

Paisagens sonoras: o cotidiano nas poéticas da contemporaneidade

Soundscapes: the everyday in poetics of contemporaneity

Rosimária Rocha

CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

Universidade Aberta/Universidade do Algarve

Porto, Portugal

rosysrocha@gmail.com

RESUMO

Paisagens sonoras são retratos radiográficos do local onde se inserem, contam histórias do ambiente e dos seres que o povoam. Através delas, podemos constatar uma abertura para um novo mundo de sons, ruídos e silêncios, e, conseqüentemente, para outras atitudes de escuta que lançaram autores e compositores em encontros inusitados, “possibilitando tanto o desvelamento de outras escutas e materialidades sonoras, quanto à formalização de novos procedimentos e poéticas composicionais”. (Santos, 2013). No decorrer do artigo, são apresentados conceitos sobre poéticas do cotidiano e paisagens sonoras, com o objetivo de refletir sobre o cotidiano, onde se se revelam as diversas atividades artísticas e práticas sociais que são exercidas. A busca por uma nova forma de escuta e reflexão sobre todos os sons transforma as obras artísticas, que utilizam as paisagens sonoras em poéticas cotidianas e importantes fontes culturais na contemporaneidade. É no instante das rupturas do cotidiano que se instaura a inventividade, o atrevimento, a criatividade e a transgressão; na desordem realinham-se novas criações. Assim, para além da observação dessas poéticas, são apresentadas de modo qualitativo, instalações sonoras que abordam narrativas atuais por meio de paisagens sonoras, entre elas: *Quintal dos Sons* (2019); *La Selva74* (2004); *Caminho das Águas* (2015), *Acousmatic Park* (2016) e *Partituras e Objectos* (2021).

PALAVRAS-CHAVE

Paisagens sonoras, Cotidiano, Poéticas, Contemporaneidade, Instalações sonoras

ABSTRACT

Soundscapes are radiographic portraits of the place where they are inserted, they tell stories of the environment and the beings that inha-

bit it. Through them, we can see an opening to a new world of sounds, noises and silences, and, consequently, to other listening attitudes that brought authors and composers in unusual encounters “enabling the unveiling of other ways of listening and sound materialities, as well as the formalization of new procedures and compositional poetics”. (Santos, 2013). Throughout the article, concepts about everyday poetics and soundscapes are presented in order to reflect about the daily life, where various usual artistic activities and social practices come to light. The search for a new way of listening and reflecting about all sounds transforms artwork that use soundscapes into daily poetics and important cultural sources in contemporaneity. With the disruption of everyday routine, boldness, creativity and transgression take place; in disorder new creations are realigned. Therefore besides the observation of these poetics, sound installations that address current narratives through soundscapes are presented in a qualitative way, including: *Quintal dos Sons* (2019); *La Selva74* (2004); *Caminho das Águas* (2015), *Acousmatic Park* (2016) and *Partituras e Objectos* (2021).

KEYWORDS

Soundscapes, Everyday, Poetics, Contemporaneity, Sound Installations

1. Introdução

Ao longo dos anos, a produção artística passou por diversas transformações, uma delas foi entender que a obra de arte se expõe como totalidade e não apenas como resultado técnico. Nessa perspectiva, sua existência potencializa a realização do ser arte como conceito (Costa, 2004). Ao entender a arte como conceito, criamos poéticas para dar conta desse projeto artístico que o artista se propõe a realizar (Eco, 1991).

Na progressiva procura por retratos da contemporaneidade, muitas linguagens artísticas tiveram a sua participação, em relação à Música/

artes sonoras. Em termos tradicionais, a realidade sonora era vista como uma composição musical que poderia ser perturbada por sons ambientes. Inspirado por comentários de Erick Satie, John Cage investe em uma nova forma de pensamento, onde o ambiente se torna a realidade sonora, e qualquer intervenção sobre ele constitui uma intromissão, que é o verdadeiro trabalho de um artista (Carrilho, 2019). Influenciadas por essas intromissões artísticas, as paisagens sonoras foram gradualmente consideradas mais relevantes no cenário cultural contemporâneo, por se tornarem verdadeiras radiografias do local onde são observadas, transmitindo a história do lugar e dos habitantes. Podemos por meio das paisagens sonoras conhecer diversos sotaques regionais através dos mapeamentos sonoros, como também os sons que as pessoas ouvem em diferentes locais das cidades. Murray Schafer, compositor canadense, trata a paisagem sonora do mundo como uma “enorme composição macrocósmica. O homem é seu principal criador. Ele tem o poder de fazê-la mais ou menos bela” Schafer (2011, p. 277). Ou seja, ele vê os seres humanos como “orquestradores” nesse campo de infinitas possibilidades situadas dentro do domínio da música. Nos anos 50, Murray Schafer inicia uma série de obras que exploram a escuta das *soundscape*s que nos rodeiam, criando, dessa forma, relações entre sonoridades e imaginário (Bairon, 2005). Schafer (2011, p. 108), declara ainda sua inspiração em John Cage e ressalta que “Quando Cage abre a porta da sala de concerto e encoraja os ruídos da rua a atravessar suas composições, ele ventila a arte da música com conceitos novos e aparentemente sem forma”.

Ao mencionar as poéticas do cotidiano, tenta-se retratar obras que se fundamentam nos sons, de modo a evidenciar instalações sonoras que apresentam sonoridades diárias e peculiaridades, resultantes de investigações artísticas que se debruçaram em encontros casuais com os sons, extraindo desses momentos, narrativas que nos envolvem, cada uma à sua maneira. Barreira (2010) indica que as cidades contemporâneas podem ser analisadas pelas expressões do dia-a-dia. Isto é, através de suas banalidades, podem ser criadas poéticas que inspiram e trazem o cotidiano presente no ambiente.

Nesse sentido, o presente artigo traz os conceitos de cotidiano e paisagens sonoras para abordar poéticas contemporâneas. Para tal, são apresentadas as instalações sonoras: *Quintal dos sons*, *La Selva74*, *Caminho das Águas*, *Acousmatic Park* e *Partituras e Objectos*. Todas elas apresentam relações com as paisagens sonoras e análises contemporâneas sobre a percepção sonora, fatores que foram utilizados como critério para a seleção. Ao final do texto, expõem-se as considerações finais.

2. A poética e as paisagens sonoras

Quando se fala em poéticas, lembra-se, entre muitas coisas, de narrativas, conceitos e envolvimento. O termo surgiu após a ideia da Arte Conceptual. Nesse cenário, “A obra não é um fim em si: existe como um meio para a realização da arte como conceito” (Costa, 2004, p. 30).

O que anteriormente foi chamado de conceptual na Arte é também denominado por Eco (1991) em um sentido semelhante como “Poéticas”. O autor declara que se entende como poética o conceito ligado a acepção clássica, não como sistema de regras restritas e coercitivas (a *Ars Poética* como norma absoluta), todavia, como um programa operacional, projeto artístico em que o artista se propõe a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente. Vemos, desse modo, como a poética em torno da obra é essencial, pois retrata os conflitos da sua época e para além da técnica, centra-se em reflexões.

No que diz respeito às sonoridades, ao concentrar-se nas observações e reverberações, o artista sonoro passa a analisar todos os sons à sua volta. Nesse processo, ele não contempla apenas, mas transforma esses sons através de gravações, colagens e mixagens. Os sons nesse estado, sejam eles naturais ou artificiais, são chamados de *soundscape*s. A palavra *soundscape* é um neologismo criado por Schafer com a união das palavras *sound* e *landscape* —*soundscape*— o termo vem sendo traduzido como paisagem sonora nos países latinos, opta-se aqui por utilizar essa expressão. A paisagem sonora, em consonância com Schafer, é qualquer campo de estudo acústico. “Podemos referir-nos a uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras” (Schafer, 2001, p. 23).

Conforme Santos (2006, p. 35) ao citar Truax (1996), paisagem sonora é “a presença de sons ambientais em contextos reconhecíveis”, cujo propósito é “invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte relacionadas à paisagem”. Revela que a intenção do compositor é conscientizar o ouvinte em relação aos sons do ambiente. Sendo assim, a composição bem-sucedida tem a capacidade de transformar as ideias do ouvinte e fazem-no refletir sobre o ambiente em que está vivendo.

De acordo com Gomes (2015), a paisagem sonora é cada vez mais relevante na cultura contemporânea, por ser uma fotografia do lugar que representa, tornando-se como uma radiografia ao seu caráter e atividades, simultaneamente disforme, amorfa, repleta de significados e sutilezas. Ainda nesse contexto, o autor afirma que a paisagem sonora é uma impressão única do lugar a que pertence, da sua história e das pessoas que o habitam, representando, “uma transmissão complementar ao que a imagem retém e transporta” (Gomes, 2015, p. 10).

Segundo Schafer (2011), o ambiente sonoro de uma sociedade é uma fonte importante de informação. O mundo moderno está a tornar-se cada dia mais barulhento e ameaçador, devido à multiplicação irrestrita de máquinas e tecnologias em geral, o que resulta em uma “paisagem sonora mundial, cuja intensidade cresce continuamente” Schafer (2011, p. 277). No livro *Afinação do mundo* (2001), o autor define que a paisagem sonora pode ser composta essencialmente de três elementos: sons fundamentais, sinais e marcas sonoras. Os sons fundamentais de uma paisagem são os sons que surgem da geografia e clima: água, vento, animais, recursos naturais e fontes de energia. Para Schafer, esses sons podem ser impressos tão profundamente nos habitantes que fazem parte dos seus hábitos auditivos, a vida sem eles seria sentida como um empobrecimento. Um exemplo é o som do mar para quem mora perto da praia. Outro exemplo, dessa vez de cunho pessoal: estive dois anos fora da minha cidade, Almenara, em Minas Gerais, e em janeiro de 2020, quando lá voltei, em todos os lugares ouvia-se um som de fundo, que é o som dos pardais (pássaros que estão por toda parte). Enquanto estava a morar na cidade, talvez pelo hábito de ouvir diariamente, nunca havia percebido a intensidade e frequência constante daquele som. Nesse âmbito, Schafer destaca que raramente esses sons são ouvidos conscientemente por quem vive no meio deles, “pois são o fundo contra o qual as figuras dos sinais se tornam evidentes” (Schafer, 2001, p. 26). Eles só são notados quando desaparecem ou quando as pessoas se ausentam.

Os sinais sonoros são sons que se destacam e são ouvidos conscientemente. São recursos de avisos acústicos, tais como sinos, buzinas, apitos e sirenes. Em uma comunidade cristã, um sinal sonoro bastante significativo é o sino da igreja. Já o termo “marca sonora” “refere-se a um som da comunidade que seja único ou que possua determinadas qualidades que o tornem especialmente significativo ou notado pelo povo daquele lugar”. (Schafer, 2001, p. 27). Após a identificação da

“marca sonora”, é necessário protegê-la, uma vez que as marcas sonoras tornam singular a vida acústica da comunidade.

Nessa conjuntura, torna-se relevante falar um pouco sobre o *soundscape composition*, tendência composicional que surgiu em meados dos anos 70 no âmbito do movimento *World Sound Project* (WSP), liderado por Murray Schafer. Projeto este que foi desenvolvido em várias partes do mundo, na atualidade ainda reúne pesquisadores para o que tem sido chamado de “ecologia acústica”. Nesse universo, Schafer (2001, p. 287) explica que a “Ecologia é o estudo da relação entre os organismos vivos e seu ambiente. A ecologia acústica é, assim, o estudo dos sons em relação à vida e à sociedade”. Em todo esse estudo, a audição tem papel preponderante, sendo a escuta entendida como “a interface crucial entre o homem e o meio ambiente”. (Santos, 2013, p. 38 cita Truax, 1996). E, quando se coloca a escuta nesse patamar, busca-se a interação e integração do homem com o meio ambiente.

Embora o WSP tenha tido como principal trabalho documentar, arquivar, descrever e analisar as paisagens sonoras, com a intenção de aumentar a consciência pública dos sons do ambiente através de uma escuta que possibilitasse o pensamento crítico, a *soundscape composition* era uma atividade reconhecida como paralela a esse movimento, abrangendo diversos compositores e/ou artistas sonoros. Santos (2013) salienta que as composições paisagens sonoras, em conformidade com os princípios do WSP, são composições que se baseiam na noção de reeducação da escuta, viabilizadas pelos meios tecnológicos, produzidas com sons ambientais, pretendendo colocar em evidência problemas referentes a poluição desse ambiente acústico, ressaltando, contudo, a relação de referência que o objeto sonoro possui com seu contexto auditivo, social e cultural.

Para Obici (2008, p. 39), o WSP foi criado na tentativa de unir arte e ciência para o desenvolvimento interdisciplinar do chamado “Projeto Acústico”. Os objetivos eram:

- 1) realizar um estudo interdisciplinar a respeito de ambientes acústicos e seus efeitos sobre o homem;
- 2) modificar e melhorar o entorno sonoro;
- 3) educar estudantes, pesquisadores e público em geral;
- 4) publicar materiais que servissem de guia a estudos futuros.

Nessa circunstância, o WSP tinha como finalidade descobrir os princípios estéticos que regiam o ambiente acústico e, por conseguinte, a influência dos sons na vida das pessoas. O pensamento de M. Schafer, de acordo com Obici (2008), associa-se à tentativa de restaurar uma relação equilibrada entre o homem e o ambiente, o que, para o autor, foi, de certa forma, desintegrada após a Revolução Industrial.

Para se compor na perspectiva de uma paisagem sonora, é inerente que a composição surja da própria paisagem sonora gravada; “é como se os materiais sonoros revelassem as estruturas essenciais ao desenvolvimento sonoro da peça” (Santos, 2013, p. 39).

Pinto (2001), por sua vez, reforça que a paisagem sonora pode ser de dois tipos: natural e cultural. Timbres característicos, maneiras próprias de entoar a voz, tudo isso é responsável por sonoridades locais, que se mesclam com outros sons, ruídos, falas e fazem surgir verdadeiras paisagens sonoras. Na verdade, trata-se da contraparte acústica da paisagem que circunda os seres humanos. A paisagem sonora natural envolve sonoridades que provêm de atividades ou ações físicas de fenômenos naturais. As paisagens sonoras culturais resultam das atividades humanas, marcam, especialmente, o potencial comunicativo, emocional e expressivo do som. Chegar-se à música através das paisagens sonoras é sempre um trajeto complexo, pois elas são em si tão diversificadas quanto são variados os ambientes que a

produzem. Ela destaca a primeira impressão que se tem em campo, e que se manifesta independente, se há ou não discernimento prévio ou consciência daquilo que o acontecimento sonoro significa.

Para Camargo e Fornari (2017), existem dois tipos de paisagem sonora: tópica e atópica. Os autores associam-nas aos jogos eletrônicos e à caracterização para os sons gerais. A paisagem sonora tópica é aquela que é relacionada a um elemento gráfico/sujeito/objeto que assume a função de fonte sonora, e, dessa forma, possui localização definida, o que torna natural o reconhecimento de suas características e a causa de sua existência. Por exemplo, ao observar um cão a latir. O som é imediatamente vinculado ao elemento gráfico (animal) do qual reconhecemos o som. Paisagem atópica acontece quando não identificamos exatamente a fonte sonora e criamos suposições consoante o ambiente em que estamos, tal como estar em uma floresta e ouvir animais, movimentação dos galhos e vento entre árvores. Podemos não identificar a origem, a localização, mas sabemos que pertencem à fauna e à flora daquela paisagem.

Pereira (2019) destaca a diferenciação realizada por Schafer (1997) em que ele distingue a paisagem sonora *hi-fi* (do inglês: alta fidelidade), na qual se pode escutar e destacar perfeitamente todos os sons em análise. Já na paisagem sonora *lo-fi* (baixa fidelidade), o detalhamento é, por conseguinte, mascarado pelo excesso de ruídos.

Até o momento, os autores supracitados, cada um a seu modo, tem influência direta nos estudos e teorias defendidas por Schafer. Todavia, o autor Obici (2008) discorda do pensamento schafferiano e dos desdobramentos dessa teoria. Realiza uma crítica sobre a concepção que a paisagem sonora nos permite vislumbrar; onde a sensação passada é de que o som está dominado por aquilo que a produção sonora assume. Segundo o autor, essa é a primeira impressão, mas às vezes torna-se a única. A *esquizofonia*, denominada por Schafer (2001), vem do prefixo grego *schizo* (cortar, separar) e da palavra grega *phone* (som/voz), ou seja, a separação do som original e sua transmissão ou reprodução eletroacústica. Enquanto Schafer cria a *esquizofonia* para indicar o deslocamento do som de seu contexto original, como uma palavra que soa de modo nervoso e descontrolado. Paradoxalmente, Obici afirma que o oposto também pode ocorrer: e, em meio à balbúrdia, um fio de melodia pode possibilitar aconchego e segurança. Dessa forma:

Habitar territórios-midiáticos-polifônicos-desfragmentados representa colocar a subjetividade para trabalhar. Tendo que inventar estratégias diante do mundo proposto, a tendência é cada vez mais a criação de subjetividades flexíveis. O que parece estar em jogo é a maneira de ocupar e transitar por esses terrenos, de como se vestir-protéger-estimular os ouvidos, consumir estratégias de circulação diante dos territórios sonoros propostos. Em virtude dessas características a escuta desliza, o território sonoro se torna móvel, nômade. Esse funcionamento flutuante produz sentidos em velocidade, se articula com a produção e consumo de mercadorias. (2008, p. 47)

O autor, não obstante, assume a expressão “territórios sonoros” em contraposição a “paisagem sonora”, por seu caráter transitório, efêmero e móvel. E, sob o aspecto acima descrito, a *esquizofonia* pode ser desassociada desse perfil de loucura e pensada enquanto máquina produtora de sentido.

Ao pensar na máquina produtora desses territórios sonoros apontados por Obici (2008), assumimos o som em suas variantes, não apenas como um objeto sonoro isolado, mas também em meio a essas múltiplas possibilidades que existem no caos, no dia-a-dia de cada ser ouvinte.

Apesar de Schafer e Obici apresentarem ideias contraditórias, essas se complementam, pois, há o lado positivo do caos; a ressignificação desse som caótico pode tornar-se também uma bela obra artística.

Voeglin (2010) ressalta que a composição da *soundscape* evoca uma escuta em algum lugar entre a fantasia estética e a demanda estético-política por um mundo ouvido. O projeto de ecologia acústica persegue o assunto diretamente, desejando que o ouçamos e que nos envolvamos. As composições de *soundscape*s são obras sônicas que buscam um tom investigativo e orientado à pesquisa, onde ouvir é uma solicitação em vez de um convite ambíguo.

Todavia, interpretar uma paisagem sonora requer uma escuta relativa. Conforme Fortuna (1998), decifrar uma paisagem sonora, seja qual for o seu grau de resolução acústica, traduz certamente um ato de atribuição de sentido. Dessa maneira, o significado de um som é sempre relativo. Está, entretanto, relacionado com a singularidade da fonte que o origina, a situação perante um significado denotativo do som que está a ser interpretado e a situação frente a outros sons com os quais combina, autorizando que se fale, por consequência, de um significado sonoro conotativo. Ainda nas palavras do autor, este relativismo sonoro diz respeito à nossa experiência social e biográfica, porque tanto pode revelar uma memória e, por conseguinte, uma identidade vivida, como igualmente pode enunciar um estado de estranhamento e certo desconforto diante das sonoridades desconhecidas (ou ausentes) em que se pretende decifrar o seu significado ou sentido abstrato.

3. Poéticas do cotidiano

O que se passa no cotidiano é rotina. Em concordância com Pais (1993), o cotidiano é o que se passa todos os dias, mas também se costuma dizer que nada se passa que não fuja à ordem da rotina ou monotonia; então seria o que se passa, quando nada se parece passar. Talvez nas aldeias, as coisas ainda aparentemente não passar, pois nas grandes cidades, a efervescência, rapidez e a transitoriedade das coisas, faz com tudo pareça passar muito depressa.

Para Lima (2004, p. 10), “o cotidiano revela diversas atividades exercidas sobre um território, onde se desenvolvem as diferentes práticas sociais e suas respectivas socialidades através dos tempos.” O autor cita a definição de Agnes Heller (1972) que afirma que a vida cotidiana “**é a vida do homem inteiro, não se pode dissociar o cotidiano da história da sociedade, pois os fatos históricos nascem no cotidiano**, remetem à ideia de repetição, contudo, esse espaço não é só de reprodução, mas de produção de sentidos” (Heller apud Lima, 2004, p. 10)

Barreira (2010), por sua vez, faz referência entre o cotidiano e as cidades contemporâneas, quando afirma que as cidades podem ser lidas a partir de banalidades do cotidiano. Desde a expressiva rapidez ao olhar efêmero, a sociedade que emergiu desde o final do século XIX substituiu o paradigma da lentidão pelo paradigma do encontro. Quando Barreira fala das banalidades, percebemos que se refere às coisas simples, mas para a arte o mais banal pode tornar-se inspiração e expressão.

Pais (1993) sustenta que as raízes etnológicas da palavra rotina a associam à ideia de rota (caminho); termo derivado do latim, que significa via, rutura, de onde vieram as expressões rotura ou ruptura: ato ou efeito de romper, interromper; corte, rompimento, fratura. E é no instante dessas rupturas do cotidiano, nos instantes da inviabilidade da reprodução, que se instaura o momento da invenção, da ousadia, da criatividade, do atrevimento e da transgressão. E, como diria J. Martins, (1998) a desordem agora é outra, como também é outra a criação. Já

não se trata de remendar as fraturas do mundo, para recriá-lo. Mas de dar voz ao silêncio, de dar vida à arte e transformar a história.

Trazer arte para o cotidiano ou o cotidiano para arte permite-nos fazer reflexões sobre a nossa vida e ajuda os fruidores a também repensar as suas trajetórias, pois, “as rotas do cotidiano são caminhos denunciadores dos múltiplos meandros da vida” (Pais, 1993, p. 109). Nesse contexto, as poéticas do cotidiano buscam analisar através do dia a dia, relembrar, refletir e denunciar sobre essa vida diária. É um convite a uma paragem, uma ruptura, mesmo que se esteja em movimento.

Levitin (2006) assegura que há música na vida cotidiana, até mesmo nos lugares onde não é explícita. Existe música nas ondas que se quebram na praia, no oxigênio que alimenta as nossas células através do sangue bombeado pelo nosso próprio relógio cardíaco marcando nossos ritmos como um metrônomo. No vento que conduz, ao soprar, um conjunto de percussão formado por folhas, árvores a balançar e galhos que se quebram. Cita as estrelas por traçarem padrões no céu de forma tão complexa e interdependente quanto as harmonias da quinta sinfonia de Mahler. Nessas poéticas vemos sons e música em tudo!

4. Paisagens sonoras em instalações

Qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo, então, está cheio de sons. Ouça. (Schafer, 2011, p. 11).

No contexto da arte, as paisagens sonoras misturam sons naturais, processados e artificiais. São obras que criam sensações de ambientes particulares e imersivos. Obras de paisagem sonora relacionam-se diretamente com a arte da instalação, imersão; e em muitos casos são construídas especialmente para o local em que acontecerá a intervenção. Muitas destas fazem uso de tecnologias interativas, interfaces, computadores, sensores, dispositivos mecânicos, cinéticos e eletrônicos. Conforme Barros (2016, p. 860), a instalação é uma linguagem artística que em seu bojo traz a questão da ampliação do conceito de arte e da contaminação de diversos meios como poética. Junqueira completa que:

A prática que posteriormente passou-se a nomear ‘instalação’ é corrente desde os anos 1960, principalmente na América do Norte [...] É interessante verificar, à título de curiosidade, que a palavra ‘instalação’ já era utilizada na América, genericamente, para especificar, na margem de fotos publicadas em livros ou em catálogos, a vista geral de uma exposição: *installation view*. [...] Em seu significado literal, a expressão ‘vista da instalação’ propõe considerar não somente a obra em si, mas a circunstância de unidade: espaço-obra. (1996, p.553).

As instalações deslocaram a visão do objeto para o ambiente que o circunda e as sensações que tal ambiente pode provocar. A própria noção de espaço foi revisitada, no sentido em que “a instalação pode ser simplesmente o ‘vazio’.” (Junqueira, 1996, p. 567). A arte da instalação, por conseguinte, frequentemente, implica sua audiência no próprio espaço onde a obra se dá. Para Santana e Santana (2019, p. 183), “a interação entre as artes, mas também entre as diferentes áreas do conhecimento científico, determinam novos espaços de criação e de arte, de entre os quais surge o conceito de instalação, memento o de instalação sonora”.

Apresentamos a seguir algumas instalações sonoras que se relacionam com o tema. Os critérios de seleção utilizados para a escolha das

mesmas foram a utilização de paisagens sonoras como base do áudio; o poder de evocação da memória dos ambientes; as poéticas do cotidiano envolvidas; imersividade e interatividade presentes nas obras.

4.1. *Quintal dos Sons*

A instalação *Quintal dos Sons* faz parte da Tese em andamento no Doutorado em Média-Arte Digital, foi exibida pela primeira vez em 2019. Tem, em sua poética, um percurso no qual os sons presentes são paisagens sonoras de sons da natureza e de outros produzidos pelo ser humano, como os sons do trânsito. Rocha (2019), afirma que em busca de reflexões, a instalação sonora *Quintal dos Sons* tem como objetivo criar um caminho sonoro. Tendo em vista que escutar é um ato ativo e criativo, os ouvintes são confrontados com os ambientes sonoros apresentados, na tentativa de provocar a sensibilização e envolvimento nos ambientes acústicos que os rodeiam; pretende-se trazer para o fruidor os extremos paradoxos da vida contemporânea, como a calma e o caos.

Inicialmente, a instalação possuía vídeo. Com as exposições, percebeu-se que isso causava distração, ou seja, os fruidores prestavam mais atenção às imagens do que propriamente ao som. Nessa nova proposta, levamos em consideração as observações e os mesmos questionários que inicialmente foram aplicados para analisar a opinião dos fruidores; e também os autores Vilela e Barros (2018) que falam sobre o “ouvir”, a condição da escuta no âmbito visual, onde na contemporaneidade a maioria das pessoas deixaram de ouvir discos para ouvir e ver videoclips. “Mesmo a performance dos músicos já não chega, toda uma encenação narrativa que lhe é, agora, acrescentada visualmente determina a nova condição de ‘ouvir’.” (Vilela e Barros, 2018, p. 140).

Para além da vasta quantidade de imagens a que as pessoas estão diariamente expostas, temos a crítica à “muzak”, que segundo Mander (1999, p. 73) trata-se de um:

(Neologismo criado para designar a “música” industrial, abastardada e empobrecedora dos sentidos que passou a ser difundida em supermercados, lojas, elevadores, estações de metropolitano e outros locais do urbanismo hostil. O seu objectivo consiste em condicionar “positivamente” os sentidos do consumidor ou do utente. Aquilo que hoje muitas rádios difundem é quase só muzak) homogeniza o ambiente sonoro.

Este som, que é aparentemente inofensivo, ocupa os ouvidos, com uma tonalidade de fundo, ocultando os possíveis ruídos ou conversas acidentais que despertem interesse ou provoquem distrações. *Quintal dos sons* propõe o oposto. Então verificou-se que os sons não se poderiam colocar como plano de fundo, mas como parte central. E, nesse âmbito, a remoção das imagens da instalação foi pensada na tentativa de estimular a imaginação do fruidor, de modo que ele se aproprie das paisagens sonoras e (re)crie a sua própria narrativa.

Logo que o fruidor entra na sala e se coloca posicionado no início do circuito sonoro, o sensor deteta a presença e através da programação computacional ativa os sons. A instalação tem um total de 3 minutos e 45 segundos. Na sala, há no chão 4 faixas. Cada faixa representa momentos da narrativa.

Momento 1. Ativação dos sons

Momento 2. Primeiros sons: batidas do coração e música “Assum Preto”.

Momento 3. Movimento: sons de caminhada, rio, mar, pássaros, vento e paradoxalmente sons de máquinas e do trânsito.

Momento 4. Silêncio; Músicas do Vale do Jequitinhonha.

Os sons do *Quintal* trazem um percurso sonoro que traz tanto paisagens sonoras naturais, quanto o caos de sons perturbadores produzidos pelo homem. O misto de sensações e o envolvimento do fruidor provocam a sua mais profunda imersividade.

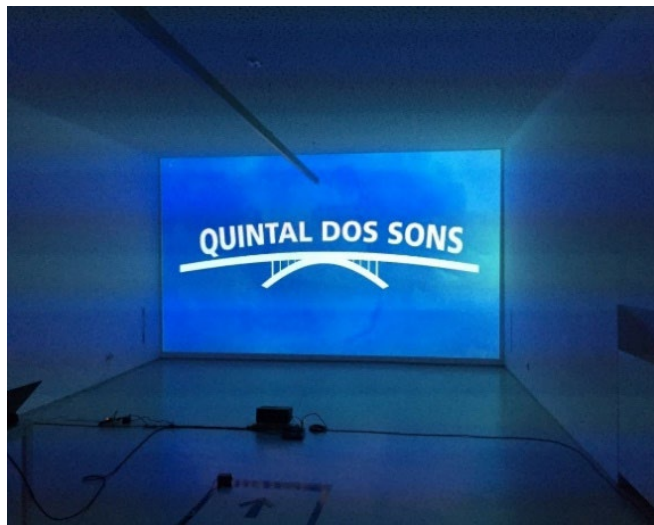


Figura 1. Instalação *Quintal dos Sons*. Exposição na Artech 2019, de 23 a 25 de outubro, 2019, Braga-PT. Fonte: Arquivo pessoal da autora

4.2. *La selva*

La selva é um trabalho que faz parte da discografia editada por Francisco López (1998). Trata-se de uma experiência imersiva num ambiente sonoro de uma floresta tropical na Costa Rica, fazendo uma viagem sonora natural criada por uma multidão de sons de chuva, cascatas, sapos, insetos, aves, mamíferos e até sons de plantas, em um dia chuvoso. Um ambiente acusmático que nos apresenta uma enorme complexidade e um desafio à escuta profunda, López acredita na possibilidade de uma escuta de sons profunda, pura e livre dos níveis de procedimento, contextuais ou intencionais de referência; conecta-se de certa forma com o conceito de Pierre Schaeffer da escuta acusmática e refere que, no seu trabalho, confronta constantemente com gravações de campo onde as fontes sonoras estão fora do alcance visível, explorando a relação entre escuta acusmática e gravações de campo. Nesta perspectiva, e particularmente nesta obra, López (2004, p. 82) “rejeita a ideia de que a gravação de som pode ser simplesmente representacional e argumenta que é sempre um ato criativo” (tradução nossa).

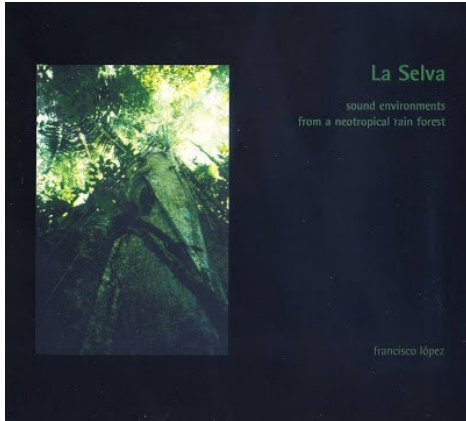


Figura 2. Instalação Sonora *La Selva*.
Fonte: Francisco López (1998)

4.3. Caminhos das Águas

Outra instalação que também faz uso de paisagens sonoras, ambiente imersivo e busca a interatividade do fruidor é o *Caminho das Águas* (Mamedes, 2015), que é uma instalação audiovisual interativa cujo tema aborda uma grande seca ocorrida no outono e verão brasileiros de 2014-2015. As referências visuais e sonoras da obra compreendem o repertório imagético de estiagem e cursos d'água minguantes, contrapondo a paisagem audiovisual natural às interferências humanas no ambiente. O material visual presente na obra consiste em gravações associadas a cada secção temporal da instalação. O material sonoro apresenta sons de paisagens sonoras e texturas compostas previamente. A tecnologia utilizada foram dois projetores, oito canais de áudio e duas câmeras infravermelhas controladas por um sistema computacional implementado em MaxMSP.

O visitante controla a densidade da textura e a variação das cores da imagem resultante com as mãos, enquanto os pés controlam o processamento que simula o áudio das ondas partindo da base da imagem projetada.



Figura 3. Projeção inicial: excertos visuais da primeira seção de *Caminhos das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)



Figura 4. Projeção inicial: excertos visuais da segunda seção de *Caminhos das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)



Figura 5: Projeção inicial: excertos visuais da segunda seção de *Caminhos das Águas*. Fonte: Mamedes (2015)

4.4. Acousmatic Park

Na instalação *Acousmatic Park*, a autora Francisca Gonçalves (2016) propõe ao ouvinte uma experiência sonora acusmática, tendo em vista uma aproximação com a natureza e os seus sons; são apresentados vários níveis de envolvimento sonoro transformando os locais escolhidos em espaços de escuta, de forma a proporcionar uma nova abordagem sonora a nível cognitivo e emocional, propondo o treino e o exercício da escuta e dos vários modos associados.

O desafio é delinear o ambiente auditivo do público enfatizando a sua participação numa troca dinâmica consciente num determinado espaço. Para tal, foram criados ambientes com sonoridades provenientes do meio natural procurando estabelecer uma ligação com a vivência pessoal, tendo em consideração o objetivo de potencializar a consciência aural. Então, a criação destes ambientes incentiva a procura, descoberta, identificação e reflexão sonora de cada utilizador. A interatividade dos fruidores faz parte do conceito

da instalação. Dessa maneira, além de aumentar a consciência aurál individual, a instalação busca promover o ensino e a aprendizagem da fauna portuguesa ou exótica na interpretação de determinadas *soundscaapes*. Para a montagem do artefato, foram utilizados sensores e softwares. Os sons foram captados através de gravadores e em bibliotecas digitais.

O projeto foi desenvolvido em 4 salas: Cibernúsica; *Foyer renascença*, Sala laranja e a Sala roxa. O percurso sugerido para a instalação *Acousmatic Park* pretende uma abordagem que proporciona diferentes modos de escuta.

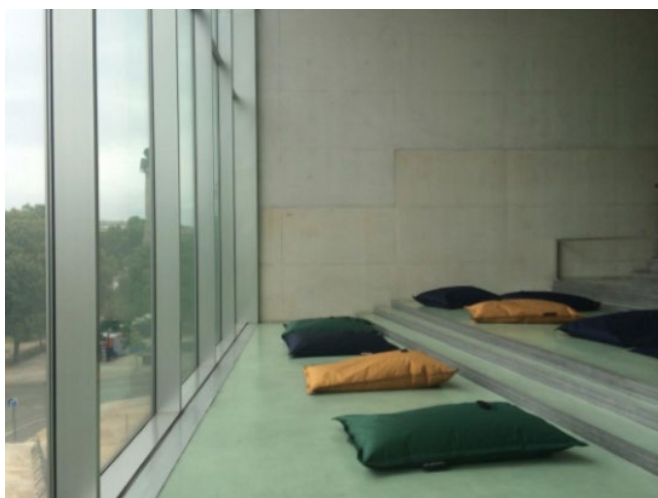


Figura 6. Cibernúsica. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)



Figura 7. *Foyer renascença*. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

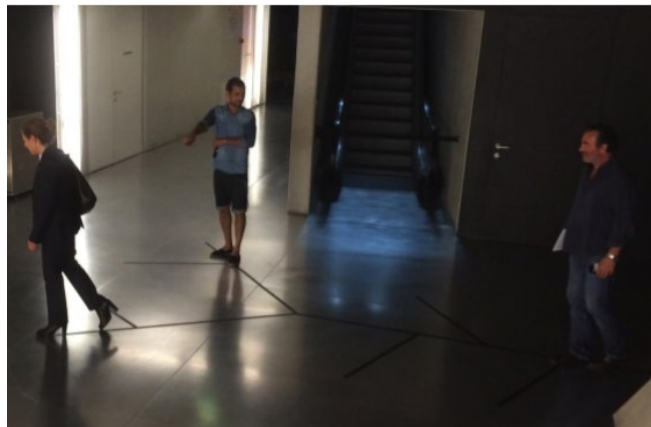


Figura 8. Sala laranja. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)



Figura 9. Sala roxa. Exposição realizada na Casa da Música. Francisca Gonçalves (2016)

4.5. *Partituras e Objectos*

Obra de Pedro Tudela, professor na Escola das Artes da Universidade Católica do Porto, exposta de 25 de fevereiro a 30 de abril de 2021. A instalação sonora foi concebida durante 2020, em colaboração com os alunos da Escola das Artes. “Partindo da sonificação de objetos quotidianos, convertidos em instrumentos que interpretam partituras para composições sonoras, o artista preparou uma instalação imersiva de 16 canais áudio na Sala de Exposições da Escola das Artes.” Em virtude da situação pandémica, a exposição foi inaugurada on-line na página citada nas notas. A curadoria da exposição foi realizada por João Silvério, a seguir temos o vídeo da instalação.

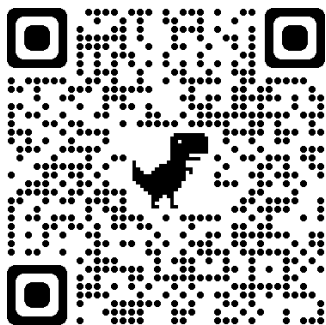


Figura 10. Visita Virtual-Exposição *Partituras e Objectos* (Pedro Tudela, 2021).¹

5. Considerações finais

Tendo em vista a incessante busca por poéticas contemporâneas, o artigo destacou as paisagens sonoras enquanto “poéticas do cotidiano”, de modo a apresentar os conceitos que emergem desse contexto e instalações sonoras que fazem uso desses elementos. Inicialmente foram explanados os conceitos sobre poética, paisagens sonoras e cotidiano. Essa arte que evoca o que se passa no dia-a-dia retrata os conflitos deste tempo e centra-se em reflexões. Ao direcionar essa narrativa para o conteúdo sonoro, foi observado que o trabalho do artista, compositor de paisagens sonoras, é “conscientizar o ouvinte em relação aos sons ambientais” (Santos, 2006), sejam eles naturais ou artificiais.

Após a discussão conceptual, foram apresentadas as instalações sonoras: *Quintal dos Sons*, que é da nossa autoria; *La Selva74*, do autor Francisco López; *Caminhos das Águas*, de Clayton Mamedes; *Acousmatic Park*, de Francisca Gonçalves; e *Partitura e Objectos*, de Pedro Tudela. As cinco obras têm em comum a opção pelas paisagens sonoras e reflexões pertinentes acerca da escuta/percepção sonora na contemporaneidade, abordando, na singularidade de cada proposta, desde sons da natureza a objetos sonoros, instrumentos e ruídos da vida moderna. No que diz respeito a validação do ponto de vista do observador, a maioria das instalações investigadas não se concentra em inquéritos, recolhas escritas de opiniões e tampouco medidas que comprovem a aceitação ou não das obras pelo público. As experiências foram registadas em vídeo; apontam qualitativamente sensações que os fruidores demonstraram e observações dos próprios autores diante das participações nas exposições realizadas, o que lhes afere meios para concretizar os objetivos conceptuais propostos.

O tema abordado neste artigo faz parte da Tese do Doutorado em Média-Arte Digital em andamento. O estudo das paisagens sonoras contribui para o reconhecimento da época em que se insere, das suas poéticas e das mudanças diárias que acontecem no ambiente. Nesse cenário, pretende-se dar continuidade e aprofundar essa investigação por meio das poéticas sonoras da atualidade.

BIBLIOGRAFIA

- A escuta da cidade/paisagem sonora: um exercício poético.* (2013). Baleia na rede: *Estudos em arte e sociedade*. ISSN 1808-8473 – n. 10, vol. 1.
- Bairon, S. (2005). *Texturas sonoras: áudio na hipermídia*. Hacker. ISBN: 85-86179-44-2.
- Barros, I. L. (2016). *Instalações Sonoras. Anais do 15º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia de Brasília*. Universidade de Brasília.

- Camargo, F; Fornari, J. (2017). Narratividade e randomização da paisagem sonora em jogos eletrônicos. *XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*.
- Carrilho, J. M. (2019). O som no limite da consciência. In Miranda, J.; Pinto, J. e Ribeiro, L. (Eds.). *Fundamento e imersão*. Orfeu Negro. ISBN:978-989-8868-68-8.
- Chion, M.; Murch, W. (1994). *Audio-vision: sound on screen*. University Press.
- Chinnery, C. (2018). Temporally embodied sound. *Glossary of common knowledge*.
- Costa, C. (2004). *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*. Alameda. ISBN 85-98325-02-3.
- Eco, H. (1991). *Obra Aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Editora Perspectiva.
- Fortuna, C. (1998). Imagens da cidade: Sonoridades e ambientes sociais urbanos. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, nº 51.
- Gomes, J. (2015). *Composing with soundscapes: capturing and analysing urban audio for a raw musical interpretation em Ciências e tecnologia das artes – Música computacional*. Escola das Artes da Universidade Católica portuguesa.
- Gonçalves, F. (2016). *Acousmatic Park – Interação com o espaço sonoro, natureza e modos de escuta*. Tese de Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto.
- Junqueira, F. (1996). Sobre o Conceito de Instalação. *Revista Gávea*. V. 14: 551-569.
- Levitin, D. (2006). Em busca da mente musical. In: ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Ed. da UFPR.
- Lima, C. (2004). *O imaginário sobre o trabalho e suas representações no cotidiano dos comerciantes do mercado público em Pernambuco*. *Ciências & Cognição*. 2004; Vol. 03.
- López, F. (2004). “*Profound listening and environmental sound matter*.” *Audio culture: readings of modern music*. Continuum International Publishing Group, 82-87.
- Mamedes, C. R. (2015). *Design sonoro e interação em instalações audiovisuais*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.
- Mander, J. (1999). *Quatro argumentos para acabar com a televisão*. Antígona. ISBN: 972-608-109-2.
- Martins, J. (1998). O senso comum e a vida cotidiana. *Tempo Social. Revista Sociol.* 10 (1), 1-8.
- Morais, L. (2014). *A dimensão do som: Relação entre artista, comunidade e território*. Tese de Mestrado em Criação artística contemporânea. Universidade de Aveiro.
- Obici, G. (2008). *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*. 7 Letras. ISBN: 978-85-7577-492-2
- Pais, J. (1993). Nas rotas do quotidiano. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Nº 13.
- O ouvido Pensante*. (2011). Ed. Unesp.
- Pereira, K. (2019). *O Candinho e a construção do som marginal*. In Opolski, D.; Beltrão, F.; Carreiro, R. (Eds.). *Estilo e som no audiovisual*. Socine.
- Pinto, T. (2001). Som e música: Questões de uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*. V. 44, nº 1.
- Rocha, R. (2019). Backyard sounds, An immersive sound experience. In Arantes, P.; Sá, V.; Veiga, P.; e Marcos, A. (Eds.). *Proceedings of the 9th Internacional Conference On Digital And Interactive Arts. Artech2019 – Digital Media Art Ecosystems*. ISBN: 978-1-4503-7250-3.
- Santana, H. e Santana, R. (2019). When space is built of light, matter and sound. In Arantes, P.; Sá, V.; Veiga, P.; e Marcos, A. (Eds.). *Proceedings of the 9th Internacional Conference On Digital And Interactive Arts. Artech2019 – Digital Media Art Ecosystems*. ISBN: 978-1-4503-7250-3.
- Santos, F. (2006). *A paisagem sonora, a criança e a cidade: exercícios de escuta e de composição para uma ampliação da idéia de música*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas.
- Schafer, M. (2001). *A Afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: A paisagem sonora*. Editora Unesp.
- Vilela, E.; Barros, N. (2018). *Performances no contemporâneo*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. ISBN: 978-989-54179-5-7.
- Voeglin, S. (2010) *Listening to noise and silence: Towards a philosophy of sound art*. *The Continuum International*. ISBN: 978-1-4411-6207-6

SOBRE A AUTORA

Rosimária Rocha é investigadora do CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve e Doutoranda em Média Arte-Digital pela Universidade Aberta/Universidade do Algarve. Artista multimídia, cantora e professora de música, transita pelas linguagens das artes sonoras e performativas, com as quais desenvolve investigações em Música, Arte e Tecnologia. Mestre em Artes (2016) – Universidade Federal da Bahia, Licenciada em Música (2016) – Universidade do Sul de Minas, e em Pedagogia (2011), pela Universidade Estadual de Montes Claros.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=6aUhwvH2VZ0&t=59s>