments to be used are amplified pods, cacti, and other plant materials, such as pod rattles from a Poinciana tree, which Cage specifically mentions in the score. Other instruments are to be selected by the performers, using I-Ching chance operations. Cacti are played by plucking needles with toothpicks, amplifying their sounds via cartridge-like attachments, originally constructed by John D. Fullemann. *Branches* is essentially a series of variations of Cage's *Child of Tree*, strung together on a string of silence, which precedes it in performance.

<sup>172</sup> "When I was making field recordings in the extreme quiet of a Mexican desert, I was literally searching for sounds and ended up playing on the various cacti and dried up palm leaves that were part of this landscape. Plucking on the spikes of cacti, a kind of liquid sounding interior was revealed; or rubbing my hand along the thick leaves of the Maguey plant, the raspy texture of its skin resonated deeply inside and revealed changing pitches along the changing thickness of the leaf. The dried up palm leaves were curled up and when I tapped on them from the outside along its length, a similar but much dryer, ever-changing pitch resonance could be heard. These sounds eventually made their way into my composition *Cricket Voice*<sup>3</sup>, both in their original as well as their processed form." (Westerkamp, 2021)

de matérias e o método da escolha as vezes é muito aleatório. Coloco os *samples* no *Ableton Live* e com um controlador vou disparando os sons e manipulando ao vivo. Não há uma ideia de composição prévia, grande parte da trilha sonora do filme surge a partir do improviso.

Buscando levar a experiência e imersão da natureza da Chapada da Diamantina para Florianópolis, realizei o plantio de um mandacaru no meio do museu. Ao cacto eram instalados microfones de contato, que passavam por uma mesa de som aplicando efeitos (*delay*, *reverb* e equalizadores) e espacializava o som por caixas na sala do museu. Apenas uma placa “Toque o Cacto” dava ao expectador uma direção, que ao seguirem e realizarem o movimento tátil na planta, revelava a sonoridades expandida do mandacaru. Essa intervenção buscava burlar regras de convivência social: atribuir a uma planta uma aura artística; sendo a planta uma obra de arte; propor ao toque (ação coibida em espaços museológicos na maioria das vezes) e tocar um cacto cheio de espinhos (o que é geralmente desaconselhável). Ao imperativo sinal de tocar ao cacto criamos também uma *Jam Session*<sup>173</sup> no museu, convidando diversos músicos para a prática, tendo a planta como principal instrumento sonoro. A exposição e o filme “Vazios Habitados” podem ser vistos nos links:<sup>174175</sup>



Figura 36 - Vazios Habitados - MIS/SC  
Fonte: Acervo do Artista

<sup>173</sup> Improvisação Musical - Em estilos de música popular, como o jazz por exemplo, *JAM* significa tocar sem saber o que vem à frente, de improvisação

<sup>174</sup> Exposição - <https://vimeo.com/292825223>

<sup>175</sup> Filme - <https://vimeo.com/289202890> (senha: Strangloscope)

Contudo, apesar do sucesso da obra durante a exposição, tenho que admitir que colocar um ser tão sensível ao toque do público foi muito prejudicial para a planta, que teve vários ferimentos e avarias ao longo da exposição. Fato que me fez recordar da performance “Ritmo 0” (1974) de Marina Abramovich, quando a artista ficou exposta ao público, permitindo a interação com seu corpo de acordo como quisessem. A performance de Abramovich durou 6 horas. 72 objetos foram disponibilizados durante o evento, incluindo objetos inofensivos como: alimentos, perfumes, penas e flores, mas também: correntes, pregos, lâminas, uma barra de metal e uma arma de fogo carregada. Os atos de violência iniciaram rapidamente, foram duradouros e intensos: rasgaram suas roupas, cortaram sua pele e apontaram a arma carregada para sua cabeça. Se tais atos são realizados com um ser humano, imaginamos com uma planta... Retiro dessa experiência que ao tratar seres vivos enquanto objetos, mesmo que esse pareça perigoso ao toque, mesmo como uma obra de arte, corre um enorme risco dos limites ao cuidado do outro serem completamente obliterados.

Há outras formas de se tocar (tátil/sonoro) plantas com uma abordagem mais suave. Hoje é sabido que plantas e animais possuem campo elétrico. As células biológicas podem conduzir correntes elétricas em tecidos como músculos e nervos, isso é chamado de bioeletricidade ou bioeletromagnetismo. Esse fluxo de elétrons pode propiciar até o funcionamento de um equipamento a partir de qualquer fruta ou vegetal eletrolítico. O que não foi a técnica utilizada em “Vazios Habitados”, mas é a técnica utilizada por Negalê Jones<sup>176</sup>, por exemplo, que cria amplificadores etnobotânicos. Se aplica na superfície da planta uma pequena voltagem (a resistência elétrica entre os dois pontos depende das características condutivas de cada planta), a energia captada passa por um oscilador de frequências permitindo observar as flutuações sonoras quando a planta é tocada pela mão humana (que também é um condutor elétrico) fechando o ciclo elétrico e criando assim oscilações sonoras. Essa ideia da tão certo que a empresa russa *Playtronica*<sup>177</sup> criou dispositivos para transformar as variações elétricas dos humanos e das plantas em instrumentos sonoros, como o *Playtron*<sup>178</sup> e o *Touch Me*<sup>179</sup>. Contudo vale ressaltar que esses aparelhos em si não transmitem o som do objeto/frutas/plantas, mas a variação elétrica que percorre sobre os mesmos, atribuindo a eles um caráter de gatilho para outras sonoridades, o que pode ser uma experiência interessante, principalmente na ideia de deslocar o senso óbvio dos “*objét trouvés*”

---

<sup>176</sup> Negalê Jones vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista sonoro e educador em pesquisa perene sobre ritmos naturais e as relações entre bioeletricidade e etnobotânica. Apresentando fenômenos inaudíveis, constrói objetos eletrônicos que amplificam o contato entre as mãos e as flores, circuitos que revelam a energia peculiar de plantas vivas e instalações nas quais ondas sonoras conduzem o aroma de ervas terapêuticas. Tem como influência os métodos de cura dos povos originários e a particularidade sagrada das plantas de acordo com a mitologia afrodiáspórica.

<sup>177</sup> <https://shop.playtronica.com/>

<sup>178</sup> <https://shop.playtronica.com/products/playtron>

<sup>179</sup> <https://shop.playtronica.com/products/touchme>

Essa experiência, levar a natureza para o espaço interno de museus e fazê-la de gatilho para outras sonoridades, também me levou para outras abordagens. Em 2023 participei da exposição “Imersão Mediterrânea” realizada por Karla Brunet <sup>180</sup>e equipe do Ecoarte<sup>181</sup>. Concebi a obra “Entre Terras”, uma obra interativa que buscava proporcionar ao visitante uma experiência lúdica de disparar sons capturados do Mar Mediterrâneo (por Karla Brunet) ao tocar uma esfera plástica flutuante (pintada por Rebeca Vieira<sup>182</sup>). A bola continha um microfone de contato e conectado a um computador com Ableton Live e MAX for live (programas de edição de áudio) possuía 4 disparadores, cada intensidade de toque na bola liberava um som diferente: mares de Ceuta e Valência, percussão flamenca e sintetizador. “Entre Terras – Imersão Mediterrânea”<sup>183</sup>



Figura 37 - Entre Terras – Imersão Mediterrânea  
Fonte: Acervo do Artista

<sup>180</sup> Karla Brunet é artista e pesquisadora, possui doutorado em Comunicação Audiovisual. Karla é professora do IHAC, ProfArtes e PPGAV da UFBA e coordena o Ecoarte, um grupo interdisciplinar de arte, tecnologia e meio ambiente. Suas práticas artísticas envolvem fotografia, vídeo arte, visualização de dados, ambiente sensorial, arte híbrida, performance audiovisual, webart, mapeamento artístico e jogos, sempre com foco em experiências na natureza.

<sup>181</sup> O Grupo Ecoarte, criado em 2010, atua em pesquisas multidisciplinares e multi-institucionais nas linhas:- arte e espaço (mapeamentos artísticos, geografia experimental) - arte e ecologia (interdisciplinaridade, Environmental Art, natureza e arte) - interatividade e visualização de dados (instalações, o fruidor e a obra, interação, software livre) - <https://eco-arte.info/>

<sup>182</sup> Integrante e Bolsista do Ecoarte

<sup>183</sup> <https://youtube.com/shorts/oiVj4Khqy3Y?si=hqV7e1HEsLWn25d9>



Figura 38 - Ableton Live - Entre-Terras  
Fonte: Acervo do Artista

Essa técnica também foi utilizada na concepção de um Oráculo Sonoro pelo coletivo IHU durante o Festival Tsonami. A obra consistia em um jogo: chacoalhar 4 sementes por 13 vezes, jogar em um tabuleiro e ouvir o som do oráculo em um fone de ouvido. O tabuleiro possuía um microfone de contato conectado a um computador, e com o choque das sementes acionava o *patch* do *pure data* que fazia uma escolha aleatória entre 13 áudios com falas de um oráculo e paisagens sonoras. As frases faziam proposições para realizarem uma escuta atenta do seu cotidiano, como:

1. O que é essencial é invisível para os olhos, mas visível para os ouvidos ....
2. Se há sons, há um caminho, você só precisa ouvi-los.
3. O plano sutil é composto de várias camadas de compreensão; você está pronto para acessá-lo?
4. A memória das plantas guarda segredos de suas vidas passadas. Você já deu ouvidos ao seu jardim interno hoje?
5. Ao acordar, deixe o silêncio preencher todas as suas dúvidas. Se elas persistirem, tente fazer o mesmo no dia seguinte.
6. Você já ouviu o que aquela árvore tem a lhe dizer? Coloque seu ouvido na primeira árvore que encontrar e guarde esse segredo com você.
7. Você não consegue ouvir o canto dos peixes? Escute, escute...
8. Você realmente presta atenção aos sons ao seu redor?

9. Como seria o som de um bater de palmas com uma só mão? Guarde esse som para quando você precisar dele.
10. O tempo é circular, horizontal, vertical ou...? Sua vida depende dessa resposta.
11. Ouça a sugestão das gaivotas, pssiiiiii
12. Plante a semente dos desejos de sua realidade futura em seus sonhos esta noite.
13. Ouça os sons dos fonemas em sua própria voz sem pronunciá-los. Se depois disso você ainda tiver dúvidas, repita tudo desde o início.



*Figura 39 - Oráculo Sonoro – IHU  
Fonte: Acervo do Artista*



Figura 40 - Patch Pure Data – Oráculo Sonoro  
 Fonte: Acervo do Artista

A ideia de utilizar objetos para serem disparadores de outros sons também foi a estratégia para a obra “Ping-Pong” incluída na exposição À Deriva Sonora<sup>184</sup> em O Sítio. Com microfones de contato em cada lado da mesa de tênis e conectados ao computador, a partida de ping-pong se tornou em um jogo sonoro. Cada vez que a bolinha atingia a mesa fazia disparar um som. Cada lado da mesa poderia ter um som diferente ou a mistura de vários: bumbo, caixa, sintetizadores ou vozes. Levando em conta o contexto político na época (2019) as palavras escolhidas foram de um lado: LULA e do outro: LIVRE.

<sup>184</sup> [https://vimeo.com/356980050?fbclid=IwAR2cSrKE52RKIasAP4ZwzQCoumR-RuL3KbqGJbS2uGRbo\\_KpNhZhNi9cWUJw](https://vimeo.com/356980050?fbclid=IwAR2cSrKE52RKIasAP4ZwzQCoumR-RuL3KbqGJbS2uGRbo_KpNhZhNi9cWUJw)



Figura 41 - Cartaz da exposição “À Deriva Sonora”

Inspirado por *Duchamp*, o ato de mudar as coisas de lugar e dar um uso diferente para elas me punge constantemente como processo criativo. De tanto pensar em como reinventar a roda, acabei reinventando a “Roda de Bicicleta” (1913) de *Marcel Duchamp*. Com a colaboração do grupo Ateliê Digital<sup>185</sup> do O Sítio, transformei a obra em uma interface audiovisual, “*Roduchamp*” integrava a minha exposição individual “À Deriva Sonora”<sup>186</sup> em O Sítio (Florianópolis) em 2019. Ao girar a roda se controlava a rotação dos *rotoreliefs* feitos por *Duchamp* e *Mann Ray* para o filme “*Anémic Cinema*”<sup>187</sup> (1926) e controlava a espacialização da paisagem sonora criada para a escultura, assim como um piano em *Dó Menor* em escala de blues. Roduchamp<sup>188</sup>

<sup>185</sup> Integrantes em 2019: João Aires, Felipe Mesquita, Bruno Castilho e Isis Machado Silva

<sup>186</sup> <https://www.ositio.com.br/aconteceu-aqui/exposio-deriva-sonora-de-rodrigo-ramos>

<sup>187</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qi3Zgx0Jh9k>

<sup>188</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=40KsmUXs4Ac>



*Figura 42 – Roduchamp*  
*Fonte: Acervo do Artista*

Acredito que a ideia latente de mudar as coisas de lugar e experimentar de outras formas me levou para a criação dessa próxima obra, o “Espelho Sonoro”, que será tratado no próximo subcapítulo.

## 2.2 - Espelho Sonoro

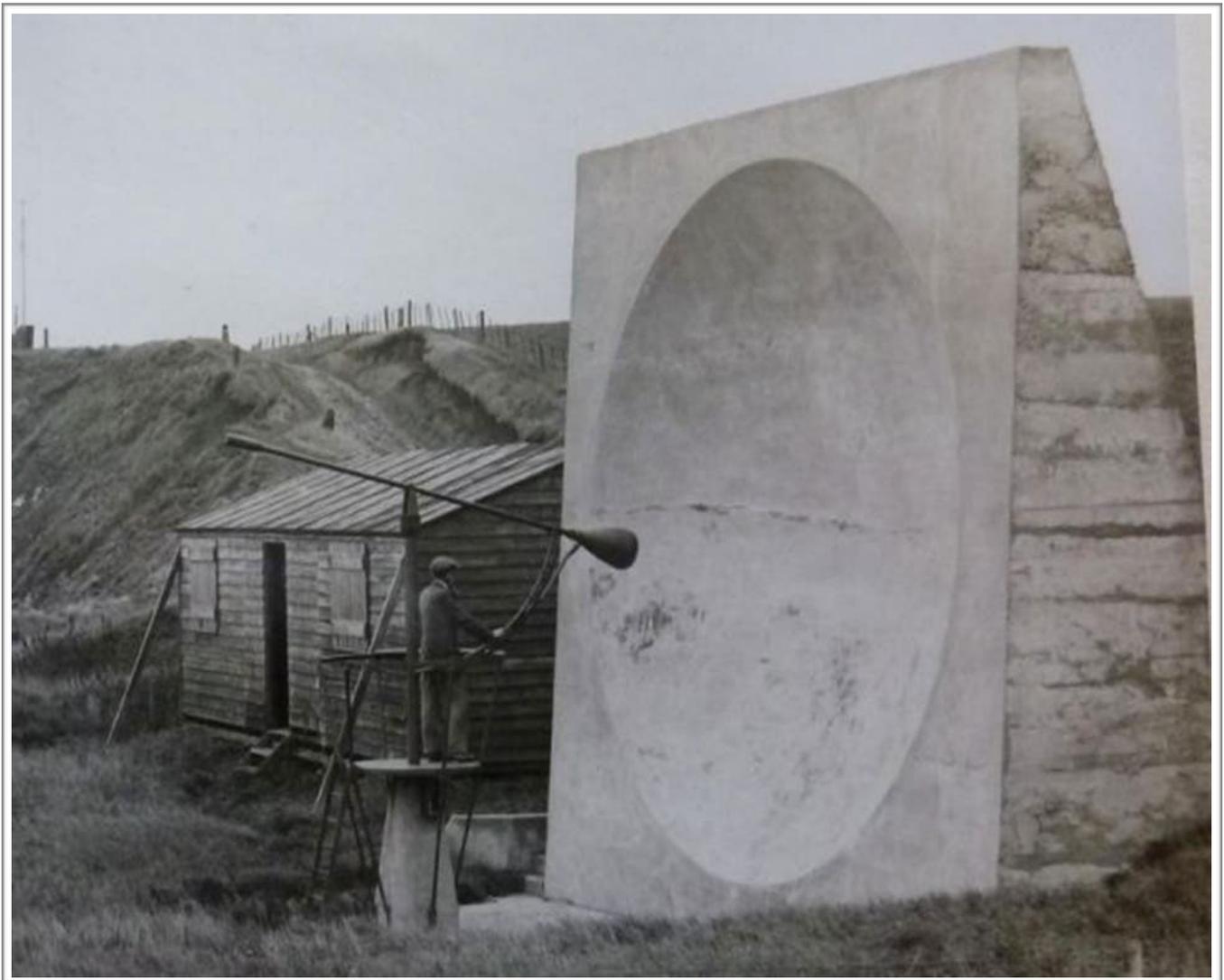


Figura 43 - Reino Unido - Sound Mirror – 1921

Fonte: <https://www.independent.co.uk/news/science/archaeology/sound-mirrors-the-earliest-form-of-air-raid-warning-unearthed-on-south-coast-9821837.html>

Em 1921, aproximadamente, no penhasco Abbot. Kent – Reino Unido, um soldado, de costas para o abismo, utiliza um aparato parecido com estetoscópio conectado a um grande cone direcionado ao centro de uma grande concha acústica de 6 metros de concreto. A concha amplia e reflete o som ambiente para o centro, que é ouvido pelo soldado. Esse aparato/tecnologia se chama Espelho Acústico (*Acoustic Mirror*) ou Espelho Sonoro (*Sound Mirror*), e aparatos similares rodeavam a costa da Inglaterra servindo como ferramenta bélica utilizada na defesa anti-aérea pelo Reino Unido no período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) até o início da Segunda Guerra Mundial, 1940, quando se iniciou o uso do R.A.D.A.R (*Radio Detection And Ranging* - Detecção e Distanciometria por Rádio), que tornou o Espelho Sonoro e os outros Localizadores Sonoros Acústicos obsoletos para fins bélicos.

De volta a 1921, a tecnologia disponível para identificar e antecipar um ataque inimigo eram os localizadores sonoros acústicos. Com o intuito de ouvir a aproximação de um zepelim ou de um avião inimigo, escutando com antecedência os motores, prevendo sua localização e assim iniciando uma ofensiva antiaérea, ou mesmo se protegendo em *bunkers*, as potências bélicas desenvolveram um grande número de localizadores sonoros com diferentes *designs*.

Alguns eram fixos, como o do Penhasco Abbot e tantos outros espalhados pela costa marítima da Inglaterra, um deles mede 60 metros de diâmetro e fica em Denge, na Base Aérea Real. Por serem feitos de metal e concreto, os aparatos continuam em seus locais, alguns preservados como obras históricas e turística, passíveis de visitação e que permanecerão por longos anos como um monolito auditivo que marca a evolução tecnológica dos seres humanos.

Ampliar a escuta, sentido comum para grande parte dos animais, principalmente as presas, tem na audição sua primeira ferramenta de defesa. E para os predadores é o primeiro sentido da caça. Para escapar da ação predatória da guerra, o ser humano desenvolve grandes orelhas/monumentos auditivos.

A sensibilidade auditiva no homem não é muito fina. A audição é menos essencial aos primatas, incluindo os homens, do que para os carnívoros, que rastream as suas presas. As orelhas dos primatas são pequenas e carecem de mobilidade, comparadas às dos animais que rastream para matar. As orelhas do homem não são flexíveis, por isso estão menos aparelhadas para discernir direção do que, por exemplo, as orelhas de um lobo. 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)



Figura 44 - “Espelho Sonoro” de 60 metros em Denge, Reino Unido.  
Fonte: <https://www.andrewgrantham.co.uk/soundmirrors/locations/denge/>

Com intuito dessa ampliação sensorial e com a crença que pessoas cegas desenvolvem uma maior sensibilidade auditiva, muitos soldados cegos foram recrutados como soldados-ouvintes nesses aparatos. A idéia de ter soldados cegos contribuindo para as tripulações desses dispositivos foi sugerida no final da Primeira Guerra Mundial, de acordo com o *Royal National Institute of Blind People* (Instituto Nacional Real de Pessoas Cegas), em 1925 testes realizados pelo *Government's Signals Experimental Establishment* (Estabelecimento Experimental de Sinais do Governo), Woolwich, relatou que:

Parece claro a partir desta série de experimentos que os ouvintes cegos (ou quase cegos) são marcadamente superiores aos ouvintes normais em todos os aspectos... Em particular seu poder de discriminar e de "segurar" um determinado som no meio de um som perturbador é muito marcado. (Government's Signals Experimental Establishment, Woolwich, 2017.)<sup>189</sup>

Pesquisas recentes<sup>190</sup> apontam que pessoas cegas são melhores em localizar sons e diferenciar frequências sonoras. Com a ausência da visão, o córtex occipital (orientado para a visão) tende a processar informação dos outros sentidos, como o tato, olfato ou audição. Em pessoas cegas, o córtex occipital não está processando informação visual, mas ainda está funcionando, e isso, de certa forma, pode explicar por que pessoas cegas experimentam um aumento dos sentidos. Contudo, vale ressaltar que pessoas cegas não são atribuídas de um sistema audição privilegiada, ouvem as mesmas frequências e as mesmas amplitudes que pessoas não cegas, o que muda é capacidade cognitiva de perceber os sons pois estão prestando mais atenção a escuta do que outros sentidos.

Materiais de arquivo sugerem que foram instigados planos para recrutar homens cegos para o serviço no Exército Britânico. Cada homem deveria ser examinado medicamente quanto a sua audição e, após o treinamento, ser alistado como soldado-ouvinte em um localizador de som na defesa anti-aérea. No final de 1925, 250 homens haviam se voluntariado para o serviço, registrando seus interesses iniciais através do *Royal National Institute of Blind People*.

Com o avanço das guerras, ficou necessária a localização do inimigo no campo de batalha, então se desenvolveram localizadores sonoros acústicos móveis. Os aparatos auditivos forneciam ganho acústico e direccionalidade. As cornetas, comparadas ao ouvido humano, aumenta a capacidade do observador de localizar a direção de um som. As técnicas acústicas tinham a vantagem de poder ouvir em torno das colinas, devido à refração do som.

---

<sup>189</sup>“ It seems clear from this series of experiments that blind (or nearly blind) listeners are markedly superior to normal listeners in every respect... In particular their power to discriminate and of “holding on to” a given sound in the midst of disturbing sound is very marked.” Disponível em: <https://www.rnib.org.uk/soldiers-anti-aircraft-listening>. Acesso em 12 de Janeiro de 2022 (tradução minha)

<sup>190</sup> <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378595515300174>



Figura 45 - Topophone – 1880  
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/888968413921120197/>

Os primeiros usos deste tipo de equipamentos foram realizados em 1880, quando o professor de Física Alfred M. Mayer patenteou o *Mayer Topophone*, equipamento para ouvir a proximidade de navios quando o clima possuía neblinas. Enquanto aparato de guerra, a reivindicação de autoria se dá pelo Comandante Alfred Rawlinson da *Royal Naval Volunteer Reserve*, que no outono de 1916 comandava uma bateria antiaérea móvel na costa leste da Inglaterra. Ele precisava de um meio de localizar Zeppelins durante o tempo nublado e improvisou um aparelho a partir de um par de cornetas de gramofone montado em um poste giratório. Vários desses equipamentos foram capazes de dar uma posição bastante precisa sobre os dirigíveis que se aproximavam, permitindo que os canhões fossem direcionados a eles, apesar de estarem fora de vista.



Figura 46 - Ampliador acústico e binóculo - Alemanha 1917.  
Fonte: <https://rarehistoricalphotos.com/aircraft-detection-radar-1917-1940/>

A foto acima, de dois oficiais alemães em 1917, foi a primeira imagem que vi sobre o assunto, por volta de 2012, nas proximidades do centenário da Primeira Guerra Mundial. Como artista e pesquisador sonoro, logo fiquei instigado sobre tais tecnologias e uma vontade latente de experimentar esses aparatos de escuta para além de seu objetivo bélico. Inicia-se um processo de criar uma releitura desses localizadores para transformar um aparato militar em algo artístico, como uma revisão histórica, visando potencializar a sensibilidade para ouvir e capturar o som contemporâneo com uma forma de escuta centenária.

Ainda sem um *design* definido a pesquisa e o projeto já tinham um nome: “Espelho Sonoro”. O nome parecia poesia. Refletir o som como um espelho a procura de um inimigo. Inimigo que muitas vezes era só mais um reflexo de outro soldado assustado. Muitos soldados não queriam estar em guerra. Estudos do militar e historiador Brigadeiro *Samuel Lyman Atwood Marshall*, revelam que 70% dos soldados hesitavam atirar, tanto na Segunda Guerra Mundial, como na Guerra do Vietnã.<sup>191</sup> Sem uma grande lavagem cerebral, o soldado via outro soldado no lado oposto da trincheira como apenas um pobre camponês, como ele. Em 1914 se realiza uma trégua de Natal não oficial, decretada pelos próprios soldados, onde Ingleses e Alemães pararam de guerrear, enterraram seus mortos na “terra de

---

<sup>191</sup> <https://www.historynet.com/men-against-fire-how-many-soldiers-actually-fired-their-weapons-at-the-enemy-during-the-vietnam-war.htm>

ninguém” e realizaram uma partida de futebol. Rebeliões de soldados contra a participação nos morticínios e grandes deserções foram um dos fatores para o fim da Guerra.

Mas se não fosse para localizar um inimigo, como essa forma de escuta poderia ser utilizada na contemporaneidade? Para chegar em seu propósito final, foi necessário escolher um modelo ou ideia para sua releitura. A ideia era misturar os tempos, criar uma obra que fosse uma tecnologia híbrida: centenária e contemporânea; analógica e digital, mesclando passado e presente, pensando no registro do futuro.

Assim nasceram protótipos com a ideia de ter uma escuta imersiva no espaço urbano, não mais à procura de um inimigo, mas para poder mapear a paisagem sonora que nos deparamos diariamente, gravá-la e transmiti-las por *streaming* de áudio a partir do próprio aparato. Ele teria um microfone binaural em cada cone; uma interface de áudio digital; um microcontrolador *Raspberry Pi*, *Modem 4G*; *GPS*; *LEDs*; Bateria; *Display* e Câmera Infravermelho.



Figura 47 - Protótipo Espelho Sonoro 1  
Fonte: Criado por Rodrigo Ramos e João Rabitto



*Figura 48 - Protótipo Espelho Sonoro 2  
Fonte: Criado por Rodrigo Ramos e João Rabitto*

Em 2017, com o Prêmio Elisabete Anderle de Artes Visuais, pude colocar em prática essa releitura artística. A foto abaixo foi o resultado encontrado para o Espelho Sonoro e o seu robô “Soldado/Ouvinte”. O robô captura o som por microfone binaural e o transmite pela internet, tira fotografias e publicava a cada 15 minutos nas redes sociais: [twitter.com/espelhosonoro](https://twitter.com/espelhosonoro)

#### Ficha Técnica

Rodrigo Ramos – Artista Sonoro - Concepção, Performer, Vídeos e Fotografias

Antonio Luppi Jr. – Hardware Eletrônico

João Eduardo Rabitto - Design Físico

Rafael Engels - Design mecânico

Advocir Oliveira - Construção estrutura física

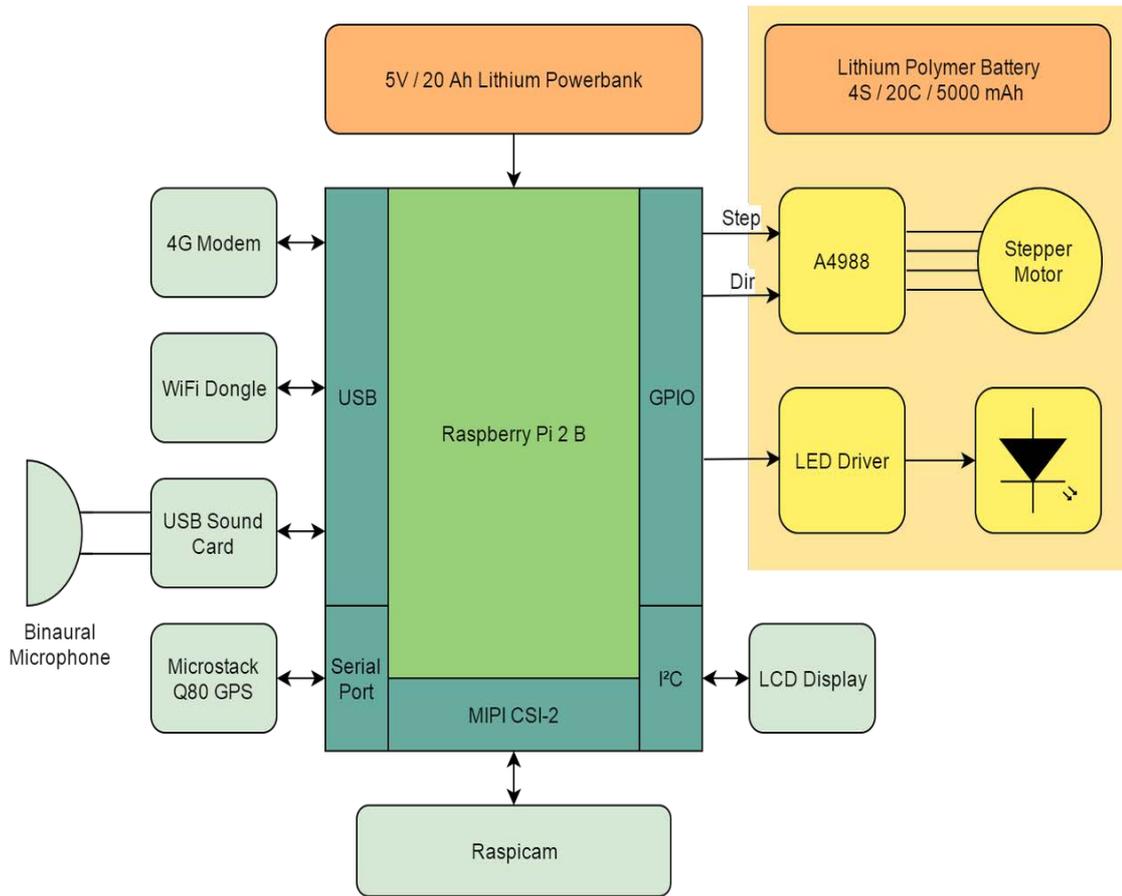


Figura 49 - Hardware Eletrônico - Soldado Ouvinte  
 Fonte: Acervo do Artista



Figura 50 - Robô/Soldado - Espelho Sonoro  
 Fonte: Acervo do Artista



*Figura 51 - Espelho Sonoro durante a Bienal Internacional de Arte Digital / OI-Futuro RJ  
Fonte: Foto de Gustavo Baxter/Alicate*



*Figura 52 - Espelho Sonoro em exposição na Caixa Cultural Brasília  
Fonte: Foto de Priscila Wendy*

O projeto, até o momento (2024), realizou gravações sonoras em 16 cidades, as catarinenses: Joinville, Blumenau, Florianópolis, Tubarão, Laguna, Criciúma, Nova Veneza, Siderópolis, Lauro Miller, Urubici e Lajes. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Osasco, São José dos Campos e Salvador. Registrando mais de 40 pontos de escuta e gravação. Participou também da Exposição “Gambiarra Sonora” (Museu da Imagem e do Som MIS/SC)<sup>192</sup>; 10ª Mostra Strangloscope<sup>193</sup>, Bienal Internacional de Arte Digital (Oi Fututo / RJ e Casa do Baile / BH)<sup>194</sup>; CIPS (Conferência Internacional de Pesquisa em UFSC)<sup>195</sup>; CMC – Ciclo de Música Contemporânea – Salvador<sup>196</sup> e realiza uma exposição individual do projeto na Caixa Cultural Brasília<sup>197</sup> em 2024 reunindo o material captado até então..

O Espelho Sonoro é instalado em espaços públicos e fica disponível aos transeuntes que queiram ampliar sua escuta e explorar o som ambiente do espaço. O que busco é um desanestesiamento dos ouvidos com uma proposta de parar e ouvir o ambiente cotidiano, ampliar a escuta e o prazer de recortar o som de situações cotidianas e rotineiras, mas que carregam um novo significado com uma nova forma de ouvir. Esta busca visa um apelo sensorial para o material em um recorte que mescle passado e presente, como uma jornada sensorial crítica do tempo. O Espelho Sonoro chama atenção e atrai tanta gente mostrando uma prática incrivelmente simples. Parar e ouvir o som ao redor. Talvez seja o que o mundo precise. Parar e ouvir.

O Som é uma grandeza física errante por si. Uma vibração de matéria que percorre o espaço chocando com outras materialidades. Estar à deriva sonora, muitas vezes é estar parado e com os ouvidos atentos. O som chega até você. Nesse caso o paradoxo da prática de uma deriva sonora não é tanto o seu deslocar pela cidade, mas ouvir o som errante em sua espacialização.

Repensar um aparato bélico para um uso artístico creio ser um dos maiores motivadores nessa investigação. Os questionamentos centrais nessa pesquisa se pautam em uma necessidade de apreciar, de diferentes formas, o espaço urbano em seu campo sonoro. Manipulá-los e reimaginá-los dentro de uma outra lógica social em busca de um corpo-sujeito, de uma ecologia acústica mais harmônica e transformar a percepção do ruído e dos sons cotidianos.

O Espelho Sonoro se movimenta em 360°, ampliando e, principalmente, recortando o som numa angulação de 45° aproximadamente, seus cones metálicos proporcionam um filtro de equalização que

---

<sup>192</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=POQlpC6Hjxs>

<sup>193</sup> [http://www.evelinstermitz.net/archive/catalogue\\_Strangloscope\\_2017.pdf](http://www.evelinstermitz.net/archive/catalogue_Strangloscope_2017.pdf)

<sup>194</sup> <https://2018.bienalartedigital.com/portfolio/rodrigo-ramos/>

<sup>195</sup> <https://www.sonoridades.net/registros-i-conferencia-dia-1>

<sup>196</sup> <https://cmc-festival-ba-2019.webnode.com/programacao-14-122/>

<sup>197</sup> <https://www.caixacultural.gov.br/Paginas/Programacao.aspx?idEvento=1262>

aumenta algumas frequências agudas e corta algumas graves, dando uma característica “coneficada” e metálica ao som. O recorte do espaço sonoro no ambiente urbano funciona como uma edição de som ao vivo, localizando cada nuance sonora do espaço que pode provir da fauna, do trânsito e dos transeuntes, cada pessoa nesse raio de captação pode se transformar num possível personagem, como no filme “A Conversação” (*The Conversation*, 1974) de *Francis Ford Copolla*, onde acompanhamos um técnico de vigilância espionar as pessoas em uma praça utilizando microfones super direcionais, a paisagem sonora ganha aspectos de espionagens e de composição sonora.

Mas o quão de fato funciona a transformação de um aparato bélico para um artístico? Pensava ser simples a transposição de suas naturezas. Mas descubro na prática que o aparato continua sendo uma arma em diversas situações. Instalado em espaços públicos ele muda não somente a percepção do ouvinte que utiliza o aparato, como uma arte sonora, mas altera a relação das pessoas em torno do espaço público, como também uma obra visual e pouco discreta. Não há como permanecer inerte vendo a obra e principalmente quando ela é apontada para você. As pessoas mudam seus comportamentos quando percebem que se tornaram personagem de uma apreciação auditiva e visual. Quando a relação é positiva, as pessoas se tornam performances em prol da obra, gritam ao longe, chamam os amigos, fazem palhaçadas. Mas em muitos casos, as pessoas com a apreensão de serem ouvidas, param de falar, falam mais baixo, caminham mais rápido para se afastarem e em diversas vezes chamam as autoridades e cobram autorizações para o uso da obra no espaço público.

A obra é de fato invasiva, persegue e retira a liberdade de quem está sendo vigiado e escutado. Durante a Bienal Internacional de Arte Digital, o Espelho Sonoro foi instalado no terraço do prédio da Oi-Futuro, localizado no Flamengo/RJ tendo vários prédios ao redor. Com a movimentação da exposição, inúmeras pessoas apontavam o aparato para as janelas dos prédios, na esperança de ouvir um diálogo da vida alheia. Ao longo da exposição as janelas permaneciam fechadas com receio dos ouvidos ampliados pela obra. Essa virou assunto dos condomínios e os síndicos foram requisitar a retirada do aparato, o que foi contornado pela produção da exposição, mas que não desfez o mal-estar. Em Lages/SC, o Espelho Sonoro foi caso de polícia, quando cidadãos descontentes chamaram a polícia militar ao se sentirem invadidos pela obra, o que resultou em um diálogo interessante. Diferentemente da abordagem quando realizo a prática da Deriva Sonora (que é uma abordagem ativa e para o cidadão normatizador soa como vandalismo), o policial ficou interessado na escultura. A maioria dos policiais ficam interessados, fato notado em todas as cidades em que o aparato foi instalado, o que me leva a pensar que a obra ainda é um aparato bélico, independente do contexto ou situação.

O Espelho Sonoro escancara uma situação de vigia por seu aspecto escultórico, criando um conflito que não é vivenciado com relação ao sistema de vigilância camuflado perpetuado pelo Estado com seus sistemas policiaescos. Câmeras de vigilância, radares de velocidade, grades, portões e guardas estão normalizados. O espaço urbano é um local hostil de uma sociedade disciplinar. A vigilância do espaço urbano atua como uma variação do Panóptico, modelo de prisão desenvolvido por Jeremy Bentham, que Foucault (1979) demonstra como age o poder disciplinar. A vigilância por câmeras propicia que o poder seja exercido de uma forma anônima e que ao mesmo tempo circule por todos, causando um efeito constante de visibilidade que produz uma consciência que garantirá o funcionamento do poder, algo como George Orwell descreve em 1984, com a presença onipresente de vigilância do “Grande Irmão” em uma sociedade distópica que não parece muito distante em tempos contemporâneos, com o uso de câmeras com reconhecimento facial que avança seu uso nas esferas privadas e públicas, dissolvendo uma linha fina entre os avanços na segurança pública, a restrição da liberdade e da privacidade dos cidadãos. Para o cidadão normativo e para o Estado o espaço público não é um local de fato público, mas para aquele que segue determinadas regras de convivência, que não questione ou o use como um mero local de passagem. As grandes cidades, como uma selva de pedra, inibe inconstitucionalmente o uso do espaço público como de fato um local de permanência. Domestica-se a experiência e as obras transgressoras causam o choque, o desanestesiamento e a ruptura da vida cotidiana.

De fato é o conflito que me atrai. Não necessariamente um conflito violento, mas aquele de percepção daquilo que nos cerca. Qual o inimigo nessa escuta contemporânea? Muitas vezes só damos conta da poluição sonora em que vivemos quando nos permitimos parar e ouvir o espaço em que habitamos. E nesse gesto de parar e ouvir que me fixo. Estamos fixos, mas o som é errante. Uma vibração que se propaga pelo ar transmitindo energia. O som é uma onda capaz de propagar-se a partir da vibração de moléculas. A velocidade do som altera-se conforme há mudança no meio em que essa onda é propagada. O som chega até nossos ouvidos mesmo que não sabemos qual a sua fonte. E mesmo de longe, com alta potência o som viaja por muitos quilômetros alcançando lugares inesperados. E com essa certeza física o processo de escuta muitas vezes se torna algo frustrante. Visitei muitos parques ecológicos e regiões isoladas no meio da natureza em busca de uma biofonia bucólica. Mas a antropofonia (conjunto de sons emitidos por humanos ou por objetos construídos por humanos), se fazia presente de alguma forma. Usuários do Espelho Sonoro se frustravam ao perceber que mesmo saindo da cidade, o ruído que dela emanava acompanhava de alguma forma: motos, serras, aviões e diversos motores os alcançavam, tornando a poluição sonora uma questão perceptiva, mesmo onde não deveria ser.

Acredito que esse trabalho busque a tarefa do materialista histórico Benjaminiano, reler o Espelho Sonoro como uma ferramenta artística é escovar um pouco da história a contrapelo.

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIM, 1940)

Walter Benjamin, em suas teses *Sobre os Conceitos de História* (1940) nos conta sobre sua visão de um anjo, a partir do quadro *Angelus Novus* de *Paul Klee*, que vê a história da humanidade como um acúmulo de ruína. O anjo não consegue olhar para frente e suas asas são empurrada pelos ventos do progresso, tudo o que ele vê é um acúmulo de ruína sobre ruínas, acumulando infinitamente até o céu, sobre a barbárie que se torna a existência humana. Almejando o vôo, a visão e a escuta do “Anjo da História” podemos nos sensibilizar com as ruínas contemporâneas, criar um recorte no tempo e fixar a atenção a um processo de evolução humana onde cultura, tecnologia e barbárie são sopradas pelo mesmo vento.

Durante a escuta realizada com o aparato, durante a “Ocupa IHAC” em dezembro de 2021, quando estudantes e a comunidade realizaram uma ocupação artística dos prédios abandonados do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos da Universidade Federal da Bahia, prédios que estão sem uso há mais de 10 anos por falta da finalização da construção dos mesmos, escancarando o descaso com a educação em nosso país como duas esculturas de 30 metros cada. O Espelho Sonoro foi instalado nesse prédio e a sensação dessa escuta era como se transportar para a subjetividade do “Anjo da História” que ouvia, por um artefato de uma ruína centenária, uma nova ruína contemporânea, e a cidade gritava ao esmo, barulhenta e anestesiada pelos ventos do progresso. Essa sensação me parece bem clara também ao nos depararmos com as ruínas super conservadas dos espelhos sonoros fixos da costa da Inglaterra. Monumentos de concreto e ferro que permanecerão sem desgaste por vários séculos, nos lembrando da ação predatória do homem pelo homem e da evolução tecnológica em função da Guerra. O que me faz me lembrar do monólito do filme *2001: uma Odisseia no espaço* (1968) de Stanley Kubrick, no filme o monólito é um agente de mudanças que faz com que os primatas evoluam em direção ao conhecimento e no desenvolvimento de tecnologias em função da guerra. A cena do osso (arma primitiva) se tornando nave espacial está presente como uma das melhores transições do cinema e na cabeça de qualquer cinéfilo. Assim sendo, aos nos depararmos com o monólito de escuta, estamos presentes a um artefato de mudança da história humana em uma guerra mundial que originou muitas mudanças tecnológicas e que, no entanto, acumula ruína sobre ruína. Ouça a paisagem sonora Espelho Sonoro - IHAC/UFBA (2021) no *link* do rodapé<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> <https://youtu.be/6IPwVPmiPmk>



*Figura 53 - Espelho Sonoro - IHAC/UFBA (2021)  
Fonte: Acervo do Artista*

Seguindo a escuta por Salvador, atento-me ao meu bairro de residência, Itapuã, as intervenções se deram, até o momento, pela Lagoa do Abaeté e a praia de Itapuã. “No Abaeté tem uma lagoa escura, arrodeada de areia branca”, conhecia os versos de Caymmi, por influência baiana de minha avó materna, mas nunca tinha visitado a lagoa até então. A Lagoa situa-se no Parque Metropolitano Lagoa e Dunas do Abaeté. Um lugar mágico, onde famílias podem ter seus momentos de lazer. Antigo ponto das lavadeiras e espaço sagrado local para a realização de ritos originários do Candomblé.

O Espelho Sonoro foi instalado próximo à lagoa e registrou a paisagem sonora de uma tarde de junho enfeitada para festas regionais e com as crianças em férias escolares, o entorno sonoro vibrava alegre. Jovens jogavam frescobol e criavam um ritmo industrial do choque entre a raquete de madeira e a bola de borracha, sonoridade tão típica dos ambientes litorâneos, registra a diferença entre a antropofonia agressiva de um ritmo bio-mecânico que não se encontra na natureza. A cada queda da bola, as disparidades entre as ambiências sonoras ficavam evidentes, ou melhor, audível. O Bio-ritmo da fauna segue outras temporalidades. Os cantos dos pássaros confluem em diálogos e coros que se espacializam no espaço, fazendo das árvores seus pontos principais de emissão sonora, principalmente no crepúsculo onde as cantorias de várias espécies se confluem. Cavalos vagam livremente pelo espaço. Alguns deles possuem donos que os lavam nas águas da lagoa. Cachorros perseguem os “quero-queros”. Crianças jogam bola. Uma mulher arremessa um cachorro pra dentro d’água. O

aparato logo chamou a atenção dos frequentadores do parque, especialmente as crianças, que logo se puseram a ouvir.

A composição dessa paisagem sonora se modifica conforme o aparato é manuseado e a cada momento vários eventos sonoros, ou mesmo, personagens, se apresentam como um naipe musical em uma partitura sonora de acasos confluentes. Tendo a pensar essa escuta como uma montagem em tempo real da paisagem sonora. Ouça/Veja Aqui<sup>199</sup>.



Figura 54 - *Espelho Sonoro - Lagoa do Abaeté (2022)*  
Fonte: Acervo do Artista

O mapeamento sonoro realizado pelo Espelho Sonoro está presente no capítulo 3. Incluído na cartografia sonora, sua camada no mapa possui 42 pontos geolocalizados com vídeos e paisagens sonoras espalhados por Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Santa Catarina.

Outros artistas contemporâneos também realizaram localizadores sonoros acústicos inspirados, diretamente ou não, nos aparatos bélicos do período entreguerras. Apesar das diferenças de design, todos os projetos tem por objetivo criar um jogo lúdico de escuta para ouvir e se relacionar com os sons que nos circundam. Os próximos subcapítulos apresentarão os projetos do *Decór Sonore*, *Nina Leo*, *Jeroen Bisscheroux*, *Studio Weave*, *Stalesorensenem* e *Yuri Suzuki*, assim como os dispositivos bélicos de escutas do período entreguerras.

---

<sup>199</sup> <https://youtu.be/HY3BbntL8rg>

## 2.2.1 – Referências Contemporâneas

Alguns artistas contemporâneos que também criaram localizadores sonoros acústicos.



Figura 55 - *The Great Panaphonic Binauricular*  
Fonte: <https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/>

A proposta do *Décor Sonore*, grupo francês dirigido por Michel Risse, ao criar os *Kaleidophones* em 2016, na mesma época do *Espelho Sonoro*, é escanear um mundo de sons até então banal e que a cada movimento das cornetas revela mil novos detalhes, como um caleidoscópio acústico: um caleidófono<sup>200</sup>

Essas esculturas sonoras também são livremente inspiradas nos localizadores acústicos criados durante as duas guerras mundiais, eles aumentam nossa percepção estereofônica e nos tornam mais seletivos. O grupo criou vários desses objetos e os instalam em locais público, dão a impressão de instrumentos de observação científica, bem como binóculos sonoros que os visitantes podem ouvir de perto, flores estranhas em forma de conchas, cornucópias, antenas parabólicas e receptores de fonógrafos antigos.

O interessante de suas obras é que nem sempre os dispositivos buscam a localização do som, em muitos deles o jogo se dá na confusão da origem do som, como nos modelos:

---

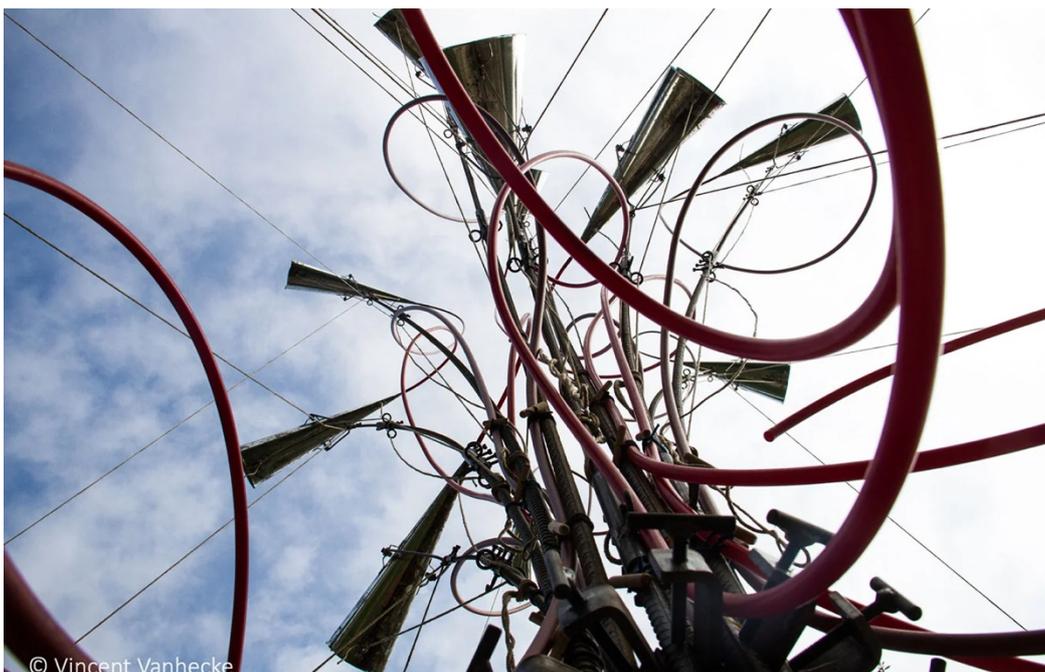
<sup>200</sup> tradução minha.

The Aeolian Des-orientor— 8 receptores escrupulosamente alinhados nos pontos cardeais de uma rosa dos ventos, o que você ouve nunca corresponderá exatamente à localização real dos sons.



*Figura 56 - The Aeolian Des-orientor*  
*Fonte: <https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/>*

The Dodecaphonic Bouquet - 12 aurículas orientadas em todas as direções: eles são então conduzidos e por meio de tubos em forma de videira em um dispositivo de escuta de duas orelhas.



*Figura 57 - The Dodecaphonic Bouquet*  
*Fonte: <https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/>*

Alguns dos dispositivos são móveis e outros eu tenho uma certa dificuldade em classificá-los. De toda forma, suas instalações modificam a paisagem dos locais e criam novas leituras/escutas do espaço público, transformando uma tecnologia bélica em um jogo aural.



Figura 58 - Localizador sonoro móvel  
Fonte: <https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/>



Figura 59 - Dispositivo circular  
Fonte: <https://www.decorsonore.org/creations/les-kaleidophones/>

Outro exemplo de releitura de um localizador sonoro contemporâneo é o da Nina Leo<sup>201</sup> feito em 2010, dispositivo instalado na praça de Buffalo (EUA). Segue os mesmos princípios de escuta e com a intenção de ser uma obra pública e interativa.



Figura 61 - Localizador Acústico de Nina Leo  
Fonte: <https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator>



Figura 60 - Localizador Acústico de Nina Leo  
Fonte: <https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator>

<sup>201</sup> <https://www.ninaleo.com/Acoustic-Locator>

O artista *Jeroen Bisscheroux*<sup>202</sup> também investiga formas de escuta e intervenções urbanas com as obras TOON e OOR<sup>203</sup>. A primeira está localizada no *Vincent van Gogh College* em *Assen*, Holanda, composta por três trombetas cônicas gigantes de cor marrom. As estruturas acústicas em forma de cones são conectadas entre si por tubos e unidas no centro por um assento, onde o ouvinte pode se sentar e ouvir diferentes sons que emanam de três locais diferentes no campus. Há sons de pessoas jogando nos campos esportivos próximos, de transeuntes no parque e ginásio adjacentes, bem como sons de pessoas e crianças saindo da escola. Já a obra OOR está em no distrito de Sonnius (Holanda), na beira de uma estrada mirando os cones para uma grande área verde.



Figura 62 - Toon de Jeroen Bisscheroux

Fonte: <https://inhabitat.com/horn-shaped-sculptures-let-you-listen-to-the-music-of-the-environment/new-post-submission-icon-4078/>



OOR (EAR), SON EN BREUGEL

Figura 63 - OOR de Jeroen Bisscheroux

Fonte: [https://bisscheroux.eu/en/pile\\_portfolio/oor/](https://bisscheroux.eu/en/pile_portfolio/oor/)

<sup>202</sup> <https://inhabitat.com/horn-shaped-sculptures-let-you-listen-to-the-music-of-the-environment/new-post-submission-icon-4069/>

<sup>203</sup> “Tom” e “Ouvido” (tradução minha)

The *Hear Heres*<sup>204</sup> do *Studio Weave*<sup>205</sup> é uma Instalação interativa de 2012 espalhada pela paisagem em torno do *Kedleston Hall* (Reino Unido) oferecendo aos visitantes novas oportunidades de ouvir o ambiente natural.



Figura 64 - *The Hear Heres* – *Studio Weave*  
Fonte: <https://www.studioweave.com/projects/the-hear-heres>

<sup>204</sup> O Ouvir Aqui – tradução minha

<sup>205</sup> <https://www.studioweave.com/projects/the-hear-heres>

"What does the fjord say"<sup>206</sup> é uma obra de arte pública do norueguês *Stalesorensenem*<sup>207</sup> realizada em 2015 na cidade de Trondheim (Noruega). O título da escultura se refere aos arredores da escultura, o fiorde.



Figura 65 - *What does the fjord say?* de Stalesorensenem  
Fonte: <http://stalesorensen.no/new/arbeider/what-does-the-fjord-say/>

<sup>206</sup> O que o fiorde diz – tradução minha

<sup>207</sup> <https://stalesorensen.no/new/arbeider/what-does-the-fjord-say/#:~:text=2015%C2%ABWhat%20does%20the%20fjord,sculpture%20is%20a%20sound%20sculpture.>

O *Sonic Bloom*<sup>208</sup> (2021)<sup>209</sup> de Yuri Suzuki é um playground sônico que convida os londrinos a se reconectarem e refletirem sobre como interagem uns com os outros e com sua cidade. Composto por uma rede de elementos em forma de trombetas que capturam e transportam as vozes dos espectadores e os sons da cidade.



Figura 66 - *Sonic Bloom* de Yuri Suzuki  
Fonte: <https://www.yurisuzuki.com/projects/sonic-bloom>

<sup>208</sup> Florescimento Sônico – tradução minha

<sup>209</sup> <https://www.yurisuzuki.com/projects/sonic-bloom>

## 2.2.2 – Referências Históricas

Alguns Localizadores Sonoros Acústicos que serviram de inspiração para a criação do Espelho Sonoro:



Figura 67 - Localizador Sonoro - Inglaterra – 1920s  
Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>

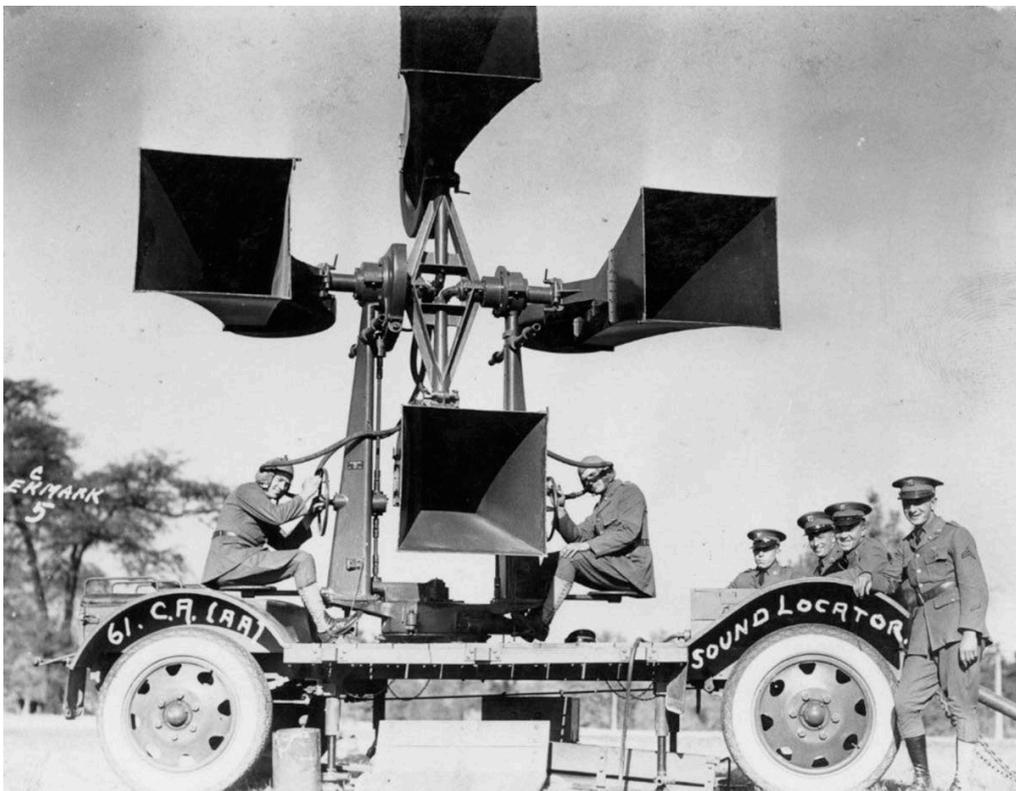


Figura 68 - Localizador Sonoro - Inglaterra – 1920s  
Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>



*Figura 69 - Localizador Sonoro - Holanda – 1930s*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*



*Figura 70 - Localizador Sonoro - Alemanha – 1930s*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*

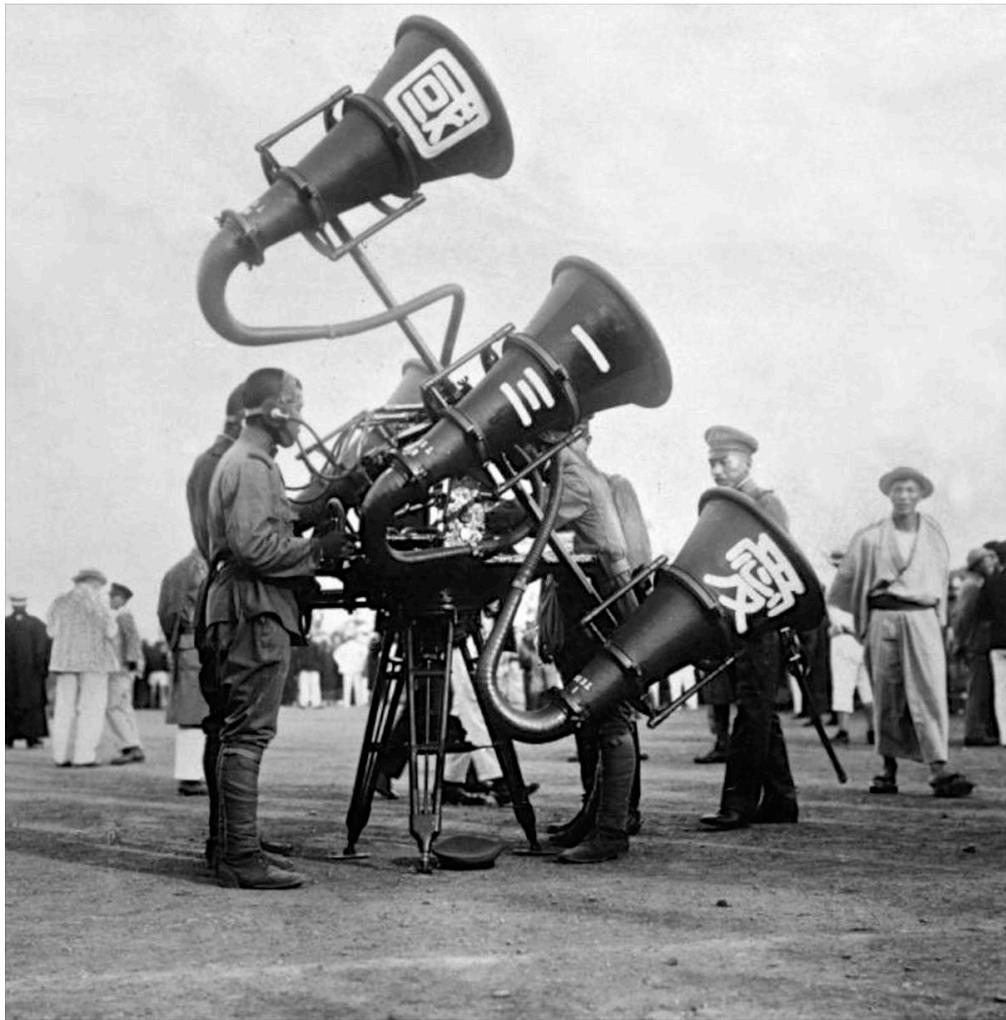


Figura 71 - Localizador Sonoro - Japão - 1930s  
Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>

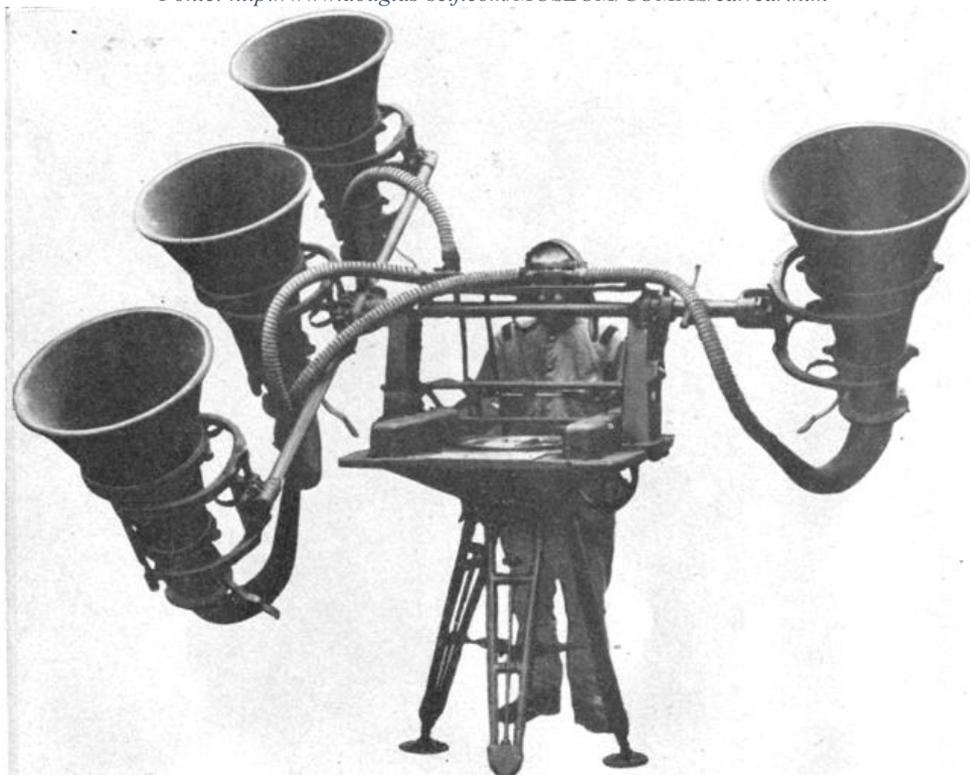
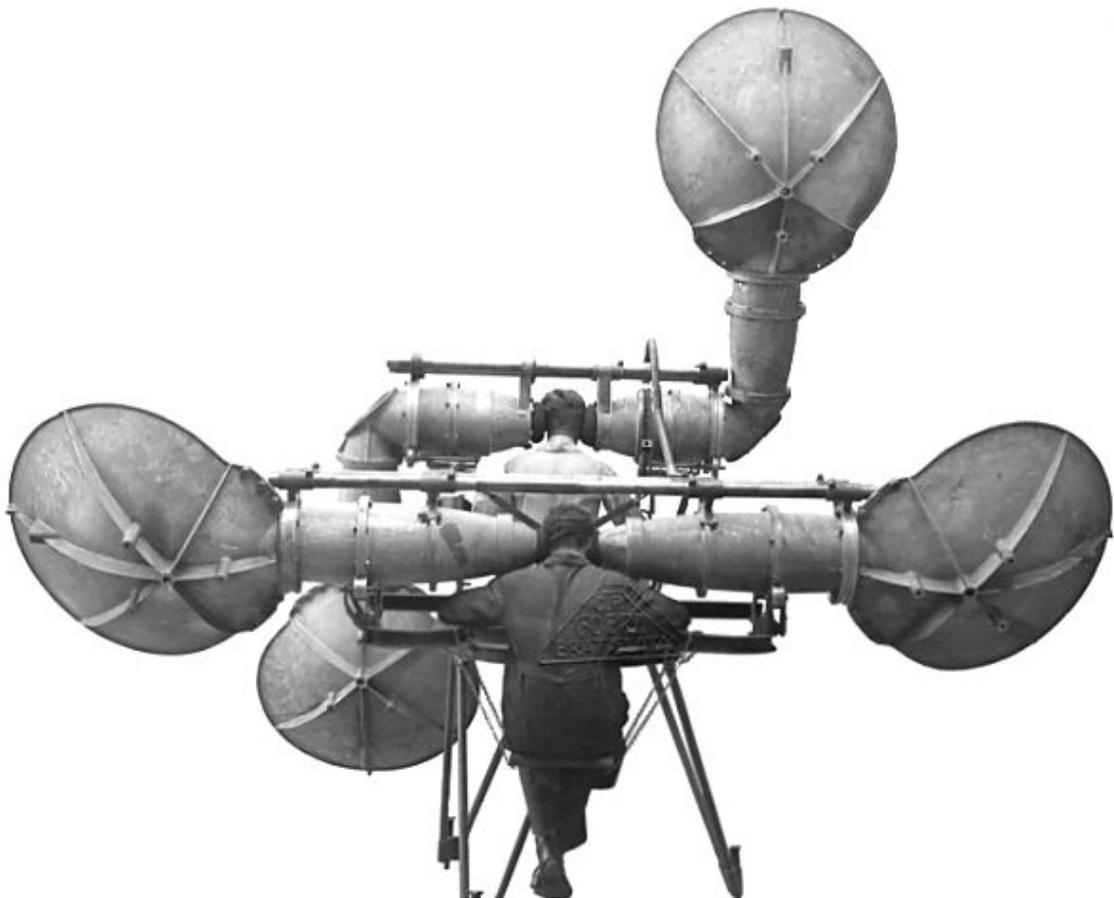


Figura 72 - Localizador Sonoro - Japão - 1930s  
Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>



*Figura 73 - Localizador Sonoro República Tcheca - 1930s*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*



*Figura 74 0 Localizador Sonoro República Tcheca – 1930s*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*



*Figura 75 - Localizador Sonoro - Rússia – 1930s*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*



*Figura 76- Localizador Sonoro EUA – 1920*  
*Fonte: <http://www.douglas-self.com/MUSEUM/COMMS/ear/ear.htm>*

### 3. Cartografia Sonora Virtual

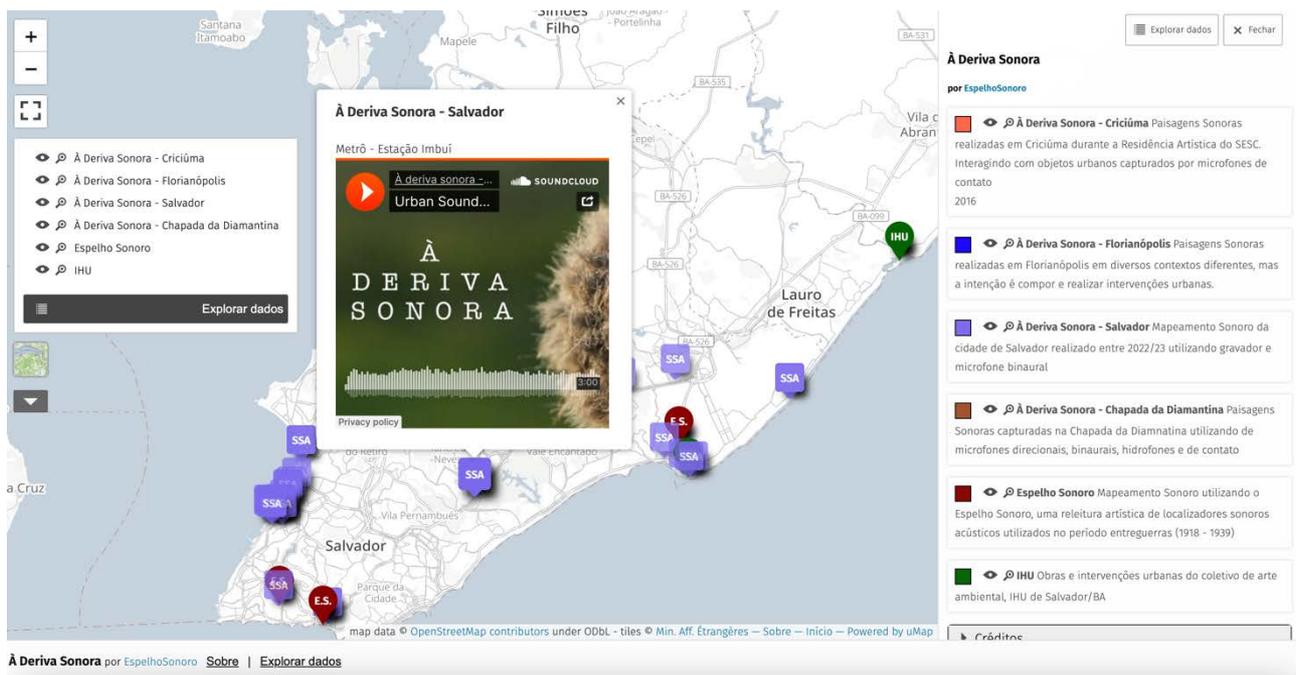


Figura 77 - Cartografia de À Deriva Sonora

Este capítulo apresenta a cartografia virtual das obras do capítulo anterior, que incluem a georreferenciação das práticas de “À deriva sonora” (incluindo aqui meus trabalhos individuais e do IHU) e “Espelho Sonoro”. Denomino a cartografia como “À deriva Sonora” pois os 3 projetos, apesar de abordagens diferentes de captura e interações, propõem uma investigação de ser levado pela busca sonora, de uma escuta ativa e de intervenções na urbanidade. Visite a cartografia no link<sup>210</sup>

Dentro do mapa há 3 categorias: À Deriva Sonora; IHU e Espelho Sonoro. O visitante pode escolher visualizá-las separadas ou em conjunto. O caminho pelo mapa é livre, não há nenhuma indicação de trajeto, pois acredito que navegar no mapa à deriva possa ser interessante. Algumas cidades possuem mais de um tipo de abordagem, Salvador por exemplo, possui pontos georreferenciados com todas as categorias.

A categoria da Deriva Sonora possui 4 camadas separadas por locais. Em “À Deriva Sonora – Salvador” apresenta 36 pontos de escuta geolocalizadas. As paisagens sonoras foram capturadas utilizando microfones binaurais em meus ouvidos, captando o meu ponto de escuta enquanto transito por esses lugares. O único ponto que foge a essa regra é a intervenção com a estátua de Dorival Caymmi (Itapuã), onde ele que usa os microfones binaurais em seus ouvidos e podemos escutar o relato de Ana

<sup>210</sup> [https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/map/a-deriva-sonora\\_1016458](https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/map/a-deriva-sonora_1016458)

Priscila. O áudio das intervenções em outras estátuas (Vinícius de Moraes, Jorge Amado/Zélia Gattai e outros) ainda não se encontram nesse mapeamento. Convém utilizar fones de ouvido para ter uma melhor imersão das gravações.

Na camada “À Deriva Sonora – Chapada da Diamantina”, se encontram 7 composições criadas a partir das paisagens sonoras do local e trabalhos audiovisuais realizados durante a produção do filme e exposição Vazios Habitados. As paisagens sonoras pela Chapada da Diamantina foram capturadas por microfone de contato, hydrophone e binaural.

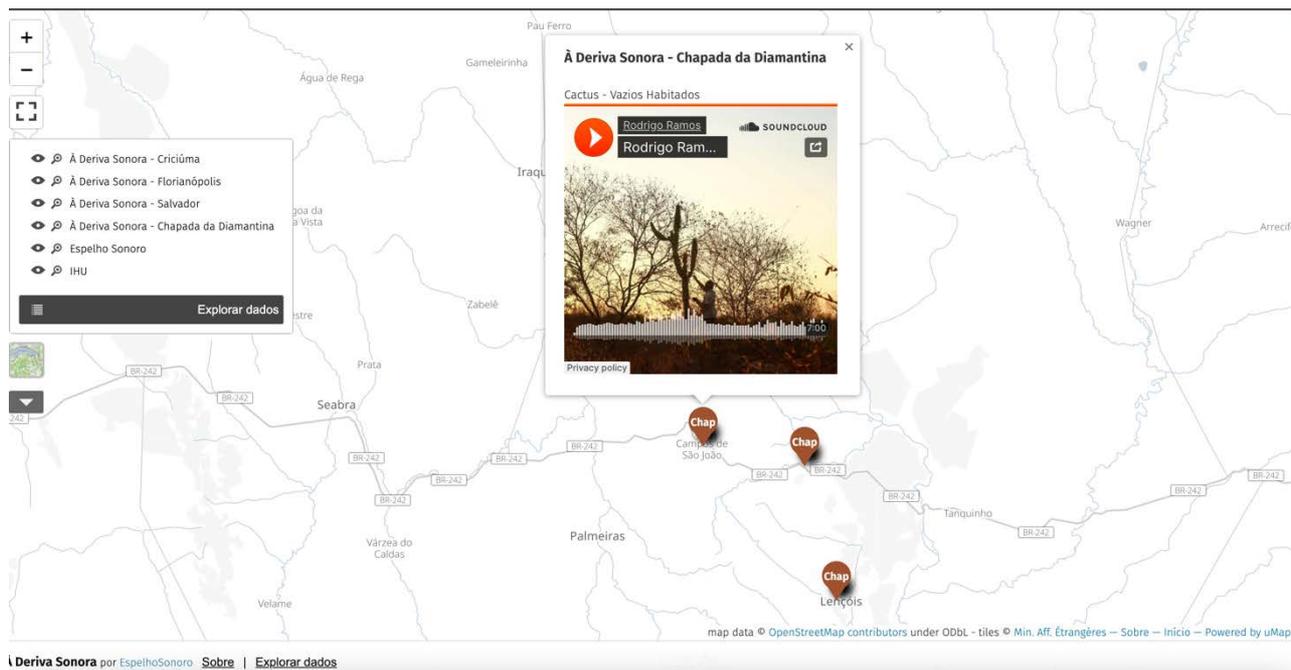


Figura 79 - Cartografia de À Deriva Sonora - Chapada da Diamantina

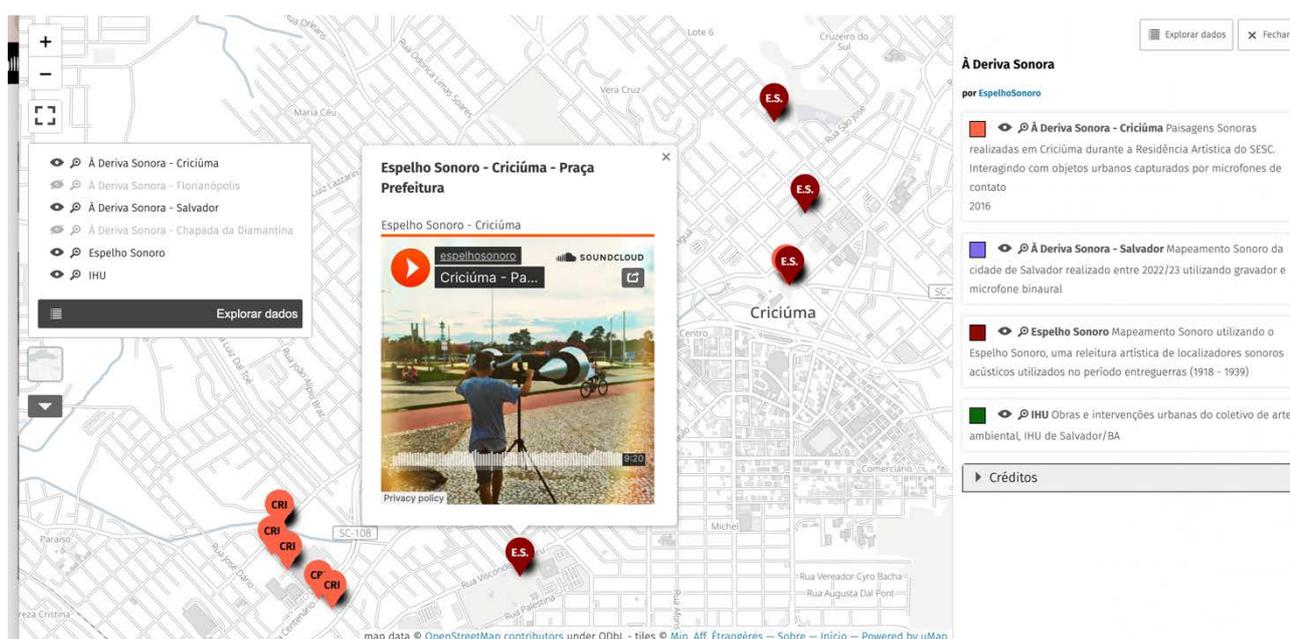


Figura 78 - À Deriva Sonora + Espelho Sonoro - Criciúma

Na camada “À deriva Sonora – Criciúma” há 8 intervenções e gravações de campo, extraídas das performances: À Deriva Sonora – Rua Imigrante Darós, Homem do Carvão e Ode ao Wi-fi. Performances que visam utilizar o espaço público como ativar tátil/sonoro através da interação com monumentos e objetos urbanos. Criciúma foi uma cidade que puder realizar as duas intervenções descritas na pesquisa: À Deriva Sonora (2016) e Espelho Sonoro (2020). A Camada “À Derriva Sonora – Florianópolis” possui 4 pontos geolocalizados com vídeos de intervenções e também pontos geolocalizados do “Espelho Sonoro”.

A camada “Espelho Sonoro” possui ao todo 42 pontos geolocalizados com vídeos e paisagens sonoras espalhados por Brasília, Rio de Janeiro, Salvador e Santa Catarina. Os sons foram capturados entre 2017 e 2024 com microfone binaural, então recomenda-se o uso de fones de ouvido para melhor imersão.

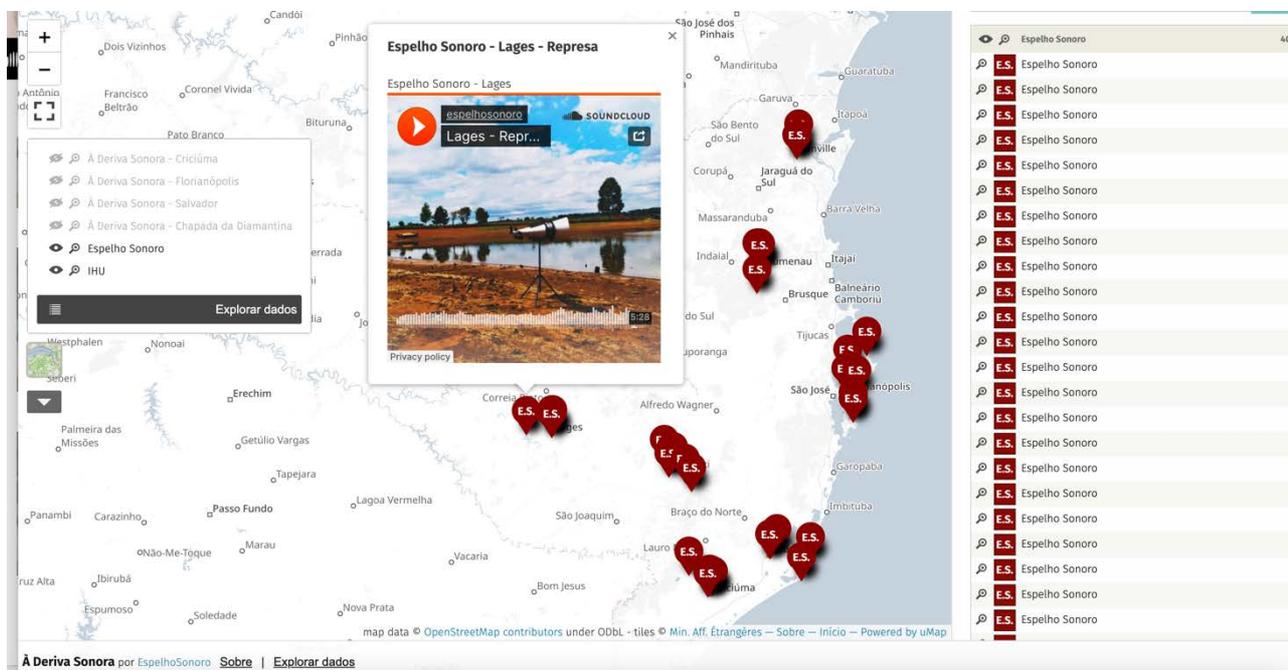


Figura 80 - Espelho Sonoro

A Camada IHU apresenta 18 pontos geolocalizados com gravações de campo, composições e intervenções urbanas realizadas pelo coletivo em Salvador e em Valparaíso (Chile) durante a residência artística e Festival Tsonami 2023.

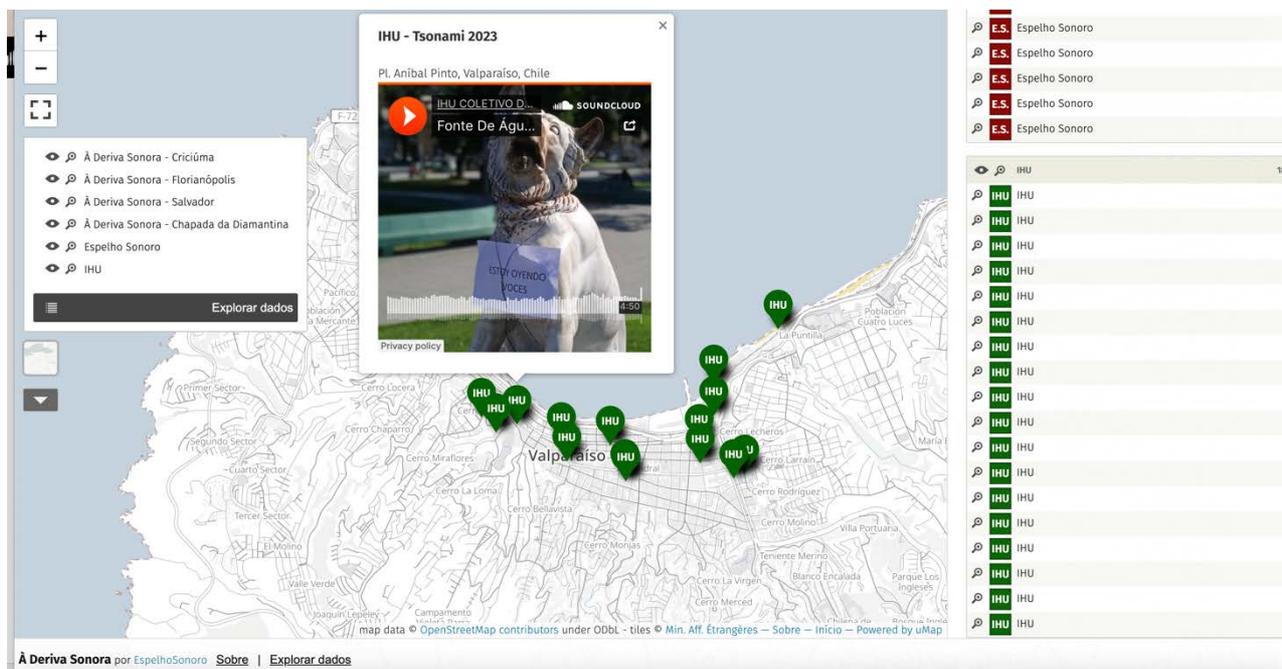


Figura 81 - IHU

Ao todo há 116 pontos geolocalizados com vídeos e paisagens sonoras na cartografia “À Deriva Sonora”. O mapeamento foi feito utilizando a plataforma *uMap*<sup>211</sup> que permite criar mapas com as camadas do *OpenStreetMap*<sup>212</sup> (*OSM*). A plataforma é gratuita, colaborativa e de código aberto<sup>213</sup>, ou seja, qualquer pessoa pode inspecionar, modificar e aprimorar o software a partir do seu código-fonte. Entretanto o mapa da OSM possui as delimitações territoriais imprecisas e eurocentradas de Mercator. O que faz a plataforma ser tão escolhida e aceita na comunidade hoje é a sua fácil interação e colaboratividade para criar qualquer mapa.

Para a realização desse mapa seguiu o tutorial da artista *Sara Lana*<sup>214</sup>, que explica passo a passo os meios para a construção de um mapa sonoro. Pode-se montar um mapa sonoro utilizando o *uMap* e o *Google Sheets*<sup>215</sup>. Realize o *upload* dos arquivos de áudio para uma nuvem ou plataforma de *streaming* (*Google Drive*, *Soundcloud*, *Mixcloud*, *Freesound* e etc). Então crie uma planilha no *Google* planilhas com os seus sons, colocando “Latitude” e “Longitude”. Publique sua planilha na *web*. Produza e configure seu mapa no *uMap*, inserindo os dados remotos. Configure os *popups* com *players* de áudio e então compartilhe e incorpore seu mapa. Para maiores informações visite a página da artista.

<sup>211</sup> <https://umap.openstreetmap.fr/pt-br/>

<sup>212</sup> <https://www.openstreetmap.org>

<sup>213</sup> <https://github.com/umap-project/umap>

<sup>214</sup> <https://saralana.xyz/pt/sound-map>

<sup>215</sup> <https://docs.google.com/spreadsheets/u/0/>

## Considerações finais.

Chegamos ao fim dessa dissertação e ainda tenho a sensação que muito teria para dizer, pesquisar e me aprofundar nesse estudo. Acredito que após essa pesquisa de mestrado se aflora em mim uma nova relação com a prática sonora, penso hoje que necessitamos separar som e audição, ao menos no que se diz apenas a uma audição humana. Se pensarmos na ecologia profunda<sup>216</sup> ou no biocentrismo, filosofia que coloca o ser humano na mesma condição existencial de todos os outros seres, temos que pensar a ecologia sonora biocêntrica também e na relação da poluição sonora em como afeta todos os seres vivos. Se o som é um problema de saúde pública para os humanos, que possuem sensores de acústicas bem medianos, pensemos nos outros animais que possuem uma audição riquíssima. E como o som é uma vibração que vai além dos sentidos, precisamos urgentemente colocar esse assunto em pautas grandes ecológicas. Fazer dessa questão uma prática artística é interessante para sensibilizar as pessoas e órgãos públicos para uma leitura vibracional do meio-ambiente.

Estar à deriva sonora é um caminho que, quando compartilhado, gerou muitas surpresas nos viventes. O ato de ouvir atentamente está cada vez mais anestesiado e quando temos a oportunidade de ouvir com atenção as pessoas se surpreendem, muitas vezes a sonoridade não tem nada de extraordinário, são sons banais do cotidiano, mas com novas abordagens o prazer da escuta é aguçado. Sentimento também revelado ao propor a apreensão da cidade através do toque, sentir a materialidade do que nos rodeia, se conectar com a natureza e abraçar uma árvore é um ensinamento que gera troca de vibrações que afetam comportamentos biológicos.<sup>217</sup> Todas as coisas vibram, em várias intensidades e formas, e isso afeta todo o sistema biológico. Acredito que meu papel como artista multidisciplinar e performer, na vivência entre arte/vida, é propor uma outra relação de mundo.

Ressaltando aqui que essa prática artística também sofreu com algumas represálias do poder público e do cidadão normatizador ao proibirem formas mais atuantes e táteis com o patrimônio público. Minha reflexão sobre esses fatos é que o embate se fez necessário e a arte cumpriu seu papel de questionar e transgredir regras obtusas. O Espelho Sonoro também recebeu algumas represálias o que me fez perceber que a relação obra de arte/objeto bélico passa por uma linha tênue dependendo de quem o utiliza e qual o seu contexto. Nos museus e galerias a escultura está no seu local de arte. Quando instalado na rua a obra pode ser um aparato de vigilância. Aos que se incomodam com a obra acredito que não demonstram a mesma comoção com a vigilância perpetuada pelas câmeras de vigilância com reconhecimento facial, ou mesmo ao ter seu celular como um localizador em tempo real

---

<sup>216</sup> Filosofia ambiental proposta por Arne Næss na década de 70 que se opunha ao antropocentrismo e pensava todos os seres vivos e não vivos na natureza com a mesma relevância.

<sup>217</sup> De acordo com *Matthew Silverstone* autor da pesquisa *Blinded by Science*: <https://www.blindedbyscience.co.uk/>

lhe bombardeando de publicidade conforme caminham pela cidade. Minha reflexão sobre o assunto é que precisamos debater mais sobre formas sutis de vigilância que concordamos sem ler os termos propostos.

Provavelmente minhas próximas pesquisas artísticas seguirão para um caminho que abordem o som mais como vibração e menos como escuta, relacionando arte, tecnologia e meio ambiente em criações vibracionais. Penso criar composições e instalações entre 20 e 50Hz (que vibram nossos tecidos moles) intitulados, quem sabe como, “Sonata na boca do estômago”, ou composições em 80Hz (que vibram nossos ossos) intituladas “Osteoporoses”. Acho que o campo vibracional ainda tem muito a ser explorado, tanto na área da saúde, como em práticas artísticas.

Carrego comigo as ideias de Schafer, mas atualizando e buscando pensar decolonialmente a partir delas. O caráter universalista de Schafer se mostra como o mais problemático ao meu ver. “Afinar o mundo” por mais que bem-intencionado seja ideia e anti-industrial, careça de uma posição política mais firme como anti-capitalista (mas isso é uma questão minha, não do Schafer). “Afinar o mundo” parece uma ideia ingênua que “nas mãos erradas” pode dialogar com o fascismo. Toda ideia universalizante de higienização tende a caminhar nessa linha tênue. Assim como toda afinação segue um diapasão. A questão é: Quem é o dono do afinador? Quais frequências se perdem nessa afinação? Lembrando o potencial fascista da música que faz ressonar em uníssono corpos marchando, como já alertou Deleuze e Guatarri (2005).

A evolução tecnológica não precisa ser necessariamente um problema, hoje com a tendência dos automóveis elétricos, por exemplo, a poluição sonora já reduziu bastante em cidades como Shenzhen<sup>218</sup> (China) onde todo o transporte público é elétrico. Por outro lado, é preocupante o aumento de armas sonoras para conter a população. A tecnologia não é a vilã, mas a forma e o sistema predatório que damos para ela.

O projeto à deriva sonora segue errando e buscando novas formas de escuta e interação com as cidades, aliando arte-tecnologia-meio ambiente. O Espelho Sonoro prosseguirá com sua escuta, ainda pretendo realizar um mapeamento sonoro de Salvador através do aparato. O IHU segue seus projetos de pesquisa, ouvindo e criando com a natureza. Penso ainda que podemos aprender muito com as filosofias de escuta dos povos indígenas. As vezes fico na angústia de criar novas formas de escuta, que não silencie outras vozes e que compartilhem o sensível. Possivelmente a resposta nesta busca

---

<sup>218</sup> <https://www.mobilize.org.br/noticias/11368/shenzhen-na-china-a-la-cidade-a-ter-100-dos-onibus-e-taxis-eletricos.html>

está na sabedoria de tantos povos indígenas que são sensibilizados para o movimento da terra e na escuta não-humana

Acredito que a arte sonora está evoluindo no campo da pesquisa e em breve podemos ter um campo acadêmico que não precise estar conectada às artes visuais e nem à música. A melhor opção seria optar pela interdisciplinaridade, estudando as vibrações como arte sinestésica, ou talvez, como afirma *Tim Ingold*, seja mesmo estar no campo da meteorologia, das ciências vibracionais e/ou dos estudos indígenas

## **Bibliografia**

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.

BASTOS, Rafael José de Menezes. A musicológica Kamayurá. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999 (1a. ed. 1978, Funai).

\_\_\_\_\_. Audição do Mundo Apùap II Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. In: Antropologia em Primeira Mão nº 134. Editora da UFSC, 2012

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Original de 1857. Trad. Ivan Junqueira. In: Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002a.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única, original de 1928 In: Obras escolhidas. Volume II. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995c.

\_\_\_\_\_. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRETON, Andre. Manifestos do Surrealismo. Ed Nau, 2001.

BROTTON, Jerry. A History of the World in Twelve Maps. Vikings. 2013

CAESAR, Rodolfo. O som não é uma coisa em si, e sim o transporte de coisas que vazam. In: Revista Música, v. 20 n.1. Universidade de São Paulo, julho de 2020

\_\_\_\_\_. As grandes orelhas da escuta (entre a teoria e a prática). In: Silvio Ferraz (ed.). Notas. Atos. Gestos. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. A escuta como objeto de pesquisa. In: OPUS 7 - Revista Eletrônica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) - 2000

CAGE, John. Silence: lectures and writings. Middletown: Wesleyan University Press, 1961. Disponível em: <https://archive.org/details/silencelecturesw1961cage>>.

\_\_\_\_\_. The Future of Music: Credo (1937), in: *Silence: Lectures and Writings*, (ed.) John Cage (Middletown Conn: Wesleyan Univ. Pr, 1961)

CALVINO, Ítalo. As Cidades Invisíveis. Brasil. Cia das Letras. 1990.

COOPER, Becky. Mapping Manhattan: A Love (and Sometimes Hate) Story in Maps. EUA. Hardcover. 2013

COX, Trevor. Sonic Wonderland: A Scientific Odyssey of Sound. UK. Vintage Digital. 2014

CARERI, Francesco – Walkscapes – O caminhar como prática estética. Ed. G. Gili, 2013

CHATELET, François (Org.). *A história da filosofia: idéias, doutrinas. VIII O século XX*. Rio de Janeiro: ed. Zahar, 1974.

CHION, Michel. Guide to sound objects. Traduzido por J. Dack e J. North. Paris: Buchet/ Chastel, 1983.

\_\_\_\_\_. A Audiovisão. Editora Texto & Grafia. Portugal. 2011

DAUGHTRY, J. Martin. Estruturas de escuta na guerra, ou quando um som é mais do que um som. In: CASTANHEIRA, José Cláudio S. (org.) et al. Poderes do som: políticas, escutas e identidades. Florianópolis, SC: Insular Livros, 2020.

\_\_\_\_\_. Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq. Oxford University Press. NY, 2015

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo, original de 1967. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

\_\_\_\_\_. Teoria da deriva. Original de 1956, publicado na revista Les Lèvres Nues e republicado na IS 2 em 1958. In: JACQUES, Paola Berenstein (org.), Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre acidade. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003c.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - vol. 1: Capitalismo e esquizofrenia. Editora 34, 2011

DORNELAS, Conceição Aparecida; CORREIA, Maria Lúcia Andrade; RÔLA, Francisco Hélio. Direito Ambiental: poluição sonora por aeronaves versus poder econômico. 2014

EMOTO, Massaru. *The hidden messages in the water*. Editora Beyond Words Publishing, traduzido por David A. Thayne, Londres, 2004

HARMON, Katherine. *"You Are Here: Personal Geographies and Other Maps of the Imagination"*. Ed. Princeton Architectural Press. UK. 2003

HENDY, David. *Noise: A Human History of Sound and Listening*. UK. Profiles Books. 2013.

FONTEERRADA, Marisa T. O. *O lobo no labirinto: uma incursão à obra de Murray Schafer*. São Paulo: Unesp, 2003.

FOUCAULT, Michel. [1975] *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Ed. 24. Petrópolis: Vozes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAZZOLA, Marcelo - *Introdução à Cognição Incorporada*. Editora CRV, 2021

GLENNIE, Evelyn. *Hearing Essay*. *Hearing Essay In*: <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>

GOODMAN, Steve. *SONIC WARFARE - Sound, Affect, and the Ecology of Fear* – Editora The MIT Press. Londres, 2010

GOMES, P. M. S. *Ciência e arte na cartografia situacionista*. Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre Psicogeografia*. Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2008.

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

HUIZINGA, Johan [1938]. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento na Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

INGOLD, Tim. *Four objections to the concept of soundscape*. In: INGOLD, Tim, *Being Alive: Essays on movement, knowledge and description*. Londres, Nova York: Routledge, 2011. p. 136-139.

\_\_\_\_\_. Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape." *Autumn Leaves: Sound and the Environment in ...*

JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

\_\_\_\_\_. *Elogio aos errantes*. Salvador. EDUFBA. 2012.

\_\_\_\_\_. *Breve histórico da Internacional Situacionista – IS*. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696>. Acesso em 18/03/2024.

KRAUSE, Bernie - *A grande orquestra da natureza - Descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. Editora: Zahar, 2013

LANE, Cathy/ CARLYLE Angus In The Field: The Art of Field Recording. UK. Uniformbook 2011.

LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. A Cidade sob a poética do andar: as deambulações de Hélio Oiticica. 2012. Tese (Doutorado em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2013. doi:10.11606/T.102.2013.tde-07052014-100822. Acesso em: 2024-03-18.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

NAKAHODO, Lilian Nakao. 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 de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Teoria, Criação e Estética Musical. 2014

NOLD, Christian. *Emotional Cartography*. Ed. Example Product Manufacturer, 2009.

OBICI, Guiliano. *Condição da escuta: mídias e territórios sonoros*. PUCSP, São Paulo, 2006.

OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.). Hélio Oiticica. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2009

OITICICA, Hélio. Um mito vadio (depoimento a IVAN Cardoso). In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (Org.).

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

POE, Edgar Allan, O homem das multidões, original de 1840, publicado no *Burton's Gentleman's Magazine*. Trad. Oscar Mendes. In: *Ficção completa, poesia & ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

RAMOS, Rodrigo. À Deriva Sonora – Boitatá Incandescente. In: José Cláudio S. (org.) et al. *Poderes do som: políticas, escutas e identidades*. Florianópolis, SC: Insular Livros, 2020.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. Sujeito corporificado e bioética: caminhos da democracia. In: *Revista Brasileira de Educação Médica*, V.24, N.1, jan./abr. 2000.

\_\_\_\_\_. Corpo e imagem: alguns enredamentos urbanos, In: *Resistências em espaços opacos*. Número especial do Cadernos do PPG-AU/FAUFBA, 2007. RUSSOLO, Luigi. [1913] *The art of noises*. New York: Prendragon Press, 1986. Tradução: Daniel Belquer e José Henrique Padovani.

SANTOS, Fátima Carneiro dos [2002]. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Educ, 2004.

SANTOS, Milton. *Técnica, espaço, tempo*. Globalização e meio-técnico científico informacional. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SCHAEFFER, Pierre [1966]. *Tratado de los objetos musicales*. Editora Alianza Música. México. 2003.

SCHAFER, Murray [1977]. *A afinação do mundo*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

\_\_\_\_\_. [1986]. *O ouvido pensante*. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Unesp, 1991.

SILVERSTONE, Mattew. *Blinded by Science*. Lloyd's World Publishing. 2011

SOLOMOS, Makis; FREYCHET, Antoine; REYNA, Alejandro. *Escuchando lugares: el feld recording como práctica artística y activismo ecológico*. Editorial UNL. Argentina, 2021

TABORDA, Tato – *Ressonâncias - Vibrações por simpatia e frequências de insurgência*. Editora UFRJ, 2021

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

TUGNY, Rosangela. *Modos de escutar ou: como colher o canto das árvores?* In: *Música e Educação–Série Diálogo com Sons*. Vol 2. Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais Barbacena - 2015

WESTERKAMP, Hildegard. *Linking soundscape composition and acoustic ecology*. In: *Organised Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002. [https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP\\_Doc/Articles/Westerkamp-Linking.pdf](https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP_Doc/Articles/Westerkamp-Linking.pdf)

\_\_\_\_\_. *Soundwalk Practice: An Agent for Change?* In *Proceedings of The Global Composition 2012*, Conference on Sound, Media, and the Environment Media Campus Dieburg, Hochschule Darmstadt, Germany, July 25 – 28, 2012. [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=68&title=soundwalk-practice:-an-agent-for-change](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=68&title=soundwalk-practice:-an-agent-for-change)

\_\_\_\_\_. *The Microphone Ear: Field Recording the Soundscape*. in: *Review Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société n°26*. [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=74&title=the-microphone-ear:-field-recording-the-soundscape](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=74&title=the-microphone-ear:-field-recording-the-soundscape)

\_\_\_\_\_. *Soundwalking*. in *Sound Heritage, Volume III Number 4, Victoria B.C., 1974*. [https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post\\_id=13&title=soundwalking](https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking)

WIGRAM. Anthony. *The Effects Of Vibroacoustic Therapy On Clinical And Non-Clinical Populations*. University of London, 1996. <http://vibroacoustics.org/FrequencyInfo/Research%20Articles/Wigram.Vat.Thesis.pdf>

