

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

Ulises Ferretti

ENTORNOS SONOROS:

SONORIDADES E ORDENAMENTOS

Porto Alegre

2011

Ulises Ferretti

**ENTORNOS SONOROS:
SONORIDADES E ORDENAMENTOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes como requisito parcial e final para obtenção do título de Doutor em Música; área de concentração: Composição.

Orientador

Prof. Dr. Antônio Carlos Borges Cunha

PORTO ALEGRE

2011

*Para María Nelly Martínez e todos aqueles que
têm estado a meu lado neste tempo.*

AGRADECIMENTOS

A meu orientador, Prof. Dr. Antônio Borges Cunha, pelo seu apoio, respaldo e compartilhamento no transcurso da pesquisa.

A meus filhos e à minha mãe.

À Claudia.

À equipe docente e a outros funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, pela sua colaboração.

A meu pai.

Ao Prof. Dr. Eloy Fritsch, que proporcionou os meios eletroacústicos necessários para várias das realizações e tratamentos de materiais sonoros.

À Guiomar.

A Abel Roland, Ricardo Hertz, Marcelo Villena, Rodrigo Avelar, Germán Gras e ao Prof. José Rodríguez, pelo apoio em diferentes etapas do trabalho aqui apresentado.

Ao Dr. Carlos Pellegrino, ao Mtro Cláudio Ribeiro e ao Mtro. León Biriotti, pela participação na discussão.

À Escuela Universitaria de Música (EUM) e ao SODRE, pelas respectivas licenças outorgadas para a realização desta pesquisa.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que otimizou o andamento da produção realizada para este trabalho.

E por último, mas não em menor ordem de importância, aos professores doutores que compuseram a banca avaliadora: Roseane Yampolschi, James Correa e Celso Loureiro Chaves.

RESUMO

O presente trabalho versa sobre o aproveitamento compositivo dos entornos sonoros. Para esta pesquisa em composição musical, foram utilizados, como campo de estudo, entornos sonoros localizados dentro de perímetros urbanos e, como materiais na aproximação ambiente/composição explorada, diversas potencialidades musicais dos sons que constituem os entornos sonoros e as organizações deles emergentes. Também foram contempladas como motivadoras e força de coesão nos processos compositivos realizadas diversas características da escuta no meio ambiente e do fluxo do entorno sonoro com suas variações. As composições foram realizadas para meios acústicos e eletroacústicos, considerando-se o espaço de diversas maneiras.

Palavras-Chave: Paisagem sonora. Entorno sonoro. Composição. Arte sonora. Instalação sonora.

ABSTRACT

This work deals with the compositional use of sound environments and their reflection. For this research in music composition, sound environments located within urban perimeters were used as a field of study, and as materials for the approach environment / composition that explore the diverse musical capabilities of the sounds that make up the surroundings and the sound of these emerging organizations. As a motivating and cohesive force in the processes undertaken, several characteristics of the listening in the environment and the flux of the sound environment and its variations have been included also. The compositions were realized through acoustic and electroacoustic media comprising the space in different ways.¹

Key-Words: Soundscape. Composition. Sound art. Sound installation.

¹ Traduções: Prof. Celso Loureiro Chaves e Ullises Ferretti.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Espectrogramas de variações de um entorno sonoro	36
Fig. 2 – Camadas com comportamentos diferenciados.	37
Fig. 3 – Camadas com comportamentos diferenciados.	37
Fig. 4 – Espectrograma de fragmento de entorno sonoro	78
Fig. 5 – Esquema do Processo Compositivo	84
Fig. 6 – Esquema de Alto Falantes da Sala de Concerto. (Desenho: Everton Tiago Barth)	91
Fig. 7 – Fachada e Hall. (Fotos: Claudia Paim)	94
Fig. 8 – Sala de Exposições (Foto: Claudia Paim)	96
Fig. 9 – Sala de Concerto	97
Fig. 10 – Disposição dos reprodutores de som no jardim do DMAE.	98
Fig. 11 – Formas de onda das três trilhas modelo das TRA de <i>Duplo Coro</i>	103
Fig. 12 – Espaço ocupado por <i>Duplo Coro</i> no jardim do DMAE. (Foto Claudia Paim).	104
Fig. 13 – <i>Água en la Ciudad</i> . Alguns objetos e espaço.	104
Fig. 14 – Esquema de <i>Água en la Ciudad</i> en el MNAV. (Desenho: Everton Tiago Barth)	105
Fig. 15 – Formas de onda das peças de <i>Água en la Ciudad</i>	108
Fig. 16 – <i>Imagem de Capilha</i> . Exemplo de camadas 1 e 2.	112
Fig. 17 – <i>Imagem de Capilha</i> . Exemplo de camadas 1 e 3	113
Fig. 18 – Espectrograma de fragmento do registro utilizado em <i>Imagem de Capilha</i> ..	114
Fig. 19 – <i>Cânon Tipológico</i> . Primeiro cânone de sons pré-gravados.	116
Fig. 20 – <i>Cânon Tipológico</i> . Segundo cânone de sons pré-gravados.	117
Fig. 21 – <i>Cânon Tipológico</i> . Primeiro cânone de trombones.	117
Fig. 22 – <i>Cânon Tipológico</i> . Terceiro cânone de trombones.	119
FIG. 23 – Anexo I – Exemplo de algumas Imagens do vídeo de <i>Três Águas</i>	176
Fig. 24 – Anexo I – Forma de onda da trilha de <i>Três Águas</i>	176
Fig. 25 – Urbana A2	185
Fig. 26 – <i>Duplo Coro</i>	186
Fig. 27 – <i>Água en la Ciudad</i>	187
Fig. 28 – Inundação	188

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O ENTORNO SONORO	17
1.1 A paisagem sonora, uma identidade	20
1.2 Som do ambiente e seu potencial de referenciar fonte, contexto e outros significados	23
1.3 Meio ambiente e estratégias de escuta	27
1.4 Sons mais e menos identificadores de um ambiente.....	30
1.5 Território de uma paisagem sonora	32
1.6 Percurso, Trânsito Corporal.....	33
1.7 Ordenamento, organização no entorno sonoro.....	33
2 SOM DO MEIO AMBIENTE E MÚSICA.....	38
2.1 Breve Contextualização.....	40
2.2 Algumas posturas e alguns enfoques.....	42
2.3 Concretude do mundo como linha divisória.....	46
2.4 Som ambiente e música a partir do final da década de 40	49
2.4.1 John Cage: diversidade, numerosidade e organização.....	50
2.4.2 Pierre Schaeffer, o referencial em conflito	53
2.4.3 Paisagismo sonoro	55
2.5 Obras que consideram o espaço onde são realizadas	59
2.5.1 Instalação e Intervenção sonoras.....	61
2.6 Arte Sonora	63
2.7 Meios eletroacústicos	64
3 TRABALHO COMPOSITIVO	66
3.1 Atividade Compositiva	68
3.2 Composições realizadas.....	69
3.3 Pontos especialmente atendidos.....	72
3.3.1 Percurso pelo entorno	73
3.3.2 Diversos Meios.....	74
3.3.3 Tipos Sonoros.....	75
3.3.4 Lembrança, gravação e escuta <i>in situ</i>	76
3.3.5 A organização do entorno sonoro nas composições.....	80
3.3.6 Mapas	81
3.3.7 A análise	82
3.4 Metodologia na concreção do processo compositivo.....	82
3.5 Descrições das composições, processos compositivos.....	84
3.5.1 Instalações e Intervensões.....	85
3.5.1.1 Urbana A2	87
3.5.1.2 <i>Duplo Coro</i>	97
3.5.1.3 <i>Água en la Ciudad</i>	104
3.5.2 Peças para palco.....	108

3.5.2.1	<i>Imagem de Capilha</i>	108
3.5.2.2	<i>Canon Tipológico</i>	114
3.6	Partituras de peças de palco	119
3.6.1	Imagem de Capilha.....	119
3.6.2	Cânon Tipológico	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		165
REFERÊNCIAS.....		170
ANEXOS		
ANEXO I – Três Águas		174
Anexo II – Tenho Medo de Quem Só Quer meu Bem. Comentário e partitura da trilha.....		177
ANEXO III – Inundação		184
ANEXO IV – Material gráfico de divulgação.....		185

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta a pesquisa *Entornos Sonoros: sonoridades e ordenamento*, desenvolvida durante o curso de doutorado em composição musical realizado no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no período 2008-11. Esta é uma investigação em composição focada na exploração do entorno sonoro como material musical, apresentando uma reflexão sobre o uso do som do ambiente num processo compositivo. O trabalho consiste em um portfólio de composições motivadas em e por espaços determinados, na apresentação dos processos compositivos e em uma revisão bibliográfica.

Entorno sonoro é aqui utilizado como sinônimo de paisagem sonora. O termo sonoridades refere-se às características sonoras tanto de sons quanto do ambiente no qual eles são encontrados. O termo ordenamento é utilizado como organização, mais especificamente como a distribuição temporal dos sons, que, por sua vez, é influenciada pelos outros aspectos de relacionamento dos sons do meio ambiente. Assim, o enfoque principal do trabalho é a composição musical a partir de sonoridades encontradas em lugares específicos do meio ambiente com presença humana.

Os fundamentos compositivos surgiram das experiências vividas no entorno sonoro. Nele, a ideia de Murray Schafer (2001b) de considerar a paisagem sonora como uma composição macrocósmica mobiliza a atenção compositiva dada às maneiras de progressão do ambiente sonoro. Assim, considerando-se a importância renovadora do meio ambiente sonoro para a música, as sonoridades encontradas num

entorno determinado foram interpretadas junto a outros traços de seus contextos, e as características de ordenamentos e os ordenamentos em si mesmos serviram de guia para várias das composições. Para isso, usaram-se como campo de estudo os entornos sonoros de ambientes localizados dentro de perímetros urbanos. O urbano expressa a relação humana que caracteriza a vida contemporânea em cidades e povoados. Seus espaços acústicos, como reflexos da vida que os habita, apresentam certas particularidades – tanto em sentido de diversidade quanto em numerosidade – de eventos e comportamentos, os quais foram entendidos de interesse para um estudo deste tipo.

Os espaços urbanos, como conjunto, apresentam uma constituição sonora bem característica. A diversidade de agentes que os constituem tece múltiplas relações que permitem ao ouvinte experienciar momentos ruidosos; sensações de silêncio; tumultos quase caóticos; momentos de coincidência total; acontecimentos sonoros com comportamentos tanto lineares quanto não lineares; diversas cargas de informação; fortes contrastes e também suaves e sutis mudanças sonoras; variedades rítmicas e tímbricas e múltiplas formas de organização. Isso transforma o ambiente sonoro urbano em instigante modelo de comportamentos diversos, como aleatoriedade, numerosidade, contraste e diversidade para o uso musical. Usaram-se como campo de estudo, modelo e/ou referência espaços dentro dos perímetros urbanos das Cidades de Porto Alegre, João Pessoa, Montevideu, Balneário Capilha e do Bairro Cassino da cidade de Rio Grande.

Mediante a experiência pessoal no meio ambiente, os aproveitamentos das ordens sonoras trazidas dele às composições não se propuseram a empregar planos

exclusivamente quantitativos de eventos, de pontos de ataque ou de sucessões morfológicas. Procurou-se a aproximação aos entornos sonoros específicos assim como são percebidos. Percepção é entendida como a ação e o efeito de receber, por um dos sentidos, as imagens, as impressões ou as sensações externas, assim como compreender ou conhecer algo.

O que foi salientado do meio ambiente nesta abordagem? – A experiência de estar imerso no meio ambiente acústico, percebendo-o; o ouvinte é localizado no ambiente e interagindo com ele. Essa consideração indicou como necessário atender a aspectos físicos do som, bem como à subjetividade com a qual o som é ouvido. Assim, na interpretação do meio ambiente considerou-se também a carga de significado atribuído ao modo como os sons são ouvidos, bem como também a presença do *eu* da pessoa que ouve. Desse modo, foram ainda trazidas, como articuladores das *leituras* compositivas, maneiras de escutas e de movimentação.

Além disso, há ainda a sensação de totalidade e unidade com a qual, apesar de sua diversidade, é percebido o meio ambiente sonoro. A maneira como se apresentam comumente os sons no meio ambiente faz com que os ritmos, timbres, intensidades, velocidades, permanências, tipos de sons e aparições não gerem focalizações extensas, e colabora muitas vezes, para a percepção do ambiente sonoro como um grande tapete. A maneira de se apresentarem os sons num ambiente é um dos elementos externos que marca a percepção da sucessão dos eventos que o constituem – salientando ou dissimulando diferenças e direcionalidades – e influi na expressão que se tem de um lugar. Isso fez com que essa particularidade recebesse aqui uma especial atenção.

No desejo de se trabalhar a partir da expressão sentida nos ambientes sonoros estudados, os processos compositivos foram acompanhados pelo contínuo diálogo entre gravações e lembranças auditivas do momento do registro. Dessa maneira, no instante da gravação, o entorno foi atendido nas suas nuances e comportamentos; na etapa da análise, a escuta das gravações interagiu com a lembrança do momento do registro, considerando-se também diversas estratégias de escuta mais e menos abrangentes experienciadas no meio ambiente. Assim, fortaleceu-se a relação ambiente/composição já na seleção e na localização dos sons na composição.

O trabalho está influenciado pelo conceito de paisagem sonora construído a partir das ideias impulsionadas por Murray Schafer desde o final dos anos 60, pelas considerações sobre a percepção do ambiente, tratadas pela psicologia ecológica de James Gibson – com a qual o conceito de paisagem sonora está intimamente vinculado – e pelas considerações de John Cage sobre o som do meio ambiente, seu interesse no cotidiano e o acaso.

Do pensamento de Murray Schafer, aponta-se a importância musical da paisagem sonora, sua análise e a atenção no som como uma integridade física e referencial. Com Cage, tecem-se relações como: a utilização de um veículo externo ao compositor como plano formal e estrutural (como a utilização de imperfeições em folhas de papel, e aqui a folha é o entorno, e as imperfeições, os sons); o interesse pela sonoridade do entorno e do dia a dia; o interesse na organização da realidade e a atenção da numerosidade e diversidade na composição. O trabalho também toma múltiplas referências do pensamento de Hildegard Westerkamp na consideração da localização e da movimentação do ouvinte no ambiente, e de Barry Truax nas suas

considerações sobre a paisagem sonora.

A presente investigação é continuação natural do trabalho *Entornos sonoro del Cotidiano: cinco piezas instrumentales*, que realizei no curso de mestrado no PPGM da UFRGS no período 2004-06 (FERRETTI, 2006). Esse trabalho surgiu do interesse pelo ambiente sonoro que vinha aflorando em composições anteriores, como *Suite Rolle* (1995), em que o foco foi a interpretação musical de organizações encontradas no meio ambiente, incluindo-se o isolamento de eventos específicos. Exemplo disso pode ser a peça *CORAL*, então criada, na qual utilizei a passagem de veículos na orla do Guaíba como motivação. Os processos compositivos desse portfólio foram apoiados na lembrança de entornos sonoros, como também na experiência da interação do compositor neles – como em *Collage Ciudadano* na qual os materiais surgiram da improvisação no ambiente nela referenciado. No entanto, o uso de gravações como apoio do processo criativo aconteceu somente na peça *Construção I*. Essa experiência foi particularmente instigante para a presente pesquisa. Também foi importante motivadora do atual trabalho a convivência de diversos graus de abstração e referencialidade presentes no conjunto daquelas composições.

O texto está organizado em três capítulos e Anexos. No Capítulo I, são apresentadas, a partir de autores como Murray Schafer, Ricardo Atienza, Hildegard Westerkamp, Erick Clarke, e Barry Truax, particularidades das paisagens sonoras diretamente relacionadas com os eixos do trabalho, bem como suas identidades e a maneira de serem percebidas.

O Capítulo II é voltado ao som do ambiente como renovador de conceitos e

práticas da música de influência europeia desde os primórdios do século XX. Nessa abordagem, são salientadas consequências dessa inclusão, principalmente relativas a aspectos como a valorização do cotidiano, a importância dos avanços tecnológicos na expansão da consideração artística do som do ambiente e a consideração referencial do som do meio ambiente, intimamente relacionados a esta pesquisa. Reconheceu-se, entretanto, que a utilização musical do som do ambiente está espalhada pelas diversas culturas, e que, na cultura ocidental, a relação música/meio ambiente sonoro tem sido difícil e requer ainda maior aprofundamento. Porém, a revisão literária concentrou-se no recorte temporal da música de influência europeia do início de 1900 até hoje. Dessa maneira, autores tais como Murray Schafer, Barry Truax, Hildegard Westerkamp, John Cage, Pierre Schaeffer e Erick Clarke foram trazidos para um diálogo com o trabalho.

No Capítulo III, são apresentadas reflexões sobre processos criativos, descrições e partituras das instalações, intervenções e peças de palco realizadas: *URBANA A2* (intervenção), *DUPLO CORO* (instalação), *AGUA en LA CIUDAD* (instalação), *Imagem de Capilha* (peça de palco), *Canon Tipológico* (peça de palco). Nele, mostra-se a incidência que tiveram os diversos vínculos composição/entorno contemplados nos processos compositivos.

Nos DVDs anexados, disponibilizam-se gravações do total das peças referidas e alguns vídeos de apresentações das mesmas. Nos Anexos, apresentam-se sucintamente outras composições também concretizadas no desenvolvimento da investigação - *Três águas* (Trilha para instalação homônima), *Tenho medo de quem só quer o meu bem* (trilha para *performance* homônima) e *Inundação* (Trilha para intervenção urbana homônima) -, mostrando assim diversos enfoques adotados no

percurso da mesma e programas e materiais gráficos de algumas das apresentações.

1 O ENTORNO SONORO

Este texto, como foi mencionado na Introdução, trata de uma investigação em composição musical que utiliza o som do ambiente e tem como campo de estudo o espaço urbano com seus sons e organizações percebidos por um ouvinte. O meio ambiente sonoro é constituído por expressões de vida e acontecimentos da natureza. É percebido a partir da sua sonoridade e da carga de significado que têm seus sons e contexto. As duas percepções dialogam. O presente trabalho é impulsionado pelo interesse nas particularidades acústicas e pela carga de significados com que pode ser ouvido o ambiente sonoro urbano.

Para esclarecer algumas particularidades da relação do som do meio ambiente com um perceptor (assunto importante para este trabalho), neste capítulo se apresentam estudos de diversos autores sobre as características dos sons e os transcurso dos entornos sonoros. Assim, são salientados: a identidade de uma paisagem sonora, a característica do som do ambiente de ser referente a outra coisa além de suas qualidades físicas, as estratégias de escuta no meio ambiente, a importância especial de alguns sons no entorno, a existência de diversas maneiras de interação meio ambiente/ouvinte, o território de uma paisagem sonora e o ordenamento percebido no meio ambiente sonoro.

Por exemplo: a consideração do aspecto da referencialidade do som ambiente levou-me a explorar como ferramenta compositiva as associações criadas a partir da consideração dos significados atribuídos aos sons e às imagens mentais que sua

escuta cria. Essa possibilidade foi importante na evocação de contexto – especialmente na utilização de sons gravados do ambiente - e na ruptura de linearidades emergentes particularmente nas peças instrumentais. De maneira semelhante, o conhecimento que se tem da estrutura do ambiente sonoro que se habita foi aproveitado nas sucessões e na simultaneidade de eventos no progredir das composições. Os sons como identificadores de espaços foram utilizados tanto para criar ambientes únicos como para utilizar suas diferenças em camadas diferenciadas.

A relação entre som do mundo e música tem sido historicamente importante e é tratada no Capítulo II. Mas a paisagem sonora como campo de estudo sistemático e vinculado com a música consolidou-se a partir do surgimento do projeto *World Soundscape Project* (WSP) - Projeto Paisagem Sonora Mundial -, impulsionado pelo compositor canadense Murray Schafer. Por essa razão, esse pensamento é tomado como eixo da discussão deste capítulo.

O WSP “[...] foi estabelecido na Simon Faser University nos 1970” (SCHAFER, 1993, p. 30) com a intenção de “[...] estudar todos os aspectos das mudanças da paisagem sonora para determinar como essas alterações podem afetar o pensamento das pessoas e as atividades sociais” (IBIDEM). “O objetivo principal do trabalho do WSP foi documentar ambientes acústicos, tanto funcionais quanto disfuncionais, e potencializar a consciência pública sobre a importância da paisagem sonora, apelando diretamente à sensibilidade auditiva do indivíduo” (TRUAX, 2000, p. 103). Pode-se salientar como as grandes particularidades desse projeto a atenção do ambiente acústico em interação com o ser humano e a aproximação sensível ao mesmo. “Os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem

sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos” (SCHAFER, 2001a, p. 239). Nesse projeto, o som é considerado como acontecimento físico, mas também nas suas capacidades subjetivas.

O termo *Paisagem Sonora* foi cunhado por Schafer, relacionando-o à afirmação de Cage de que “Todos os ruídos são interessantes se realmente ouvidos” (CAGE *apud* SCHAFER, 1993, p. 104). Esse autor relata o surgimento do termo da seguinte maneira: “quando, comecei a ouvir mais atentamente todos os sons ao meu redor, esse insatisfatório tópico começou a transformar-se em um caminho mais promissor” (IBIDEM), necessitando, assim, uma palavra para descrever essa experiência de seus ouvidos (IBIDEM). Com o termo *Paisagem Sonora*, Schafer abrangeu todos ou qualquer ambiente acústico. Assim, foi considerado como marco de estudo o ambiente de shopping, fazenda, aeroporto ou uma estação de rádio, por exemplo, possibilitando com isso analisar uma composição musical como “uma paisagem sonora ideal, inventada na mente do compositor” (IBIDEM).

O conceito de paisagem sonora é fundamental para a presente pesquisa que vincula meio ambiente sonoro e música. Ele se expandiu pelo mundo do conhecimento, e, atualmente, ocupam-se da paisagem sonora áreas tão diversas como a antropologia, a ecologia sonora, a música e outras artes. No seu livro *Afinação do Mundo*, Schafer escreveu sobre a futura expansão do interesse na paisagem sonora pelo conhecimento humano; no começo do artigo *Music and Soundscape*, expressa: “Em *Afinação do Mundo (The Tuning of the Word)* eu previ que, até o final do século, a música e a paisagem sonora estariam juntas. Nós passamos o final do século, e não há

necessidade de retirar o que eu disse" (SCHAFER, 2001b, p. 58). Schafer, desde o final dos anos 1960, instigou o conceito de ouvir a paisagem sonora como música; de ouvi-la como uma composição na qual todos somos ouvinte e fazedores. Por exemplo, quando ele escreveu, em 1968, o folheto *The New Sounscape (A Nova Paisagem Sonora)*, proclamou: "a nova orquestra: qualquer coisa e tudo o que soa!" (IDEM, p. 65), desejando que "[...] as pessoas começassem a pensar a paisagem sonora como uma composição macrocósmica na qual nós estamos todos envolvidos[...]" (IBIDEM).

1.1 A paisagem sonora, uma identidade

As paisagens sonoras ou os entornos sonoros têm identidade, apresentando particularidades que marcam suas diferenças. Por serem dinâmicas, as paisagens sonoras de um mesmo lugar revelam também diferenças nos seus transcurso temporais. Esse aspecto motivou o foco deste trabalho em ambientes e momentos específicos.

Atienza (2008) pontua que a paisagem sonora tem *identidade sonora* tanto patrimonial quanto própria. A *identidade patrimonial* está marcada pelos sons característicos de um lugar, e a *identidade própria*, mais mutante, está influenciada pelo transcurso do ambiente. "... a noção de *identidade sonora* se interessa pela própria matéria sonora. A *identidade sonora* pode ser definida como o conjunto de traços sonoros característicos de um lugar que permitem, a quem o habita, *reconhecê-lo*, nomeá-lo, e também *identificar-se* com esse lugar, isto é, sentir-se parte do mesmo, tanto que é capaz de fazê-lo próprio" (IDEM, p. 4). A identidade sonora é dinâmica, e

esse dinamismo não depende somente da matéria sonora, mas também de como é percebida (IDEM).

Atienza também pontua, referindo-se a espaços urbanos que, “cada configuração urbana possui alguns atributos sonoros característicos em termos de tamanho, rugosidade, constituição, textura, ritmo, temperamento e estrutura, que podem ser descritos.” (IDEM, p. 9). Apesar do processo de globalização que leva a uniformizar e a padronizar as cidades, muitos sons tendem a essa uniformização, no som de fundo – aqueles sons que não são sempre atendidos em nossa escuta –, encontram-se traços particulares dos diferentes entornos. Um “fluir” sonoro que mostra o percurso do tempo num espaço determinado (IDEM, 2008). Isso colabora em transformar as cidades em singulares e faz com que cada uma soe diferente. Alice González e Gerardo Rocco (s.d.) apontam, nesse sentido, que, na paisagem sonora de Montevideu, diferentemente da de outras cidades, o som de trânsito não é o mais perceptível.

López Barrio, tratando as variáveis que incidem na valoração de um entorno sonoro, pontua características que podem ser sentidas como influenciando a singularidade de uma paisagem sonora, como que: “o desenho determina, de certo modo, os usos do espaço; e estes, por sua vez, as fontes sonoras presentes nesse lugar, estando estes três fatores intimamente relacionados. Contexto e som são, portanto, duas variáveis fortemente relacionadas” (LÓPEZ BARRIO, s.d., p. 5). Murray Schafer aponta também a íntima relação entre o contexto e a paisagem sonora de uma sociedade, sinalizando que os materiais predominantes de uso em uma cultura condicionam a paisagem sonora da mesma (SCHAFER, 1993). Dessas palavras, com as quais Schafer sinaliza a importância das atividades e materiais existentes num

ambiente como modeladores da sua paisagem sonora, pode-se inferir que as paisagens sonoras se alteram com a mudança da sociedade. Assim, pode-se considerar a complexa trama de relações de uma paisagem sonora como mais um fator identificador e caracterizador do ambiente sonoro.

Uma paisagem sonora está influenciada pelas características físicas do lugar e das espécies que o habitam. Assim, influem nas paisagens sonoras características tais como: presença, proximidade e quantidade de barreiras acústicas existentes (paredes e árvores, por exemplo), materiais de suas ruas e calçadas (asfaltado, pedra ou terra), proximidade ou afastamento da água (rio, mar, lagoa e mesmo fontes), e presença de acidentes geográficos (como morros e lombas). Elas, por sua vez, influenciam nas espécies que habitam um determinado ambiente, e essas, nos conteúdos sonoros do mesmo.

As afirmações anteriores sobre singularidades que proporcionam identidade a uma paisagem sonora mostram que ela muda, que não é imutável. Elas são dinâmicas, facilmente influenciáveis e frágeis. Tanto regras quanto formas de utilização do som as modificam facilmente. Também, algumas novidades, aparentemente sem muita conexão com o sonoro e o tecnológico, têm poder transformador sobre a paisagem sonora de maneira até radical, uma vez que podem tanto colocar quanto subtrair sons. As modificações assim produzidas são historicamente comprovadas, e autores como Schafer e Russolo, por exemplo, têm-se ocupado delas. Esses aspectos e os que seguem mostram a paisagem sonora como reflexo do lugar que habitamos. Eles influíram na procura de momentos simples do cotidiano como referência para as composições deste trabalho.

Murray Schafer, em sua análise histórica de transformações da paisagem sonora, mostra a modificação pela ação de novidades tecnológicas e disposições legais, em diversos momentos e lugares (SCHAFER, 2001a). Exemplo nesse sentido é a modificação produzida na paisagem sonora contemporânea pelo uso de aparelhos reprodutores de som em qualquer lugar. Esse costume, estendido atualmente, pode ser confirmado facilmente, observando-se a paisagem sonora de parques, praias e até de ônibus. Assim, os avanços tecnológicos e a acessibilidade de compra dos aparelhos de som acrescentam a presença de sons sampleados, eletrônicos, gravados e/ou simplesmente transmitido pela rádio nos mais diversos lugares.

Essas novidades, paradoxalmente, não têm produzido maior variedade que a de compartilhar o mesmo lugar e momento. Apesar disso, essas novidades fazem parte da singularidade, assim como da semelhança entre os espaços urbanos contemporâneos. As novidades assim criadas modificam a paisagem sonora com irrupções de intensidades diversas de sons tais como músicas e sons naturais ouvidos como sinais, e músicas ouvidas como música, gerando convivências de eventos com significações diversificadas – individuais e coletivas –, muitas delas sem mais relação entre si que a de compartilhar lugar e momento.

1.2 Som do ambiente e seu potencial de referenciar fonte, contexto e outros significados

Os sons que formam o meio ambiente são, na sua maioria, explicitamente complexos (sons-ruído), com diferente presença ou ausência de frequências

salientadas na sua constituição – como motores, passos e folhas –, e, em menor quantidade, são sons mais simples, com frequências claramente predominantes – provenientes, por exemplo, de freadas, buzinas, sinos, alguns cantos de pássaros e músicas. Eles são apreendidos em direta relação com referências à vida e, no decorrer dos anos, constituem-se em padrões e associações cujas qualidades começam a ser associadas com significados (TRUAX, 1994). Assim, os sons do meio ambiente são relacionados rapidamente a fontes, contextos e situações. Eles são identificados “mostrando a presença de um objeto ou pessoa, ou refletindo um estado específico do ambiente” (TRUAX, 1994, p. 147), transmitindo nisso, informação sobre diversas características físicas do lugar no qual acontecem.

A potencialidade de referenciar outra coisa além das características físicas que tem o som ambiental influi no trabalho com sons do meio ambiente. Por exemplo, entre as catalogações expostas por Schafer (2001a) inclui-se a “Classificação de acordo com aspectos referenciais” proposta como uma estrutura para “[...] estudar as funções e significados dos sons” (IDEM, p. 194). A capacidade de referenciar fontes, situações e contextos é uma experiência diária que, como o proposto por Truax (1994), pode ser vivenciada com somente a lembrança de um som em particular, e a percepção do contexto ambiental que a acompanha.

A capacidade de referenciar pode ser percebida em qualquer som. O fato de ouvir outros significados além das qualidades físicas de um som é influenciado pelo interesse, pelo contexto no qual acontece, e por suas próprias particularidades acústicas. Essa ambivalência do som pode ser experienciada no dia a dia. Um som que comumente é ouvido potencializando-se seu significado pode capturar a atenção a

partir de seu interesse acústico, enquanto são descobertas suas relações de fonte e contexto.

As expectativas criadas partindo da escuta referencial de sons do meio ambiente direcionam-se de maneira comum para continuações relacionadas a lugar ou ação. No entanto, na escuta de um som produzido por um instrumento musical tradicionalmente tocado (por exemplo, da constituição *standard* da orquestra ocidental), potencializa-se a percepção das suas características físicas sobre as referências mencionadas. Quando se ouve um som de um carro parado com o motor ligado, ouve-se um carro. As conotações primárias desprendidas dessa audição são de situação, fonte e contexto. Elas são relacionadas à ação (ao fazer) – ir embora, desligar, permanecer no local – e/ou ao tipo de carro e onde ele está – consideração da fonte e do seu espaço circundante.

As continuações e contextos que ele insinua não dependem somente do estímulo físico, estão influenciadas pela informação do perceptor e pelo ambiente no qual acontecem, gerando diferentes *affordances*. Respostas que podem ser ações do próprio perceptor, como o exemplo colocado por Clarke, do reconhecimento de sons como de cadência final que, em uma situação de concerto, pode preparar o indivíduo para aplaudir; e, se ouvir outros sons como de afinação de pré-concerto, entenderá que a música propriamente não começou ainda (CLARKE, 2005, p. 7). Porém, ao ouvir um som produzido de maneira tradicional por instrumentos musicais, as expectativas de continuação e simultaneidade são comumente associadas a processos de construções abstratas - como criação de melodia, ritmo e harmonia.

Em paisagens sonoras nas quais as informações acústicas têm um papel abrangente na vida de seus habitantes, “[...] as imagens criadas na mente das pessoas por tais sons e seus contextos constroem padrões coerentes que podem ser nomeados *simbolismos sonoros*” (TRUAX, 1994, p. 72). Qualquer som pode se converter em símbolo desde que seja ouvido representando outra realidade que sua existência. “Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas e suas funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique” (SCHAFER, 2001a, p. 239).

Assim, a interpretação dos sons está influenciada pelo conhecimento que se tem da estrutura do contexto do qual provêm. Esse conhecimento colabora para a criação de expectativas e para a dedução de continuações e simultaneidades possíveis. Truax (1994) relaciona esse conhecimento com o que leva uma pessoa a reconhecer erros na sua língua nativa e com o reconhecimento que faz entender que uma melodia que implica cadência não finaliza se é detida antes da mesma. De modo semelhante, os sons são ouvidos num conhecimento de contexto. Esse conhecimento tácito que um ouvinte tem da estrutura do entorno sonoro que habita é postulado por Barry Truax como a existência de uma “competência da paisagem sonora”². Esse conhecimento faz com que o som do ambiente seja ouvido reconhecendo-o como vinculado a uma ação e a um contexto; forma de ouvir à qual Clarke se refere como entender o significado perceptual do som (CLARKE, 2005).

Como será exposta no capítulo seguinte, essa característica da escuta tem sido

² Conceito que Truax vincula com o de competência linguística proposto por Chomsky – conhecimento tácito que se tem da própria língua (TRUAX, 1994, p. 48).

especialmente importante nas transformações da música atual.

1.3 Meio ambiente e estratégias de escuta

“O mundo está sempre cheio de sons” (SHAFER, 2001b, p. 61) e nele capta-se tanto aqueles que se procura quanto sons que “nunca desejamos encontrar, mas eles nos encontram” (SCHAFER, 1993, p. 97). Apesar disso, ouve-se somente uma fração da realidade acústica do meio ambiente e, nessa escuta, as estratégias que se usam para ouvir cumprem importante função.

Na percepção do mundo, a audição “explora” (*scanning*) o ambiente de maneira semelhante ao exposto por Gibson (1950) para a percepção visual³. Nesse comportamento, “o nível de atenção pode ser casual e distraído, ou num estado de prontidão, e sua esfera de ação pode ser global (uma geral “exploração” do ambiente completo) ou focado numa fonte particular pela exclusão de outros sons” (TRUAX, 1994, p. 16). As diversas práticas de escuta – mais e menos abrangentes – no meio ambiente envolvem diferentes níveis de atenção e influenciam intensamente na impressão que dele se tem. A atenção que guia as estratégias de escuta em um ambiente aberto passa de um a outro ponto do mesmo, e as focalizações são pouco previsíveis (SHAFER, 2001b). Assim, essas práticas de escuta estão influenciadas por características do som e pela maneira que se o ouve. Nelas, influem aspectos como a forma *esférica* – em todas as direções – de propagar-se o som, a particularidade do sistema auditivo de captar o som proveniente tanto de cima, dos lados e de baixo, e a

³ “O mundo é comumente percebido por *scanning*, ou seja, movimentando os olhos rapidamente de ponto em ponto [...]” (GIBSON, 1950, p. 29).

capacidade auditiva de focar a atenção de maneira diversa. Muitas particularidades que nascem dessas maneiras de escuta têm sido utilizadas nos processos compositivos deste trabalho. Várias delas – como as diferenças entre escuta focada, periférica e outras interações adiante expostas – diferenciam propostas como *Duplo Coro* e *Canon Tipológico*, tratadas no Capítulo III.

Os aspectos físicos do som não são as únicas variáveis que conduzem a atenção auditiva que constitui as topografias de um ambiente acústico escutado. Assim, uma análise abrangente dessa realidade percebida tem que contemplar outras variáveis além das aurais. López Barrio, baseando-se em que os sujeitos percebem e reconstróem o mundo através de seus próprios supostos, valores e expressões vitais, fala da convivência do subjetivo e do objetivo na percepção dos espaços sonoros: “[...] o espaço sonoro está afetado por sentimentos, por filtros pessoais ou culturais e por significados que permitem falar de uma dimensão subjetiva superposta à realidade objetiva” (LÓPEZ BARRIO, s.d., p. 1).

As interações acima mencionadas também provocam experiências que salientam e/ou dissimulam estímulos sonoros que chegam aos ouvidos. Nessa ação, o ouvinte modifica a paisagem sonora sem necessitar sempre de uma relação direta e unívoca com a imagem aural do som como: intensidade, proximidade e permanência. Assim, tem-se, por exemplo, a diferença de escuta mais e menos focada. Por exemplo, num concerto, comumente, a audição está focada, concentrada em determinados pontos desses ambientes comumente estáveis (o(s) interprete(s) ou meio de difusão sonora utilizado, alto-falantes, por exemplo). A escuta é direcionada para um lugar, dirigida, conduzida pelo estímulo, pelo interesse e pelo costume, enquanto, no meio ambiente, a

escuta comumente cobre o espaço, procurando informação de todos os lados, apresentando focos pouco estáveis – escuta periférica referida por Schafer (2001b).

Com a focalização auditiva, experimenta-se o efeito figura e fundo apontado por Schafer⁴ (2001a). No visual, conforme o exposto por Gibson, esse efeito se apresenta muitas vezes de forma relativa, que faz algo ser visto como figura ou fundo (GIBSON, 1950). No sonoro, a atenção que se dá a um som faz com que essas funções – figura e fundo – também não sejam estáveis, trocando entre si. A focalização auditiva possibilita, também, experiências perceptivas do ouvinte a respeito do seu entorno, como a de localizar-se nele. Assim, um ouvinte, concentrando sua atenção de diversas maneiras, pode sentir-se com a paisagem à sua frente, a seu lado, acima, embaixo, ou pode sentir-se no centro dela, rodeado, percebendo o ambiente sonoro no qual está imerso.

A articulação que se faz pela escuta do meio ambiente sonoro inclui a experiência de silenciamentos totais do entorno acústico. “Silêncio não é simplesmente a ausência ou o oposto de som ou comunicação, ele é uma parte intrínseca a qualquer sistema de comunicação acústica” (MILLER, 1993, p. 3). Ele não existe como ausência total de som. Mas,

Silêncio como ausência de som não existe, em nenhum sentido absoluto, tanto quanto possamos afirmá-lo e, em especial, em relação aos recentes desenvolvimentos nas especulações cosmológicas da física. Ou seja, silêncio pode existir como ausência de som numa área particular ou numa porção comunicativa do entorno sonoro, o que implica que não estamos nos referindo as batidas de nosso coração, etc, mas reduzindo nossa audição ou mensuração a tarefas específicas: silêncio é o que não podemos ouvir ou mensurar em determinada

⁴ Fenômeno estudado pelos psicólogos da Gestalt, começando com o trabalho de Rubin no qual ele o chamou figura e fundo (GIBSON, 1950, p. 39).

situação. De maneira similar, silêncio existe como referência à ambiência de uma paisagem sonora, de tal forma que 'quietude' e 'silêncio' se tornam quase sinônimos. (MILLER, 1993, p. 112).

Assim, a sensação de silêncio, além do que acontece pelo cessar de fontes específicas, é possibilitada de outras formas. Exemplo disso é o silêncio percebido pela pouca densidade sonora de um ambiente e o silêncio experimentado em momentos nos quais um pensamento, um estímulo visual, ou uma situação tomam conta da percepção, silenciando, apagando o resto do som ao redor.

1.4 Sons mais e menos identificadores de um ambiente

Também as interações de aspectos culturais e de interesse do ouvinte, acima expostos, fazem com que, no meio ambiente, a atenção passe de um ponto para outro sem se poder prever onde se focará (comportamento referido por SCHAFER, 2001b) e os sons sejam percebidos com diferentes presenças. Os chamados sons de fundo e marcas sonoras – seguidamente mencionados – têm colaborado com aspectos de ordenamento, articulações de contexto e rompimento de possíveis linearidades emergentes nas interpretações das paisagens utilizadas como referência das composições do presente trabalho.

Truax (1994, p. 21) fala de “escuta de fundo” (*Background listening*) no sentido daquilo ouvido, mas ao que não se presta atenção. Ela abrange sons que chegam a nós, mas que não são distinguidos. Essa audição pode ser comprovada com a resposta comum afirmativa à pergunta se se ouviu um determinado som que se pensava não ter ouvido, sobretudo se não é muito distante no passado (IBIDEM).

Esses sons têm uma função similar ao fundo (*Background*) do campo visual

proposto por James Gibson (1950). Eles são sons, em geral, menos específicos e mais genéricos, percebidos em aparência menos identificatória, tais como o barulho um tanto confuso de uma avenida afastada do perceptor. Tem sido importante sua observação no estudo da interpretação dos percursos dos entornos referenciados neste trabalho, ajudando no vínculo de caráter e ritmo das composições com o ambiente referenciado.

Nos ambientes acústicos, percebem-se sons também com outras funções. Sons captados com diferentes graus de consciência da sua existência, ou considerados com diferente capacidade identificatória do lugar e/ou situação da qual provêm. Nos estudos de Schafer e Truax, várias dessas diferenças acham-se catalogadas e nomeadas com termos bem sugestivos da importância com que são percebidos. O termo *marcas sonoras* (*soundmarks*), por exemplo, foi dado a sons revestidos de especial importância para os habitantes do lugar no qual ele acontece.

São sons que identificam um lugar. Eles são “Sons que têm estado em um lugar particular por longo tempo [...]. Como as *landmarks*, eles definem seu caráter essencial, tornando-o único” (SCHAFER, 1993, p. 108). Eles trazem junto ideias de ritmos, contrastes e contextos que foram utilizados para criar um ambiente único, como para criar ambientes diferenciados nas composições. O anúncio dos voos no aeroporto utilizado em *Urbana A2* pode ser catalogado dessa maneira. Ele é característico de um lugar e situa, a quem o conhece, num tipo de ambiente específico – um aeroporto –, e todas suas características físicas são entendidas para caracterizar sua função e o lugar do qual é originário.

1.5 Território de uma paisagem sonora

A distância da qual ouvimos os sons nos informa sobre a extensão do ambiente sonoro observado. O som mais afastado nos sinaliza o horizonte da sua paisagem sonora (TRUAX, 1994). Assim, a extensão da paisagem sonora é determinada auditivamente. Ou seja, o território que pode ser ouvido é o território da paisagem em questão. Isso faz com que os limites de uma paisagem sonora estejam influenciados pela presença de elementos que possam mascarar sons de baixo nível de intensidade, reduzindo o sentido de espaço percebido (IDEM). Desse modo, “a presença de um nível constante de som reduz o que podemos nomear como o ‘horizonte acústico’ de um ambiente” (TRUAX 1994, p. 23). A impressão de extensão dos entornos foi um elemento observado nas composições realizadas. Ela refletiu-se nas espacializações e nas acentuadas diferenças de detalhes e intensidades dos eventos utilizados.

O território da paisagem sonora é independente do território da paisagem visual. Os limites de ambas não coincidem. Numa paisagem sonora, podem-se ouvir tanto sons produzidos dentro quanto fora do campo da visão, ou mesmo fora do ambiente físico do território da paisagem visual considerada. Essa possível independência entre som e imagem, que é comum na música eletroacústica, foi motivação compositiva no vídeo da sala de exposições em *Urbana A2* – tratada no capítulo III - e na trilha para a instalação *Três águas* – tratada no Anexo I.

1.6 Percurso, Trânsito Corporal

O espaço de uma paisagem sonora permite ser ouvido parado ou em trânsito corporal. Cada uma dessas maneiras de estar no ambiente possibilita percepções diferenciadas do mesmo. A escuta, considerando o trânsito corporal, é uma experiência diária, muitas vezes de forte impacto expressivo. Ela proporciona uma importante interação ouvinte/paisagem sonora que provoca focalizações auditivas diversificadas e percepções diferenciadas de um lugar. O trânsito imprime mudanças no percebido de um entorno com relação ao escutado parado em aspectos como diversidade, numerosidade, contraste, focalizações e “exploração” auditiva. Nessa movimentação, também se modificam o ritmo de aparição dos eventos, percepção de velocidades, aproximação-afastamento dos sons, espacialidade e localização das fontes, e também estrutura e forma de um entorno sonoro.

1.7 Ordenamento, organização no entorno sonoro

Na paisagem sonora, são percebidas organizações emergentes. As relações temporais que nela apresentam os sons estão estreitamente ligadas ao sentido de caráter e coerência que temos desse ambiente (TRUAX, 1994). A organização é relevante na impressão que se tem de uma paisagem sonora. Compreendê-la melhor no seu potencial musical tem sido importante para os processos compositivos deste trabalho, e várias das características temporais dos entornos têm sido utilizadas. Por exemplo, a numerosidade e diversidade de sons que apresentavam os momentos referenciados influíram: nas maneiras de apresentar repetições e linearidades; na independência entre os diversos sons e o seu contexto e em considerações técnico-compositivas – como na instrumentação de *Imagem de Capilha*.

A organização aqui tratada está refletida também na seguinte argumentação de Clarke, sobre como é lembrado o meio ambiente. Nela, enfatiza-se a estrutura do meio ambiente em si mesmo:

Uma simples, mas abrangente asseveração é que o mundo não é uma “confusão de ruídos”⁵, mas um ambiente altamente estruturado sujeito às forças da natureza (gravidade, iluminação, crescimento orgânico, ação do vento e da água) e o profundo impacto do ser humano e suas culturas; e de maneira recíproca os perceptores são organismos altamente estruturados que estão adaptados ao ambiente (CLARKE, 2005, p. 17).

No mesmo sentido de que as paisagens sonoras não são um barulho desorganizado, Atienza expressa:

Intuitivamente, poderíamos imaginar nosso entorno como uma pura conjunção aleatória de infinidade de sons e ruídos. No entanto, ao escutá-lo a partir do ângulo da repetição e da variação, podemos desvelar suas qualidades compositivas. Nosso entorno sonoro se constrói a partir de imbricações sutis e alinhavadas nas que a arbitrariedade joga um papel limitado (ATIENZA, 2007, p. 2).

Truax (1994) aborda o assunto do ordenamento da paisagem sonora vinculado com a estrutura. Ele escreve que sintaxe é usado mais comumente que estrutura “[...] para referir-se ao ordenamento à ampla-escala das unidades da linguagem, e, de maneira mais geral, esse termo pode incluir igualmente a estrutura paralinguística.[...] Estrutura na paisagem sonora inclui não só os elementos do ambiente sonoro e suas relações, mas também o nível pragmático do contexto no qual tudo isso ocorre, e sem o qual não pode ser interpretada” (TRUAX 1994, p.48).

Apesar de o meio ambiente sonoro ser contínuo, dinâmico e não cessar, é

⁵ Colocação escrita por William Jame's em referência ao meio ambiente sonoro, mencionada por Clarke na p. 12 do mesmo livro (CLARKE, 2005).

articulado por mudanças em períodos como minutos, horas, dias, semanas, meses, estações – ou outras extensões maiores ou menores. A trama sonora tecida nesse transcurso é comumente riquíssima e complexa em sons e relações. Ela está caracterizada por uma numerosidade e diversidade de eventos que podem deixar perplexo quem tentar perceber sua totalidade. A organização emergente disso toma particularidades como a de ser percebida como uma globalidade não direcionada com uma topografia que apresenta protuberâncias e profundidades de comportamento independente que a caracterizam. Atienza (2007) se refere à importância caracterizadora da trama assim criada dizendo que essa trama caracteriza-se através da dialética permanência/variação, e que “[...] os modos pelos quais essa paleta sonora varia são capazes de descrever espacialmente e temporalmente um lugar” (ATIENZA, 2007, p. 1).

O estudo dos transcurtos de entornos sonoros leva a detectar características importantes de possível utilização musical, tais como: a maneira mais comum de eles mudarem, seja pela permanência e desaparecimento de sons, mais que pela transformação de cada som em si; a rarefação de um ambiente acústico, comumente, realiza-se por permutação e combinações de eventos e não apresenta hierarquias duráveis.

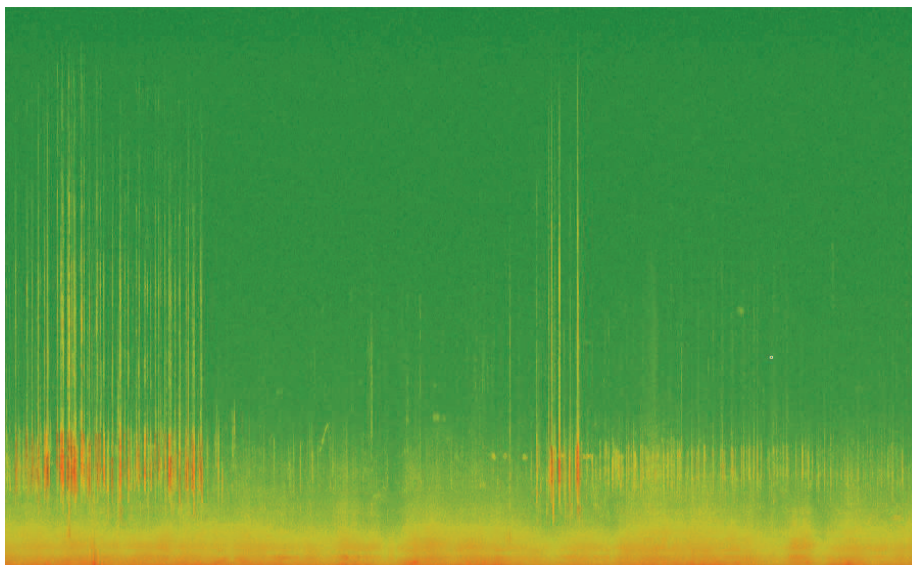


Fig. 1 – Espectrogramas de variações de um entorno sonoro
(Av. Venâncio Aires desde uma janela interior de um prédio)

Os espectrogramas expostos (Fig. 1, 2 e 3), mostram uma atividade sonora organizada com uma disposição estratificada. Nota-se também, que suas diversas camadas se identificam por familiaridades ou afastamentos tais como materiais, atividades, distâncias e características rítmicas que as formam. O comportamento estratificado que mostram esses exemplos é uma das maneiras comuns de apresentarem-se os sons no meio ambiente. Essa distribuição cumpre um papel importante na construção das imbricações como ele é percebido. Nesse intuito, as camadas encontradas nos entornos sonoros estudados estão aproveitadas nas composições, na simultaneidade e na sucessão das atividades diferenciadas por registros e distâncias, como também nas mudanças do seu transcurso. Nesses espectrogramas, também se podem observar setores (partes) diferenciados na globalidade do entorno acústico, assim como outros aspectos formais – recorrência e novidades - também com potencialidades estruturais a usar em música.

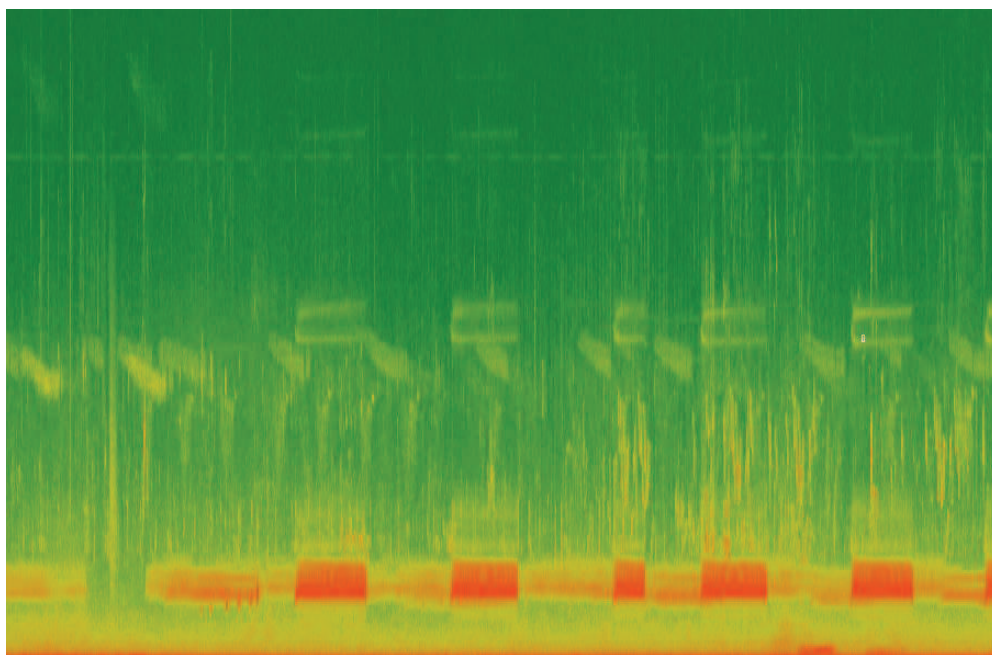


Fig. 2 – Camadas com comportamentos diferenciados.
Parque Farroupilha depois da chuva.

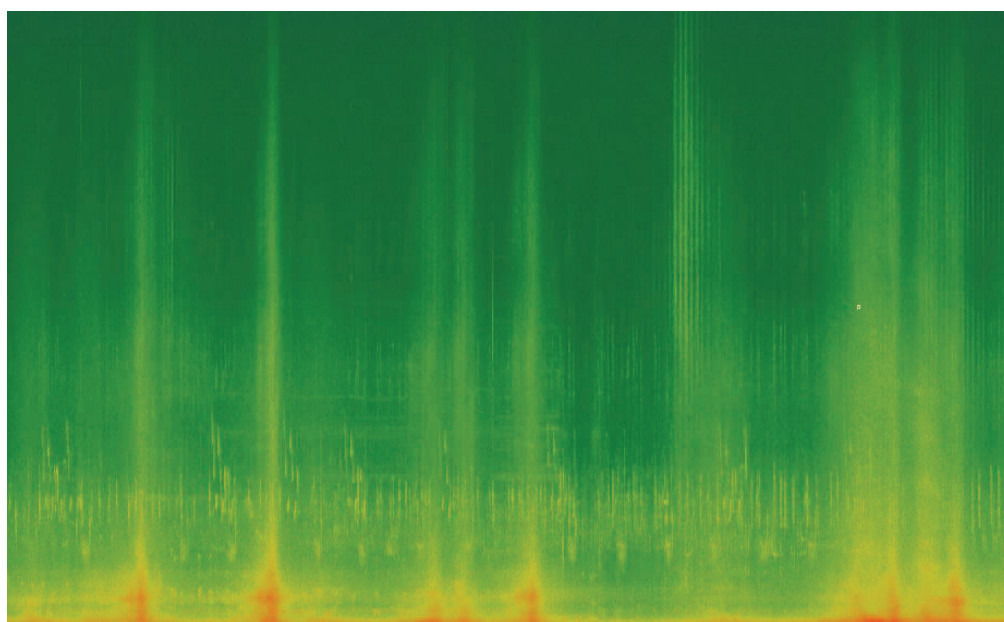


Fig. 3 – Camadas com comportamentos diferenciados.
Av. Oceano, Cassino (RS).

2 SOM DO MEIO AMBIENTE E MÚSICA

As posturas que surgem na música de influência europeia, a partir do uso do som do ambiente ocorrido no século XX, têm sido importantes para o presente trabalho, e vários eixos das ampliações da atividade musical, assim acontecidas, são aqui explorados. Como forma de abordar os efeitos desse uso, neste capítulo, é exposto um breve mapeamento histórico – mas não exaustivo – de várias das mudanças musicais nascidas no século passado, vindas até a atualidade. A finalidade dessa incursão é contextualizar, como referências para nosso trabalho, a importância renovadora que o som do ambiente tem para as mudanças sucedidas nesse período no cenário musical. Para tanto, são enfatizados os aspectos diretamente relacionados com os processos compositivos da presente pesquisa, tais como: diversidade, numerosidade, organização do som ambiental, consideração do ouvinte no meio ambiente e capacidade referencial com que são percebidos os sons do meio ambiente.

As mudanças do meio ambiente sonoro têm influências na cultura que os habita e vice-versa. Desse modo, pode-se observar uma relação entre a drástica transformação do meio ambiente sonoro – acontecida a partir da revolução industrial –, tratada, por exemplo, por Schafer (2001a) e Russolo (1913), e a valoração artística do ruído e som do ambiente. Nesse sentido, Claude Schryer (2001) relaciona as modificações na percepção sonora das pessoas, especialmente no período aqui tratado, com as novidades trazidas ao meio ambiente sonoro pela tecnologia e industrialização, como provocadoras da mudança de nosso conceito de ouvir e da modificação de nossa estética. No mesmo texto, Schryer expressa que a transformação

perceptiva mencionada ocorreu em grau tal que, “hoje, se aceita quase de bom grado o ruído como música, mas também se reconhece que a *música* pode ser ruído” (SCHRYER, 2001, p.123). Nessa mudança, os sons do meio ambiente ingressaram de diversas maneiras na música atual.

Os sons do mundo físico real e sua organização expandiram-se, amplamente, como material musical a partir do início do século XX. A valorização ou revalorização do ruído teve efeitos tais como: o acréscimo da gama de sons a serem utilizados musicalmente; mudanças na relação música/ouvinte – por exemplo, com a aparição de música ouvida sem ver o intérprete e sons ouvidos em outros espaços onde foram originados –; a ampliação das possibilidades de organização musical. Os instrumentos da orquestra, com sua maneira tradicional de serem tocados, deixaram de ser suficientes; em música, começou a ser utilizado o ambiente sonoro cru e significativo do dia a dia, como também sua organização complexa.

Nas transformações ocorridas, o som do ambiente também dotou a música de imagens e instigou a consideração expressiva e estrutural da movimentação espacial do som. Tais aspectos alimentaram a discussão sobre o discurso musical e incentivaram buscas técnicas, tais como captação, manipulação, reprodução do som gravado e espacialização. Também nessas transformações o som do ambiente começou a ser usado com um viés objetual “como se fosse algo tão sólido como um fragmento de madeira ou de mármore” (IGES, 2000, p.1). As mudanças mencionadas estiveram apoiadas em considerações filosóficas, tais como a valorização do cotidiano (nem sempre bem considerado, tido como banal e afastado das mais *elevadas* preocupações musicais), o interesse científico da função artística, a consideração da

pessoa – também com seu corpo – em seu habitat e a atitude política dos artistas em temas como poluição sonora e visões antropológicas.

2.1 Breve Contextualização

Dentro dos estímulos percebidos no mundo físico real – tais como movimento, velocidade, luminosidade, escalas, silhuetas, cores, aromas, texturas e situações –, o som, especialmente do ambiente, tem sido tratado de maneira diferente em diversas épocas e em diferentes povos. Evidências disso se encontram em expressões musicais, mágicas, religiosas, arquitetônicas, científicas, assim como em histórias orais, ambientações sonoras e distribuição de espaços acusticamente diferenciados - como parques, jardins e cidades.

Por exemplo, na música Suyá, apresenta-se a prática da *ngére* e a *akia*. Seeger, referindo-se a elas, expressa que “como a *akia*, muitos *ngére* são apreendidos de mamíferos, peixes, pássaros, abelhas e plantas” (SEEGER, 1980, p. 98). Nos *ngére*, por exemplo, o que canta a canção é um animal, planta ou abelha; “o compositor é simplesmente um mediador que aprende a canção e então a ensina ao resto dos homens” (IDEM, p. 99). O vínculo entre canção e meio ambiente é claro.

Mas, na cultura ocidental, as relações entre música e ambiente têm sido menos explícitas. A música, como área especial da utilização artística do som não incluiu o meio ambiente na sua teoria e o som do ambiente como material concreto ficou afastado. A música ocidental priorizou uma abordagem principalmente abstrata – valores físicos do som – e, apesar de os sons e ritmos do meio ambiente estarem

presentes de diversas maneiras na produção musical – obras de diversos compositores e épocas -, essa presença tem sido pouco destacada em estudos analíticos e históricos (SCHAFER, 2001a). Ainda, tanto na construção de instrumentos quanto nas técnicas e nos conceitos compositivos, a atenção concentrou-se nos sons com predomínio de uma frequência fundamental, e não nos sons de constituição física mais caótica – com menos evidência de uma frequência fundamental.

Essa diferença entre os tipos de sons também se evidencia na contraposição sons musicais/ruído. Nessa dicotomia, os sons com frequência fundamental preponderante foram nomeados como musicais; os sons com constituição não periódica, como ruído que – pela contraposição criada – seriam não musicais. Assim, esses conceitos afastavam das considerações dessa arte tanto os sons do ambiente quanto o contexto real do meio ambiental. A respeito disso, Schafer (2001b) sinaliza que, na música ocidental, os ouvintes não são encorajados a vincular música com funções ou propósitos além dos estéticos e que, nessa *pureza*, também se separou música de meio ambiente (IDEM). Ele pontua como evidência do afastamento mencionado outros costumes e fatos da prática musical europeia tais como: a postura corporal do público no concerto; a música funcional ser relegada a uma importância menor; outras músicas, tais como as feitas com propósitos políticos, comerciais ou religiosos serem postas “sob suspeita crítica” (IDEM, p. 58-59). O meio ambiente sonoro ficou como motivador e inspirador de música, mas não com a possibilidade de ser utilizado literalmente nela. As mudanças acontecidas pelo efeito do uso do som do ambiente em música no período tratado modificaram a situação de afastamento ambiente/música. Elas foram impulsionadas na interação das áreas artísticas.

2.2 Algumas posturas e alguns enfoques

O início da utilização da concretude sonora do mundo físico real na música atual, pode ser sinalizado no movimento Futurista nos primórdios do século XX, Iges (2000) faz questão de não esquecer que o começo da instalação e do uso objetual do som foi nas Primeiras Vanguardas do século XX. E Murray Schafer refere-se ao futurista Luigi Russolo como “o verdadeiro revolucionário da nova era [...], que inventou uma orquestra de ruídos [...] calculada para introduzir o homem moderno no potencial musical do novo mundo que surgia” (SCHAFER, 2001a, p. 161).

A ação do movimento futurista esteve inspirada no gosto pela velocidade, novas sonoridades e por outras mudanças trazidas pela máquina para a vida humana. A postura assumida por sua produção teórica e prática impulsionou a dissolução dos limites rígidos das áreas artísticas, com atividades que abarcaram as artes visuais, a, música, e poesia (CAMPAGNA, s/d) e seus efeitos são palpáveis ainda na atualidade. Na interdisciplinaridade que caracterizou o futurismo, o som foi bem atendido, alcançando-se descobertas e ampliações sobre relações expressivas a respeito do sonoro, que contaminaram o ambiente artístico daí em diante.

Nas produções futuristas, criaram-se a poesia sonora (palavra em liberdade), as pinturas foram cheias de sons, escreveram-se poesias com muita atenção ao som ambiental, e as músicas por eles produzidas estão plenas de evocações sonoras da realidade física do mundo. Obras como em *Risveglio di una città* de Luigi Russolo, tanto quanto a criação por ele dos *intonarrumori* (entonaruídos) são exemplo dessa atenção no sonoro do ambiente. A cidade, os artefatos da indústria e expressões da fala

aparecem citados nas obras futuristas, combinados ou não com sons de escalas tradicionais (como na acima mencionada *Risveglio di una città* e *La Pioggia*, ambas de Russolo). Eles também tiveram produção de texto, na qual são colocados desejos e necessidades de forte renovação do mundo musical. São exemplos dessa atenção no sonoro o Manifesto *A Arte dos ruídos (L'arti dei rumori)* do mesmo Russolo – publicado em 1913 – assim como o *Manifesto técnico da música futurista (Manifesto técnico della musica futurista)* de Balilla Pratella, publicado em 1911.

Os dois manifestos acima mencionados são esclarecedores no sentido do interesse vívido sobre o som do ambiente, como se pode ler no seguinte fragmento de Russolo.

Permitimo-nos cruzar uma grande capital moderna dando mais atenção a nossos ouvidos que a nossos olhos e desfrutaremos o fluir da água, o ar e o gás circulando através dos conjuntos de tubos metálicos, os bramidos ruidosos que respiram e pulsam, a palpação das ondas, o ir e vir dos pistões, a uivada das engrenagens mecânicas (RUSSOLO, 1913, s/p).

Também é esclarecedora uma frase do manifesto de Balilla Pratella. Além de proclamar a enarmonia, a superação da quadratura rítmica e os conceitos de consonância e dissonância como novidades do futurismo para a música, Pratella mostra seu desejo de interpretar o som do ambiente da sua realidade como material musical (PRATELLA, 1911). Eis o fragmento: “levar à música a alma das multidões, grandes plantas industriais, trens, navios, navios de guerra, carros e aviões” (IDEM p. 3).

A partir desse momento, produz-se tanto o gradual avanço da utilização do total sonoro em música como também o abandono e a revisão de visões absolutistas sobre o som no seu uso artístico e musical – tais como a dicotomia *som musical/ruído não*

musical acima exposta. A partir desse momento foi possível ouvir um rádio, uma turbina, um trem, um rio... em uma obra musical. A música ocidental começava a contemplar todo som como possível material de utilização e o vínculo com o meio ambiente é acrescentado. Daí em diante, algumas obras apresentaram renovadas maneiras de tratar a relação meio ambiente/música dentro de estilos estabelecidos – como em épocas anteriores –; outras buscaram aproveitar os sons, assim como outros vínculos ambiente/composição de maneira mais concreta.

A relação que segue não é exaustiva, mas, assim mesmo, pretende refletir a diversidade de posições e estilos que se interessaram em vincular música com meio ambiente, como John Cage (*Empty Words*), Karlheinz Stockhausen (*Stimmung*), Morton Feldmann (*The King of Denmark*), Steve Reich (*City Life*), Jimmy Hendrix (*Crosstwn Traffic*), Lenon e McCartney (*Yellow Submarine*), Peter Ablinger (*Quadraturem IV*), Hildegard Westerkamp (*Fantasie for Horns*), Charles Ives (*Central Park in the Dark*), e Eduardo Fabini (*La Isla de los ceibos*).

Nas obras acima mencionadas, o meio ambiente está presente, tanto contemplado na mimese de sons específicos (gravados) quanto produzido ao vivo, sugerido no caráter, tempo, assim como evocado de diversas maneiras. Podemos nos deter brevemente em algumas delas e notar alguns aspectos dos usos do som do ambiente.

Em *City Life* (1995), por exemplo, Steve Reich utiliza sons gravados na cidade de Nova Iorque – tais como as expressões faladas *check it out*, *honeymoon* e outros sons como golpes de portas, buzinas e sirenes de polícia – aproveitando a referencialidade a

respeito dos traços da vida urbana. Esses sons, por sua vez, são interpretados nas suas qualidades físicas que desenvolvem nos instrumentos aspectos tais como afinações, padrões rítmicos e caráter – imitados em sucessivas interpretações e variações, utilização do som reconhecível que aparece similar em outras obras do mesmo compositor, tais como *Different Trains*.

Stockhausen, em *Stimmung* (1968), toma como referência a paisagem lembrada de uma viagem ao deserto mexicano, junto com elementos sugeridos pela cultura que dela fez parte em outras épocas. Nessa obra, o material sonoro e o caráter foram trazidos pela memória e a imaginação, utilizando-se as impressões de prédios e planície experimentadas no ambiente do deserto, combinadas com a sonoridade do nome de deuses astecas. “Os nomes mágicos dos deuses astecas são pronunciados em *Stimmung*”, e o espaço da paisagem também aparece “[...] entrando no céu na tranquilidade, por um lado, e as mudanças súbitas, por outro” (STOCKHAUSSEN, 1974, p. 163).

Peter Ablinger, em *Quadraturem IV (Selbstportrait mit Berlin)* -1998 -, utiliza o som de gravações urbanas junto com o de instrumentos acústicos. Nessa composição, o som do ambiente é tomado como ruído e sua forma física é representada. Nela, os instrumentos acústicos interpretam uma análise alcançada pelo reticulado temporal e espectral das mesmas gravações que são reproduzidas paralelas a eles (ABLINGER, 2006).

Esses exemplos mostram não somente abordagens diferenciadas da paisagem sonora como também aproveitamentos de distintos aspectos dos lugares referenciados

Eles contemplam no seu conjunto o meio ambiente sonoro como realidade física, referencial, como também em aspectos visuais, formais e histórico-culturais.

2.3 Concretude do mundo como linha divisória

O uso do som ambiental marcou uma importante linha divisória entre tendências estéticas. As diferentes posturas estiveram bem marcadas pelo conceito que cada uma adotava de música a respeito de sua maior ou menor abstração, o que teve relação direta com o vínculo maior ou menor da obra com o extramuros ou intramuros que apresenta o som do ambiente.

A consideração da pessoa ecologicamente localizada no meio ambiente aparece também no cenário, o que implica reconhecimento, interação, interpretação de funções, atividades, espaço e situações experimentadas no entorno ambiental (SCHAFER, TRUAX, WESTERKAMP, CLARKE). Isso não estava potencializado no mundo teórico musical e foi, talvez, um dos efeitos mais profundos da renovação acontecida no período aqui tratado.

A referencialidade, um aspecto

No período aqui tratado (primórdios de 1900 até hoje), a partir da consideração da capacidade de referenciar contexto e situação do som do ambiente – acima mencionada –, são propostos eixos de atenção que a transformaram em um fator de ampliação e instigação para o mundo musical. Os efeitos que provoca essa consideração na renovação de conceitos e posturas permitem observar a partir dela

várias das direções marcantes na relação entre som do ambiente e música. Com o aceite dessa capacidade, os sons deixam de ser exclusivamente qualidade física e passam a ter – também nas considerações teóricas – potencialidade evocativa e de transmissão de significação. Na nova porta assim aberta, os sons na música podem criar conto, história, contexto e contrastes referenciais do mundo físico real. Também podem cumprir – apoiando-se na competência da paisagem sonora proclamada por Truax, acima mencionada, funções *contrapontísticas* e *harmônicas* de ordenamento de sucessões e simultaneidades sonoras a partir de outras considerações das aurais.

Com relação a esse assunto, Andra McCartney (2000) trata a importância de considerar o contexto do som e a memória do ouvinte no trabalho com sons do ambiente: "a utilização séria do som ambiental, então, significa observar o contexto e a integridade dos sons, para estar ciente das relações entre sons e seus contextos, e trabalhar com as associações e memórias de um ouvinte sobre o som do ambiente" (McCARTNEY, 2000, s/p).

David Dunn, por seu lado, reconhecendo a importância que a capacidade referencial do som do ambiente tem na percepção, expressa: "Os sons das coisas da vida não são somente a fonte para manipulação; eles são evidências da mente na natureza e são padrões de comunicação com os quais partilhamos um elo comum e significado" (DUNN, 2001, p. 98). Pierre Schaeffer, com outra concepção, também leva a sério essa característica do som. Ele, conforme será exposto mais adiante, partindo de uma busca de abstração a partir do som do ambiente como material, colocou especial importância nessa capacidade para diminuí-la em suas composições.

A capacidade do som de referenciar o mundano, as ações, os ambientes com interesse artístico foi utilizada, já no início do século XX, pelo dramaturgo Filippo Tommaso Marinetti, no seu *Un Paesaggio Udito* das suas *Sínteses Radiofônicas Futuristas* (1927-1938). Essa obra, que aproveita a expressão de sons do meio ambiente, está apresentada como um texto que contém 12 seções que propõem ouvir sons de chafurdar, crepitação e pássaro-preto assobiando no total de uma sucessão de fragmentos de durações diferentes. A ideia de ambiente, de situação, de sons que revelam fonte, articula a obra. Também, o diretor de cinema Walter Ruttmann, na sua *Week End* (1930) tirou proveito da capacidade referencial do som do ambiente. Nessa obra, também composta para o rádio, relata – somente com sons – um fim de semana em Berlim. A sequência sonora deste audiofilme, apoiada justamente na capacidade referencial do som, consegue guiar o ouvinte nessa viagem de fim de semana, criando imagens condutoras na sua mente.

Essas obras são fortes antecedentes de muita produção posterior com os *novos* sons e critérios. O som ambiente que impulsionou ou acompanhou toda essa atividade criativa também instigou a renovação de caminhos para a análise musical. Exemplo disso são a proposta por Simon Emmerson – direcionada principalmente à música eletroacústica, não sendo outras músicas excluídas (EMMERSON, 2003) –, e as considerações expostas por Vincent Meelberg (2006) no seu estudo de análise narrativa de música contemporânea tanto eletroacústica como acústica.

Por exemplo, na proposta analítica de Emmerson (2003) a capacidade referencial aparece articulando os diversos tipos de composição, agrupando as músicas ao redor dos eixos discurso musical mimético e aural, e sintaxe abstrata e abstraída.

Com isso, se constituem nove ‘compartimentos’ diferenciados pelas combinações de tipos de discurso e tipo de sintaxe (IDEM). Esse tipo de análise é bem esclarecedor para expressar a importância dos elementos condutores de uma peça e iluminador sobre possibilidades de sua recepção.

A seguir, expõe-se um breve comentário sobre mudanças do mundo musical com participação do som ambiental, a partir do final dos 1940. Enfatiza-se nele a potência que tem tido a consideração de diversos graus de abstração/concretude do mundo físico real. Pierre Schaeffer, John Cage, Murray Schafer e Hildegard Westerkamp são aqui utilizados para mostrar um amplo panorama das múltiplas modalidades que tem essa consideração musical. Particularmente com Pierre Schaeffer e Murray Schafer exemplificam-se duas posturas até antagônicas no sentido da utilização dessas capacidades evocativas do som.

2.4 Som ambiente e música a partir do final da década de 40

Depois do final dos anos 1940, a utilização do som do ambiente segue avançando na sua presença na música. Seu uso continua tendo efeito provocador e renovador de atitudes e práticas, tanto no compositivo quanto na escuta. O compositor e o público experimentam – cada um no seu lugar – fortes transformações. Algumas observações das maneiras de variar do meio ambiente geram formas novas, guiadas tanto pelo acaso quanto pela interpretação probabilística. Essas renovações provocam mudanças que tiveram efeitos até hoje, ampliando também o alcance do abstrato e do concreto acima mencionado. Nesse período, os avanços na tecnologia de captura,

reprodução e manipulação do som se constituíram num elemento que se transformou quase inseparável do som do ambiente em música. Iges (2000) refere-se ao papel determinante que teve a tecnologia eletrônica no desenvolvimento da instalação e o uso objetual do som, proporcionando novos meios e suportes para a criação artística.

A seguir, expõem-se posturas, novidades e mudanças relacionadas com a inclusão do som ambiental em música, especialmente nas posturas de John Cage, Pierre Schaeffer, Murray Schafer e algumas das maneiras de apresentação sonora utilizadas em produções com som ambiental – como instalação sonora, intervenção sonora e obra para lugares abertos.

2.4.1 John Cage: diversidade, numerosidade e organização.

A relação de John Cage com o som do meio ambiente foi explícita e forte. Ele considerou esse som tanto em forma direta do próprio ambiente quanto gravado e que, na música nova, o centro – o foco – é o som. Todo som, não apenas um determinado tipo de som. "Nada nesta nova música acontece, exceto sons: os que são notados e os que não são. Aqueles que não são notados aparecem na música escrita como silêncio, abrindo as portas da música para os sons que acontece estarem no meio ambiente" (CAGE, 1973, p. 7-8). Sua relação e visão sobre o som – de todo lugar – ficou explícita em múltiplos de seus textos, como o seguinte: "Queremos capturar e controlar esses sons; usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais" (IDEM, p. 3).

Isso pode ser comprovado na sua obra. Nela foi contemplado, musicalmente, aquilo comumente tido por ordinário e banal, que não precisa de grandiloquências do som do dia a dia: de livros, mobiliário, papel e janelas, que teriam sido não considerados para uso musical, podem constituir sua obra *Living Room Music: A Story*; rádios em *Radio Music*; toca discos e discos em *3 1/3*; e sons de entornos sonoros dos lugares onde compunha ou do lugar no qual a obra é interpretada em *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986) e *4:33* (1952), respectivamente.

Com essa postura, valorizou artisticamente o mundo sonoro ao seu redor – do seu cotidiano – como o de seu apartamento e de seu lugar de trabalho, sentindo-o como fato simples e fortemente expressivo. Refletindo sobre esses assuntos em Cage, James Pritchett cita a seguinte fala:

Acho que uma das coisas que tem acontecido é que ficou claro que podemos ser – não apenas com as nossas mentes, mas com todo o nosso ser – sensíveis ao som, e que esse som não tem que ser a comunicação de algum pensamento profundo. Pode ser apenas um som. Agora que o som poderia entrar em um ouvido e sair pelo outro, ou poderia entrar por um ouvido, permeiar o ser, transformar o ser, e então talvez sair, deixando o próximo entrar. [John Cage, in conversation with Morton Feldman] (PRITCHETT, 1994, p. 5).

Pritchett acrescenta também sobre o uso de Cage dos sons do meio ambiente fazendo uma ponte com a atitude de Thoreau com respeito à natureza. Também faz o seguinte comentário das suas próprias palavras em relação ao vínculo Cage/som do ambiente: “Talvez eu estivesse errado quando disse que Cage abre a janela para convidar o mundo dentro. Ele abre para deixar o mundo convidar-nos para fora”. (PRITCHETT, 1994, p. 3)

Cage considerou os sons do meio ambiente por sua qualidade física, mas, principalmente, conservando os aspectos que dizem respeito à aparência e ao tempo. A catalogação dos sons que Cage utiliza em *Roaratório: An Irish Circus on Finnegans Wake* (1979), *William Mix* (1952-53) e *Fontana Mix* (1958) permite, também, notar a consideração do som sem modificações que possam dificultar o reconhecimento deles. Em *Roaratório: An Irish Circus on Finnegans Wake*, por exemplo, os sons extraídos da novela motivadora foram catalogados por tipos de sons, categorias de fonte tais como: “vários tipos de música, instrumental e vocal, vários tipos de ruídos humanamente produzidos, [...], vários pássaros e animais, sons da natureza, água, vento, etc.” (CAGE, 1994, p. 16).

A valoração do meio ambiente no artístico é uma marca na obra de Cage. Ele foi, também, sensível a aspectos como a numerosidade e diversidade percebida em espaços do meio ambiente. No seguinte relato, ele ressalta a impressão que lhe causou uma esquina em Sevilla como o momento no qual lhe surgiu a ideia do *circus* e do teatro musical. “Em Sevilla, em uma esquina, eu notei a multiplicidade de eventos simultâneos visuais e sonoros, todos indo juntos em uma experiência de produção e fruição. Foi o começo para mim do teatro e do circo” (CAGE, 1989, s/p). Também se pode detectar esse gosto na sua implementação de ordens de complexidades vinculáveis à realidade ambiental. Ordenamentos nos quais a tomada de decisões compositivas (locais e, às vezes, quase totais) excedem as decisões de uma pessoa só.

2.4.2 Pierre Schaeffer, o referencial em conflito

O grande realismo do som gravado e a visão de música como abstração juntaram-se na proposta de música concreta (*musique concrète*) de Pierre Schaeffer, iniciada com a obra *Etude aux chemins de fer* (1948). A música concreta apresenta outra das maneiras marcantes de utilização do som do ambiente na música ocidental; uma música que não tem intérprete ao vivo, difundida por alto-falantes; que prioriza o som como entidade física a ser manipulada eletroacusticamente.

Schaeffer, com um interesse no som mesmo, propunha uma composição com sons de todas as procedências – objetos do cotidiano, instrumentos musicais e acontecimentos sociais – enlaçados por técnicas eletroacústicas (SCHAEFFER, 1966), na qual, devia ocultar-se e debilitar-se a capacidade referencial com que os sons são percebidos. Ou seja, uma parte importante de como o som é percebido entrava em conflito com sua ideia de música. Schaeffer procurava uma vivência morfológica, de qualidades físicas e psicofísicas do som.

Desse modo, o som virou objeto – objeto sonoro, como ele o nomeou. O objeto sonoro é um objeto acústico para ser percebido, é matéria prima para alcançar novos sons a serem explorados, manipulando-os eletroacusticamente. A música, assim proposta, era trabalhada a partir dos sons na fita magnética. Nela, um som pode ser repetido parecido a si mesmo, “fazendo-se descobrir a partir de outras perceptivas da percepção [...]” (SCHAEFFER 1966, p. 33), conseguindo, através dessa manipulação, afastar os sons do contexto de sua origem, potencializando características tais como de frequência e rugosidade. No mesmo sentido de abstração, a estruturação da obra

afastava-se de vínculos com o contexto original do som, ela devia ser controlada por critérios acústicos e abstratos como, por exemplo, procedimentos seriais.

Schaeffer relacionou sua música baseada em sons concretos, a qual se afastava dos modelos abstratos tradicionais, em direção contrária à pintura não figurativa – abstrata –, que deixou os modelos do mundo exterior para dirigir-se ao uso de valores pictóricos (SCHAEFFER, 1966) e dirigia-se à abstração. Essa postura está expressa também na sua justificação do nome de concreta para sua música: O nome de *Musique Concrète* foi proposto por Schaeffer como maneira de marcar uma inversão com o trabalho musical tradicional, que anotava as ideias musicais com símbolos do solfejo. “Em lugar de notar as ideias musicais pelos símbolos do solfejo, e confiar sua realização concreta aos instrumentos conhecidos, ela utiliza o concreto sonoro” (IDEM, p. 23) abstraindo dele valores musicais. Esta atitude, segundo Schaeffer (IDEM), justifica o termo e marca uma direção de pensamento e ação bem diferentes, referindo-se com valores musicais à concentração nas qualidades físicas do som.

A referência ao mundo físico real do som era entendida por ele como algo não totalmente musical. Assim, Schaeffer (1966) expressa que obras que usavam a referência às fontes do som em si e sua organização – com sentido musical – de maneira abusiva são “outras vozes” que a dele. Acrescenta nesse sentido que obras desse tipo – como *Symphonie pour un homme Seul*, a qual coloca como exemplo do mesmo – são possíveis e interessantes, mas “elas abordam uma arte particularmente híbrida entre música e poesia” (IDEM, p 24). A pesquisa e o pensamento de Schaeffer, apesar disso, foram e são fundamentais quanto à utilização musical do som do ambiente. É deles significativo aporte de reflexão e procedimentos técnicos para a

composição – tais como atenção na morfologia dos sons, técnicas de manipulação do som, discussão teórica sobre as percepções do som –, catalogação de sons e criação musical com todos os sons.

Outros compositores, dentro do grupo de trabalho de Schaeffer, procuraram outras relações com o som a respeito da abstração. Assim, Luc Ferrari, nos anos sessenta, compõe *Hétérozigote* (1963), obra que começou o que ele nomearia de *música anedótica*. Uma maneira de compor na qual se combina o estritamente abstrato do objeto sonoro de Schaeffer com conteúdos significantes dos sons. Nesse mesmo sentido, em 1970, ele compõe *Presque rien No1* (uma obra baseada em gravações que apelam a referências ambientais, uma filmagem sonora de um determinado momento e lugar). Nela, os sons estão evocando momentos e entornos específicos, permitindo determinar, a partir de sua escuta, atividades e eventos acústicos da vida. Uma obra que é considerada como a primeira paisagem sonora, postura que realmente será levada em frente pelo movimento surgido ao redor de Murray Schafer, como será exposto a seguir.

2.4.3 Paisagismo sonoro

O paisagismo sonoro marcou uma profunda diferença da música tradicional de influência europeia, e também com a postura de Pierre Schaeffer. Nas obras surgidas dessa postura, o som é considerado como “[...] uma complexa onda de informação em contexto” (SCHRYER, 2001, p. 125), diferenciando essa postura com a da consideração de objeto sonoro da música concreta. Essas composições surgiram

vinculadas à ecologia sonora, o qual as impulsiona a considerar os significados no ambiente, o tempo e a percepção auditiva de um lugar. A produção eletroacústica assim realizada diferencia-se claramente de outras músicas eletroacústicas. Uma obra desse tipo é como um comentário do ambiente que revela “[...] visões, atitudes e experiências auditivas do compositor sobre a paisagem sonora”. (WESTERKAMP, 2002, p. 53). A referencialidade contida nesses vínculos e direcionada à paisagem sonora está na concepção primária de Schafer: “Os sons do ambiente têm significados referenciais. Para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos” (SCHAFER, 2001a, p. 239). Enfatizando isso, Schafer (2001a) propõe o termo eventos sonoros para os sons individuais focados nos seus significados associativos – como sinais, símbolos, etc. Diferenciando-os assim, dos objetos sonoros de Pierre Schaeffer que não consideram aspectos referenciais dos sons. Nesse sentido, expressa: “as limitações dessa abordagem clínica [de Pierre Schaeffer] para os estudos da paisagem sonora são óbvias e, embora os pesquisadores dessa área queiram estar familiarizados com esse trabalho, estaremos igualmente interessados nos aspectos referenciais dos sons, assim como em sua interação em contextos de campo” (IDEM, p. 185).

A ideia de relacionar o termo paisagem com um fragmento construído por sons, foi utilizada por Marinetti, como foi acima mencionado, já no seu *Un Paesaggio Udito* e também por John Cage (com a série *Imaginary Landscape*, 1939-52). No entanto, o embasamento conceitual e teórico dessa ideia, formando um campo de estudo, teve que esperar Murray Schafer nos anos 70, com a criação do World Soundscape Project

(WSP), mencionado no capítulo I. Entre os integrantes desse projeto, havia vários compositores que seriam relevantes na utilização e discussão sobre som ambiental em música, tais como Barry Truax e Hildegard Westerkamp. Assim, o WSP contou rapidamente, junto a sua atividade de coleta e estudo de diversas paisagens sonoras, com a produção compositiva eletroacústica acima mencionada, que considerava a relação do ouvinte com o meio ambiente. Obras que foram nomeadas por Truax *soundscape composition*.

Coincidindo com o acima exposto sobre paisagismo sonoro, nessas composições, o som não é visto como um objeto a ser tratado, afastado ou abstraído, focando nas possibilidades de sua manipulação, apesar de que, nelas, utilizam-se tanto sons sem grandes transformações eletroacústicas quanto sons profundamente manipulados. Procura-se sempre não perder completamente a possibilidade de relacioná-los com seu meio ambiente original ou com uma paisagem imaginária. O som gravado de um entorno e modificado pode ser “[...] representado como uma reflexão da realidade em um novo contexto e/ou numa criação artística abstrata. [...]”(SCHRYER, 2001, p. 125) e o compositor grava os sons “[...] oscilando na borda entre representação e abstração” (IBIDEM).

Com esse interesse na relação ser humano/ambiente vinculado à ecologia sonora⁶, as composições desse tipo têm motivações não consideradas, tradicionalmente, como relevantes no ato de composição musical. Por exemplo, o som vai ressaltar aspectos de sua manifestação social e também características acústicas de lugares, como se pode perceber em obras como *Calçada Londrina*, de Janete El-

⁶A ecologia sonora é uma disciplina científica que trata da relação do som com os seres vivos.

Haouli. Nela, reflete-se o final da atividade nesse calçadão, depois de uma apresentação (cortejo/ desfile) de maracatu rural. Elementos como o deslocamento dos intérpretes com os sinos que portam nas costas – nas suas vestimentas – são ressaltados. Nessas obras, a criação de imagens apoiadas na memória do ouvinte, acima mencionada, é fortemente utilizada. Nisso, o conhecimento do ambiente e do contexto é importante para o trabalho compositivo. Nesse sentido, as variações de um entorno tomam importância, e a obtenção de gravações em diversas horas e momentos encontra-se na prática de muitos compositores de paisagens sonoras.

As características principais da *soundscape composition* tal e como se derivam da sua prática são: (a) manter a possibilidade de que o ouvinte reconheça a fonte apesar de estar modificada; (b) o conhecimento do ouvinte do contexto ambiental e psicológico da paisagem sonora é invocado e potencializado para completar a rede de significados do mesmo modo que faz a música; (c) o conhecimento por parte do compositor do contexto ambiental e psicológico do material da paisagem sonora permite-lhe manipular a estrutura da composição em todos os níveis e, em última instância, a composição é inseparável de cada um desses aspectos da realidade; (d) a obra acentua a compreensão, e sua influência repercute nos hábitos da nossa percepção cotidiana (TRUAX, 2000, p.105-106).

Nesse texto, Truax continua referindo-se ao equilíbrio que deveria existir nessas composições, a complexidade interna da organização sonora com a complexidade das relações no mundo real, de maneira que nenhuma seja subordinada à outra. Ele também sinaliza que o objetivo final de uma composição desse tipo “é a reintegração do ouvinte no ambiente em uma relação ecológica equilibrada” (IDEM, p.106).

Além de serem eletroacústicas essas obras, a postura paisagística tem sido expressada também com realizações instrumentais. Nessa direção, se colocam vários dos trabalhos relacionados com costumes, hábitos e lugares específicos, contemplando

na sua realização aspectos sociais e acústicos de público e lugar respectivamente. Composições como *The Princess of the Stars* de Murray Schafer é exemplo delas.

2.5 Obras que consideram o espaço onde são realizadas

O vínculo entre a obra e o ambiente no qual ela é executada tem influenciado historicamente aspectos musicais. O vínculo obra/ambiente – enquanto espaço, função e características acústicas do mesmo –, na consideração musical ocidental, foi mudando, e a música foi utilizando cada vez mais lugares fechados para a sua apresentação. Em princípio, toda obra podia ser tocada em qualquer lugar – sala de concerto, centro comercial, orla da praia – e ela continuaria sendo a mesma. Mas, dentro dessa aparente indiferença com o lugar para onde eram compostas, marcaram-se diferenças. Como exemplo, pode-se citar a instrumentação para banda, cuja função extramuros influi no caráter e intensidade que caracterizam essa formação instrumental. Schafer (2001b) sinaliza nesse sentido vários exemplos de influencia do contexto sobre diversos produtos musicais. Como exemplo disso, menciona: canto gregoriano e catedral, sala de concerto e música com mais detalhes a serem ouvidos, rádio e estudo de gravação.

No século XX, já desde o início, a consideração do espaço como parte própria da obra, de sua composição e interpretação, ganha uma valorização que se pode dizer nova. Nos aspectos compositivos, são incluídos interesses e meios técnicos diferentes dos de épocas anteriores. Essas obras, a partir do século XX, consideram que o espaço não é somente um marco para a sua realização: elas comumente contemplam as

modificações que provocam no espaço e as do espaço sobre elas – dialogam, interferem com ele; aproveitam aspectos dos ambientes nos quais são interpretadas, tais como ressonâncias, sonoridades e atividades existentes no lugar e também tratam de acolher o público no seu interior. Assim, muitas delas não podem ser consideradas fora do espaço para o qual foram concebidas. O lugar é aceito e considerado também nos elementos existentes nele, que não são totalmente conhecidos antes de sua realização, incluindo na obra a aparição de diferenças não totalmente previsíveis entre suas diversas apresentações.

Muitas dessas obras consideram o trânsito dos intérpretes pelo lugar, aproveitando as variantes sonoras provocadas pela mudança de localização dos mesmos. A respeito Schafer expressa: “quando movemos música de um contexto a outro, tudo muda, uma vez que os efeitos pretendidos para uma situação têm que ser adaptados para outra. A atitude de escuta também muda” (SHAFER, 2001b, p. 62). A atitude de ouvir no meio ambiente e a mesma constituição dele, tratada no capítulo anterior, colaboram para as mudanças de audição mencionadas.

A consideração do espaço de realização na obra pode ser sinalizada, já no começo do século XX, em produções como as do artista plástico Umberto Boccini – que proclama a integração do espaço ao redor do público na obra escultórica.

A escultura deveria dar vida a objetos, fazendo palpável, sistemática e plástica sua extensão no espaço, pois ninguém pode mais negar que um objeto continua no ponto em que outro inicia e que tudo que cerca nosso corpo (garrafa, automóvel, casa, árvore, rua) o intersecta e divide em seções, formando um arabesco de curvas e linhas retas. (BOCCINI, 1912, s\p).

Outro exemplo, também do início do século XX, é a *Sinfonia das sirenes* de Arseni Avraamov, estreada no porto de Baku, em 1922, na qual o espaço da realização é considerado nas suas dimensões e aproveitado no seu realismo sonoro de ressonâncias, usando sons tais como das sirenes das fábricas de Baku, aviões, corais e tanques. Outro exemplo é a ópera *The Princess of the Stars* de Murray Schafer, acima mencionada, escrita sobre histórias indígenas da América do Norte e estreada em 1981. Nela aproveitam-se características sonoras do lugar, tais como sons de pássaros, somando-as aos instrumentos do conjunto, além de ecos através do lago e outros aspectos como as características do formato do lugar que é considerado na distribuição dos intérpretes.

Do mesmo Schafer, pode-se citar a *Musique pour le parc Lafontaine* – uma peça itinerante, na qual os músicos se organizam e reorganizam no parque, tocando em procissão ou ficando parados, em formações geométricas (SCHAFER, 2001b). Dentro das obras que consideram o espaço no qual são apresentadas a seguir estão a instalação e a intervenção sonora.

2.5.1 Instalação e Intervenção sonoras

Uma instalação sonora não utiliza necessariamente sons do ambiente, mas tem sido um dispositivo de apresentação muito propício para eles. Assim como outras obras que consideram o lugar no qual são apresentadas, uma instalação sonora dialoga com o espaço no qual é colocada. Esse diálogo está potencializado no sonoro. “[...] a instalação sonora caracteriza-se porque os recursos expressivos que coloca em jogo

fazem interatuar linguagens que pertencem a disciplinas artísticas diversas, com o som como elemento central irrenunciável” (IGES, 2000, p.1-2). Mas, também, como toda instalação, a sonora, “[...] nasce para dialogar em\interferir\ressoar com um espaço concreto que a acolhe” (IDEM, p. 2). As qualidades do espaço a intervir são sustância para a composição da obra (IDEM).

Comumente uma instalação sonora permanece no lugar – sala, parque, jardim, rua, por exemplo –, possibilitando ao visitante ingressar no som criado, senti-lo agindo no seu corpo, na sua pessoa, e convida a dar atenção auditiva ao espaço por ela criado com o som distribuindo-se pelo ambiente. Também, comumente, o visitante é convidado a por ela transitar à vontade. Em instalações como as apresentadas neste portfólio, tratadas no capítulo III, o som é o eixo e interatua com o visual e o cultural, criando fricções e coincidências bem como criando diversos espaços, transcurso temporais e intenções expressivas.

Também, muitas instalações apresentam alguma relação funcional com o lugar no qual são colocadas. Isso pode significar, por exemplo, influências e interações do fluxo de público na sua concepção. Nesse sentido, as estratégias são variadas, mas é comum apresentarem sistemas de sensores para capturar mudanças de algum detalhe do ambiente como, por exemplo, o fluxo acima mencionado.

A produção do som nelas é tanto acústica como eletroacústica, e as fontes sonoras, qualquer objeto que possa produzir som – telefones, brinquedos, maquinaria doméstica, autômatos sonoros, sons de elementos naturais, por exemplo.

A intervenção sonora é outra expressão artística que considera a interação com

o ambiente na qual se leva a cabo. A intervenção, como aqui entendida, contempla o produto de sua ação e a reação e transformação que causa no lugar onde acontece. Elas são mais esporádicas que as instalações (têm menos tempo de permanência no lugar intervindo).

2.6 Arte Sonora

Repetindo, nas mudanças acontecidas no período tratado, a interação das diversas artes tem sido fundamental, e a música e as artes visuais têm tido um diálogo bem próximo a respeito. Nessas mudanças, por exemplo, o som tem sido incorporado como parte do material das áreas visuais, considerando as possibilidades de articular o espaço, influir na percepção do tempo e criar imagens na mente de um ouvinte, que ele tem. Na expansão das considerações artísticas, como foi acima mencionado, ampliou-se o campo de uso do som, surgindo obras – com o som como elemento expressivo principal –, nas quais se entrecruzam e/ou interatuam diversas artes. Muitas dessas produções – ações sonoras, rádio arte e instalações sonoras, por exemplo – têm sido incluídas no termo arte sonora.

Ora, como foi acima mencionado, embora diversos compositores tenham falado sobre vínculos entre timbre e cor, som e imagem, forma e textura, e existirem historicamente antecedentes como a ópera - que conjugam diversas artes -, o mundo institucionalizado e o teórico da música não têm sabido onde colocar boa parte da produção sonora do período aqui tratado.

Dessa maneira, muita produção, como a das instalações sonoras e intervenções

sonoras, tem alcançado lenta e dificilmente *lugar* no mundo institucionalizado da música, enquanto foi acolhida na expansão das artes visuais. Tem sido mais fácil encontrar essas obras em galerias, museus, bienais e outros espaços dedicados a essa área – incluindo livros e cursos –, do que em espaços consagrados à música – como salas de concertos, concertos e festivais de música. As instalações e intervenções acima tratadas são comumente consideradas como *arte sonora* e pouco a pouco começam a ser mais contempladas no mundo musical. Exemplo disso pode ser *URBANA A2* – deste trabalho – apresentada no Theatro São Pedro e as intervenções sonoras *Diálogos Convergentes* de Cuca Medina, Duo HoffParú e >>FF, *Diversões Sonoras* do Grupo de Música Corporal da Escola Técnica Estadual Parobé, *Instante Co-Habitável* de Marcelo Armani, e *Fukushima Lab* da Camerata Brasileira, apresentadas na 1ª Temporada do ciclo de concertos do *Música de Poa 2011*, na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre.

2.7 Meios eletroacústicos

O tratamento da utilização do som ambiental a partir do início do século XX tem que incluir pelo menos uma breve menção aos meios eletroacústicos de captura, reprodução e manipulação sonora. A interação entre uso musical do som do ambiente e tecnologia tem sido de tal grau que, por exemplo, a maioria das obras e posturas referidas neste texto não poderia ter sido concretizada sem esse avanço tecnológico. A necessidade expressiva de artistas e os avanços tecnológicos se retroalimentaram. Os meios eletroacústicos de gravação e reprodução permitiram manipular o som como um

objeto, conhecer, mensuravelmente, sua conformação e criar novos sons. Também, o interesse pelo som do ambiente incentivou investigações em várias direções, tais como espacialização e síntese sonora. Essas tecnologias, também, têm renovado a paisagem sonora mundial e a maneira de escuta da sociedade na atualidade, tornando mais comum ouvir música gravada que ao vivo.

3 TRABALHO COMPOSITIVO

Os capítulos anteriores tratam de características do meio ambiente sonoro, da sua percepção e de diferentes abordagens desse som em música, bem como de várias das mudanças que sua consideração trouxe para o mundo musical. No presente capítulo, buscam-se examinar o modo como as diversas particularidades da paisagem sonora, expostas no capítulo I, conduziram as composições realizadas, como também se mostram algumas aproximações e distâncias das mesmas com as posturas e práticas expostas no capítulo II. Para isso, descrevem-se motivações e critérios dos processos compositivos de algumas das composições apresentadas e expõem-se técnicas nelas usadas.

As composições realizadas neste trabalho são a continuação de anteriores e das compostas em *Entornos sonoros del Cotidiano: cinco piezas instrumentales* (2006). Nelas, o entorno sonoro foi o motivador, tanto por suas qualidades acústicas quanto pela possibilidade de percepção subjetiva. O meio ambiente acústico surge como resultado da vida e de acontecimentos naturais. As composições buscam trabalhar as diversas morfologias sonoras a partir desse intuito e de como elas são percebidas. Assim, nas constantes deste portfólio, exploram-se vários aproveitamentos compositivos das relações intrínsecas entre ambiente sonoro e ouvinte, concentrando-se na utilização musical de particularidades observadas em transcurso de um só ambiente, como modelo.

Nesta pesquisa, procuraram-se sons de espaços específicos, mas não se

procuraram momentos específicos de cada entorno observado. Não se buscou, geralmente, um som; interpretou-se o encontrado. Desse modo, o capturado foi um fragmento da continuidade do lugar gravado, aquilo que acontecia no momento de gravar. Nesse ato, os registros foram guiados pelo interesse do que estava sendo ouvido e realizados de maneira mais impessoal, gravando-se com microfones fixos extensos períodos. Também, se realizaram gravações de sons especificamente procurados, respondendo a necessidades de composições em andamento – por exemplo *Duplo Coro*, *Urbana A2* e *Agua en la Ciudad* –, mas, as gravações mais gerais foram utilizadas como guia de composições que viriam a ser compostas. Isso foi entendido como um aproveitamento ao *devenir* do cotidiano.

Na aproximação ambiente/composição, utilizaram-se tanto sons do entorno quanto vínculos com as particularidades da escuta nele praticadas, tais como: estratégias de escuta – mais e menos abrangentes – e impressões de ordenamento. Partindo disso, foram tecidas as relações *ordem do entorno/composição* que modelaram os trabalhos. Essas características foram usadas principalmente na distribuição temporal e de tessitura dos eventos sonoros na obra, e modelaram o marco de heterogeneidade da mesma – por exemplo, através das maneiras de irrupção dos sons num meio estabelecido. O mais importante na aproximação entorno sonoro/composição realizada foi ouvi-lo atendendo o diverso e desconexo que lhe imprime a vida contemporânea. Isso foi importante na criação dos vínculos de caráter entre entorno sonoro e composição e para determinar as diferenças entre sons utilizados nas diferentes composições.

3.1 Atividade Compositiva

O princípio geral que norteou as composições foi captar a expressão sentida de um entorno sonoro, vinculando ambiente e composição por meio dos sons, maneira pela qual eles se apresentam e a atenção com a qual são ouvidos. Com essas considerações, os processos compositivos contemplaram o conceito de ordenamento do meio ambiente incluindo as relações entre sons, como exposto no capítulo I. Isso influenciou na maneira como, nas composições, é produzida a aparição do não causal, do causal, esporádico, permanente, repetido e novo.

Uma das buscas aqui perseguidas foi criar reflexos dos sentimentos de espaço percebidos nos lugares referenciados nas mesmas. Todos os aspectos – tais como a experiência da escuta do entorno, os sons salientados, diminuídos, silenciados, pela escuta e mascaramentos acústicos – foram importantes nesse sentido, mas os vinculados com a distribuição temporal e espacial dos eventos, numerosidade, variedade e maneiras de irrupção tomaram relevância, transversalizando de alguma forma todos os processos compositivos. As invariantes e variantes que apresenta um entorno sonoro foram exploradas como mais um elemento evocativo, e o ritmo das composições está baseado em observações desse tipo, fazendo com que o ambiente influa nos tempos de mudança, quantidade e diferenças dos setores diferenciados, além dos outros aspectos de ordenamento acima mencionados.

Assim, as composições mudam principalmente pela aparição e desaparecimento de eventos mais que pela transformação deles; estão compostas por sons que não permanecem em primeiro plano como figura por períodos relativos extensos; são

caracterizadas por resgatar a diversidade e numerosidade de eventos com potencialidade de serem ressaltados na escuta.

A diversidade e numerosidade influem de maneira importante na sensação de ambiente e, nesse sentido, estão utilizadas nos processos compositivos. Ambas são tratadas como maneiras de regular a permanência dos eventos salientados e a importância com que são percebidas suas direcionalidades. Também estão utilizadas no sentido de instigarem escutas mais e menos periféricas e assim influírem tanto na interpretação da composição quanto nos critérios e técnicas compositivas da mesma. Por exemplo, em *Canon Tipológico*, na qual se compõe a partir da concentração em um evento – o trânsito de duas ruas próximas –, a diversidade está empregada com o sentido de desconstruir direções duradouras e de criar a alternância entre focalizações e interferências experimentadas no lugar motivador.

Por outro lado, em composições como *Imagem de Capilha* e *DUPLO CORO* nas quais se enfoca uma escuta mais abrangente – periférica (SCHAFER, 2001b, p. 61) –, utilizam-se a numerosidade e diversidades de eventos como maneira de instigar a maior “exploração” do ambiente na escuta delas, ou, em seu lugar, o seguimento à vontade de sons específicos – envolvido no total do ambiente sonoro – pelo interesse ou desejo do ouvinte.

3.2 Composições realizadas

O portfólio deste trabalho está formado pelas seguintes instalações, intervenções, peças de palco e trilhas sonoras: *URBANA A2* (intervenção), *DUPLO CORO* (instalação), *AGUA en LA CIUDAD* (instalação), *Imagem de Capilha* (peça de

palco), *Canon Tipológico* (peça de palco), *Três águas* (Trilha para instalação), *Tenho medo de quem só quer o meu bem* (trilha para performance homônima) e *Inundação* (Trilha para intervenção urbana).

A escolha dos tipos das composições acima mencionadas que refletem parte das mudanças musicais com que o som do ambiente foi vinculado no capítulo II, foi realizada pelo interesse pessoal nas suas possibilidades expressivas e pelo amplo espectro de vivências sonoras ambientais que possibilitam. Particularmente, nas instalações e intervenções trabalhou-se com interações de estímulos sonoros – incluindo a palavra – e visuais trazidos à obra pelos materiais propostos e pelo público. Essa interação mostrou-se útil tanto expressivamente, possibilitando explorar conflitos e coincidências, como também no sentido de aproximar as composições a experiências sonoras no meio ambiente – com o ouvinte localizado e interagindo nele. Por exemplo, em *URBANA A2* e *DUPLO CORO*, a característica icônica dos sons foi utilizada tanto como princípio de colocação dos mesmos, diferenciação das camadas, quanto na sua interação com o visual. Em ambos os trabalhos, também na trilha para a instalação *Três águas*, a capacidade referencial, tanto do visual quanto do sonoro, foi utilizada para criar mundos diferenciados e paralelos.

As coincidências e fricções trabalhadas com essas considerações são importantes na criação de ritmos e camadas das composições. Assim, na trilha para *Três águas*, o ambiente sonoro propõe ao ouvinte a passagem de sons que se podem ouvir na ilha para sons de água, no interesse de diminuir aos poucos, por meio da referência e do ritmo, a distância entre o som e a imagem, esta última mantida o tempo todo no leito do rio. Com isso resgata-se não somente a imagem e o som de lugares,

como também a localização de observação da pessoa que filmou. *URBANA A2* e *DUPLO CORO* são tratados mais adiante neste capítulo. Nas peças para concerto, por seu lado, – como *Imagem de Capilha* – o referencial do som foi representado por complexos sonoros sentidos, no contexto da peça, como evocativos de sons do ambiente (tipos sonoros tratados mais adiante); principalmente, por aspectos trazidos da organização, espacialidade e comportamentos vindos dos entornos referenciados.

Conforme o exposto, nas composições utiliza-se o entorno sonoro como modelo, ponderado tanto a partir de características de evocação mais direta (sons), quanto de evocação menos direta (formas, estrutura geral, espacialidade). Entende-se, aqui, a expressão direta e menos direta como duas categorias hierarquicamente iguais, expressando capacidades distintas na sua potência referencial, não hierarquias no sentido de primário e secundário.

Nessas composições, utiliza-se a organização do entorno sonoro urbano, incluído o significado com o qual o som é ouvido. Nela não nos propusemos extrair um plano exclusivamente quantitativo de eventos, de pontos de ataque ou de sucessões de sons. A capacidade do som, de referenciar contexto e fonte está aproveitada para gerar expectativas, sendo explorada como ferramenta de construção tanto quanto desconstrução da coesão e da linearidade. Essa capacidade foi importante na recriação de níveis de contrastes, heterogeneidade e na criação de fricção ou complementaridade entre som e imagem das diversas composições. O conceito de *competência da paisagem sonora* – o conhecimento tácito que dela tem um ouvinte – proclamado por Truax (mencionado no capítulo I), apresenta uma explicação sobre como os sons no meio ambiente geram expectativas de sucessões e simultaneidade, da mesma forma

como essa característica colabora para o sentimento de unidade e coerência da paisagem sonora. As expectativas criadas pelos sons a partir dessa escuta, expostas no capítulo I, guiaram critérios de unidade, marco – limites – e material temático nos processos compositivos. Poder-se-ia dizer que esse potencial teve funções *harmônicas* e *contrapontísticas*, além de serem utilizados pela sua carga expressiva intrínseca, como está exposto, por exemplo, nas descrições de motivações e processos compositivos, como os de *Urbana A2*, *Imagem de Capilha* e *Duplo Coro*.

3.3 Pontos especialmente atendidos

Neste item são aprofundadas e descritas ferramentas que influíram nos processos compositivos deste trabalho. É feito também um resumo das etapas neles atendidas. Ao abordar a percepção do ambiente acústico com a experiência do ouvinte nele localizado, as composições não têm o foco principal na manipulação das possibilidades do som. Isso influi de maneira significativa e pode-se dizer que o processo compositivo, nessa atitude, é mais uma interpretação que uma construção.

No processo compositivo foram utilizadas – além dos aspectos acima mencionados – interações, tais como o trânsito corporal no meio ambiente, a utilização de espectrogramas e gravações. Elas foram importantes no resgate do *background* sonoro, assim como nas reflexões sobre figuras e fundos relevantes para a interpretação da realidade sonora vivida nos entornos referenciados. Prosseguindo, expõe-se uma lista de recursos que foram de importância na interpretação aqui trabalhada.

3.3.1 Percurso pelo entorno

[...] nós detectamos um som e voltamos sobre ele; pegamos uma visão dos objetos, e direcionamos os olhos para eles, inclinando-nos para a frente e chegamos a tocá-los; temos um aroma de alguma coisa e deliberadamente respiramos pelo nariz para obter um melhor senso de seu cheiro (CLARKE, 2005, p. 19).

A experiência de perceber o mundo estando em atividade, tratada por autores como CLARKE (2005) e Gibson (1950), por exemplo, está considerada nas composições realizadas, contemplando o trânsito pelo entorno percebido, influenciado por nossas velocidades, nossos movimentos corporais e pelos percursos que fazemos. Quando estamos parados, temos uma ideia de um determinado lugar, e transitando nesse mesmo espaço temos outras perspectivas dele. O trânsito através do meio ambiente, concentrando-se na escuta, tem influências, por exemplo, sobre a percepção da diversidade de eventos, mudanças, velocidades, proximidades e afastamentos fonte/perceptor.

No presente trabalho, o trânsito por um ambiente foi utilizado literalmente nas instalações e intervenções, como acontece em *Duplo Coro* e *Urbana A2*. Nelas, o movimento influenciou na maneira de apresentar mudanças e materiais, como também participou de considerações utilizadas para determinar sua duração e a distribuição dos emissores de som no ambiente ocupado. A movimentação diferenciou a abordagem das composições. Em *Canon Tipológico*, por exemplo, diferentemente de *Urbana A2* e *Inundação*, o ouvinte está parado, e a movimentação sonora vem do ambiente à sua frente. Ele está posicionado frente ao entorno no qual focaliza sua escuta. A atitude de localizar-se no ambiente por meio de uma escuta focada influenciou, nessa peça, em procedimentos compositivos, tais como: a diversidade de sons utilizados e o

comportamento instrumental – como é tratado nos itens correspondentes. Por outro lado, na instalação e na intervenção acima mencionadas, muitas das movimentações dos sons (das fontes sonoras) são criadas pelo trânsito do ouvinte, uma vez que, na sua maioria, as fontes permanecem em pontos fixos.

3.3.2 Diversos Meios

Nas composições do portfólio aqui apresentado, foram utilizados meios eletroacústicos e acústicos. Eles têm, entre si, diferenças substanciais na emissão e produção do som, e como os sons por eles reproduzidos são sentidos. Uma dessas diferenças é a de fazer ouvir um som sem que se veja sua fonte, mencionada no capítulo II. Algo que acontece no dia a dia, mas que fora do contexto ambiental – numa sala, por exemplo – é ouvido de outra maneira. Outra diferença que os pode marcar é a capacidade diferenciada entre esses meios de reproduzir imagens acústicas de grande realismo a respeito dos sons do meio ambiente. Essas diferenças – sons de elementos ao vivo (como a água da estrutura visual em *Agua en la Ciudad*), os sons gravados difundidos nas trilhas dos diversos trabalhos e os sons produzidos pelos instrumentos tradicionais utilizados – modelaram, de maneira diferenciada, as possibilidades compositivas utilizadas nas aproximações composição/ ambiente.

Helen Purchase e Daniel Naumann (2001) expõem diversos graus de abstração com que são recebidas as representações do mundo real, que podem ser relacionadas com as diferenças acima mencionadas. Essas particularidades dos sons são diferenças de abstração a respeito dos sons do meio ambiente e foram consideradas nas composições. Por exemplo, em *Agua en la Ciudad* são particularmente explorados a

combinação da água caindo ao vivo e os sons gravados.

As composições foram condicionadas pelas diferenças entre os meios instrumentais, tanto na maneira de abordar sua interpretação das paisagens referenciadas quanto nas estratégias compositivas. Assim, nos meios eletroacústicos, com suas capacidades de produzir imagens de grande realismo com respeito ao mundo físico real, são aproveitadas capacidades icônicas e simbólicas da maneira de ouvir os sons do meio ambiente; no entanto, nos instrumentos acústicos, com suas possibilidades de emitir sons relacionados ao meio ambiente bem menos potenciadas, estão enfatizados aspectos formais e estruturais – tais como maneiras de irrupção dos sons num meio estabelecido e características de movimentação do ouvinte, ou do som. Nessas composições, foram utilizados complexos sonoros principalmente abstratos junto a sons sentidos como evocativos do meio ambiente referenciado, ouvidos no contexto da peça, vinculados a sons do entorno, como tratado no item *tipos sonoros*.

3.3.3 Tipos Sonoros

Na relação das *peças de palco* com o contexto ambiental utilizam-se ritmos, formas de irrupção, localizações espaciais e mudanças espectrais trazidas do mesmo ambiente, e complexos sonoros de sentido evocativo do ambiente, aqui nomeados *tipos sonoros*. Esses complexos sonoros são sons que, no contexto da peça são sentidos, pelo autor, com capacidade de refletir sons do ambiente de uma maneira genérica (não detalhada), apenas em algumas de suas características. Os tipos morfológicos propostos por Schaeffer (1966) atendem a características morfológicas dos sons. Os

tipos sonoros aqui utilizados atendem ao conhecimento funcional e de fonte que temos acerca de uma ampla margem de variantes de uma morfologia base. Sons tipo máquina, tipo veículo ou pássaro, sons cuja morfologia é associada com alguma ação ou fonte. Eles estão relacionados com a maneira de mudar os entornos sonoros ambientais, principalmente pela aparição de sons, tratada no capítulo I, e com a influência que os tipos de sons exercem na percepção de suas mudanças, articulações e contrastes.

A semelhança entre tipos sonoros é influenciada pelo contexto criado na obra. Por exemplo, em um determinado contexto, um som que cresce e decresce, com aumento de densidade, pode ser, por exemplo, sentido como um som tipo de carro com uma velocidade e direção determinada. Eles foram uma maneira de trabalhar as interferências utilizadas para debilitar as linearidades emergentes como mais uma maneira de aproximar a música á experiência de escuta no meio ambiente. Foram utilizados na determinação da constituição de camadas, por exemplo, em Canon Tipológico. Em *Imagem de Capilha*, por seu lado, os tipos sonoros são considerados sumamente significativos na criação da sensação de ambiente e no rompimento de possíveis direcionalidades emergentes do resto da atividade instrumental.

3.3.4 Lembrança, gravação e escuta *in situ*

Lembrança

Conforme o já exposto em vários segmentos deste texto, a lembrança de momentos de um entorno sonoro foi utilizada como ferramenta compositiva em todas as

realizações. Ela interagiu com as gravações na condução de escutas mais e menos abrangentes, nas decisões de salientações e dissimulações de sons e no aproveitamento do sentimento expressivo *guardado* na audição de fundo (*background listeneng*).

O lembrado e o percebido *in situ* são diferentes. Na lembrança, o experimentado *in situ* é filtrado várias vezes, e o pregnante do entorno é modificado – salientando-se uns sons, dissimulando-se outros, também modificando o efeito de outras interações percebidas no momento da escuta original. Da mesma forma, na lembrança são modificadas as relações temporais – durações e momentos de aparição dos eventos e a duração do total ouvido. No presente trabalho, a lembrança, junto ao registro gravado, contribuiu na modelagem da realidade física do entorno sonoro (camadas de intensidade, proximidade e afastamentos, entre outros) a partir da experiência no lugar de origem.

Gravação e audição *in situ*

Outro aspecto da interação lembrança/gravação foi instigar a imaginação. As gravações e a audição *in situ* diferem e, no processo compositivo, se complementam. A respeito das diferenças entre ouvir *in situ* e o registro gravado, pode-se lembrar o exposto no capítulo I sobre as diversas percepções simultâneas que envolvem a experiência no meio ambiente sonoro. Um meio ambiente ouvido com a presença da própria pessoa que sente, e que também sente soar algo exterior diferenciado do interior, integrando nisso seus pensamentos e outros de seus estímulos interiores que

afloram na lembrança e não são captados pelo microfone, tais como zumbidos leves dos ouvidos.

As gravações, primeiro eram ouvidas e equalizadas. Logo, na análise dos diversos aspectos a serem considerados – tais como distribuição, quantidade de eventos, camadas e alguns detalhes de espectro – eram ouvidas com apoio do espectrograma da mesma (Fig. 4). Nesse processo, os eventos a serem utilizados eram marcados como se tratassem de imperfeições de uma folha⁷. As marcas assim produzidas sinalizavam informações que incluíam níveis de intensidade, formantes de alguns eventos e momentos, assim como eventos que interessava salientar ou ocultar.

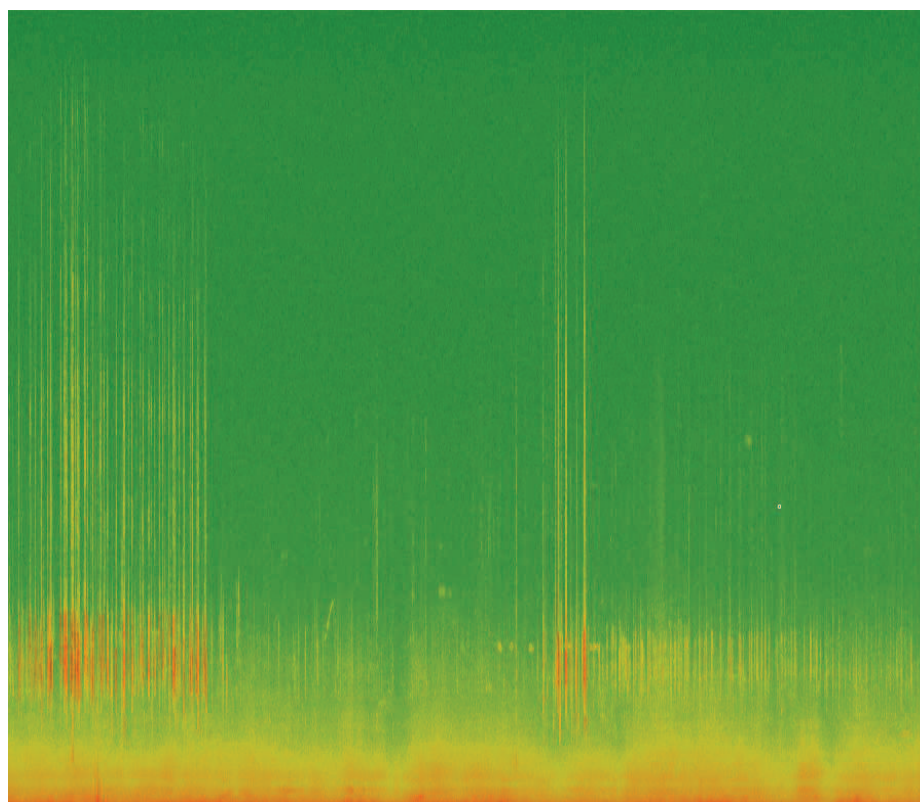


Fig. 4 – Espectrograma de fragmento de entorno sonoro

⁷Procedimento utilizado por John Cage em obras como *Musica for Piano 21-52* (CAGE, 1973, p. 60).

A importância de atender a escuta *in situ* na utilização eletroacústica do som ambiental foi mencionada em autores como Hildegard Westerkamp. Para ela, a captação sensível de uma paisagem sonora tem relevância particular, e a gravação já deve ser um ato compositivo (WESTERKAMP, 2002). E, referindo-se especificamente ao microfone em relação à audição dentro da cadeia eletroacústica, a autora expressa o seguinte:

O ouvido tem a capacidade de focar, misturar dentro e fora, prestar atenção em sons específicos e mudar a atenção de um som a outro, ou seja, tem características seletivas. Em contraste, a maneira de ouvir do microfone é não seletiva, ou melhor, ele está limitado por suas especificações técnicas (WESTERKAMP, 2002, p. 53).

Ora, as gravações dão a possibilidade de serem ouvidas várias vezes. Elas apresentam representações aurais da paisagem que permite serem ouvidas sem as interferências e focalizações usadas no meio ambiente (TRUAX, 1994), possibilitando a aparição de detalhes não escutados no momento do registro. Esse aspecto colabora na aparição da surpresa. Hildegard Westerkamp salienta as virtudes das possibilidades sônicas das tecnológicas disponíveis para os sons gravados, que permitem a criação de novos ambientes a partir dos sons de um lugar, assim como diversas distâncias com a realidade (WESTERKAMP, 2002). Nesse sentido, como um dos interesses de nosso trabalho é a estrutura percebida no meio ambiente sonoro, realizaram-se gravações atendendo à sensação de completude. Ou seja, ouvia-se o progredir da paisagem sonora enquanto era feita a gravação, cortando-a em algum momento sentido como articulador da forma. As gravações proporcionaram imagens acústicas para as realizações com meios eletroacústicos, assim como modelos de diversidade, etc. para todas as composições nas quais foram utilizadas.

3.3.5 A organização do entorno sonoro nas composições

O ordenamento caracteriza um entorno sonoro e está formado pelas relações dos sons entre si. A organização que emerge no meio ambiente leva implícito um ordenamento temporal dos eventos, que é importante na caracterização dos entornos sonoros. A ordem dos entornos referenciados foi aproveitada para trazer às composições critérios de aparições, reaparições, proximidades e afastamentos temporais de eventos, em ressonância com o entorno referenciado. Esses elementos que imprimem ritmo, movimentação e chegam a influir no caráter de um entorno, estão entendidos como mais uma maneira de refletir o entorno referenciado nas composições. No mesmo intuito, são trazidas às composições camadas diferenciadas, por exemplo, em registro, intensidade, atividade rítmica e distância dos eventos a respeito do perceptor.

Esses aspectos estão intimamente vinculados com o nível de contraste⁸; outro elemento trazido do entorno às composições. Ele reflete a maneira como um som se integra ou separa no contexto no qual aparece, como também a ressonância que gera sua aparição no contexto dos outros agentes sonoros. Nas composições, o contraste cumpre a função de delimitar a diferenciação dos diversos eventos. A argumentação de Truax sobre as qualidades físicas dos sons não serem suficientes para determinarem a importância deles na paisagem sonora, mencionada no capítulo I, serve também para o nível de contraste. Nele influem, além de aspectos físicos dos sons em si, fatores criados por expectativas de ambiente e situação tais como a previsibilidade – preparo de sua aparição – exposta no capítulo I. O nível de contraste é um conceito complexo

⁸ Entende-se nível de contraste como o grau de afastamento entre eventos sonoros e deles com o ambiente estabelecido.

que foi de utilidade nos processos aqui desenvolvidos, ainda que com pouca clareza de verbalização.

Nas composições, os aspectos do ordenamento foram aproveitados de quatro maneiras: 1) na organização total de um período da paisagem sonora como plano de uma composição; 2) na sucessão de diferentes momentos de um ou vários entornos como colagem; 3) nas articulações, surpresas, repetições e características de irrupção dos sons; 4) na simultaneidade de organizações e/ou sons de vários momentos de ambientes diferentes.

3.3.6 Mapas

O mapa surge na etapa de análise pela interação entre gravação (ou audição *in situ*) e memória; nele se estabelece o roteiro de uma composição. Os mapas colaboraram nos processos compositivos, sendo suportes nos quais se fixaram dados do entorno sobre articulação, diversidade, comportamentos internos dos eventos, impressões de distância, movimentações, reaparições, novidades, rugosidades, profundezas, maneiras de irrupção dos eventos, camadas sonoras, duração total e de eventos e também quantidades de partes. Foram utilizados mapas em composições instrumentais como *Canon Tipológico* e *Imagem de Capilha*. Sua construção foi tanto partindo de rascunhos ao vivo como em *Canon tipológico*, ainda pela marca de eventos e outras características da topografia sonora, como em *Imagem de Capilha*.

3.3.7 A análise

Acima foi sinalizado que a análise considerou em todo momento a audição e a memória do experimentado *in situ*. Ela concentrava-se, inicialmente, no aspecto expressivo – como o entorno estudado era sentido – passando-se logo a determinar outras características, tais como numerosidade, diversidade, camadas e nível de contrastes percebidos. Esse estágio teve o apoio de espectrogramas (no uso de gravações), facilitando e aprimorando o exame mais detalhado dos eventos, camadas, maneiras de irrupção, localização temporal e espacial dos eventos e outros aspectos do contexto, tais como a relação ou independência entre eventos. No processo analítico, esteve sempre presente a experiência de corpo eco-localizado – posicionando o ouvinte –, determinando o que aproveitar e o que dispensar da gravação e da exemplificação gráfica no espectrograma.

3.4 Metodologia na concreção do processo compositivo

Buscando enfatizar a interpretação e recriação da impressão sentida em entornos sonoros específicos no processo compositivo, combinou-se o *insight* com a reflexão, conjugando a audição dos registros e a memória, como foi acima mencionado. O improvisado e a captura da impressão estiveram juntos (Fig. 5).

Os pontos de partida dos processos compositivos foram paisagens sonoras do mundo físico real assim como ideias de conteúdo direcionadas a uma paisagem referencial – esse último caso pode ser exemplificado em *DUPLO CORO*, tratado no item correspondente. O caráter da composição e a decisão do meio sonoro a utilizar

nela – eletroacústico e instrumental acústico ou meio misto – foi decidido a partir do que cada paisagem tinha para *me dizer*, por exemplo, do ponto de vista expressivo e rítmico. Os passos realizados nessas composições podem ser resumidos nos procedimentos abaixo relacionados. Eles podem apresentar-se juntos, separados, em ordem diferente, todos ou somente alguns deles no ato de composição.

1ª Fase

Audição primária (crua, ingênua, não analisada) do conjunto de componentes próprios a um contexto determinado.

2ª Fase

Registro técnico/tecnológico do mencionado contexto sonoro que inclui a maior parte de seus componentes audíveis.

3ª Fase

a) Análise através da audição dos episódios contextuais gravados (ou imaginados, no caso de paisagem lembrada) com auxílio da memória de percepções *in situ*.

b) Análise espectrográfica desses elementos (no caso das gravações).

4ª Fase

Por meio do método indutivo/intuitivo/criativo, derivaram-se das análises padrões/estruturas: 1) leque de frequências dos componentes, 2) tipos de entrelaçamentos estruturais, 3) comportamento dinâmico dos componentes, 4) modalidade de irrupção de fenômenos novos em um tecido de comportamentos já existente, 5) seleção de novos padrões para o planejamento instrumental e/ou de materiais eletroacústicos.

6ª Fase

Concreção de uma partitura de obra (suporte gravado ou escrito, dependendo do caso).

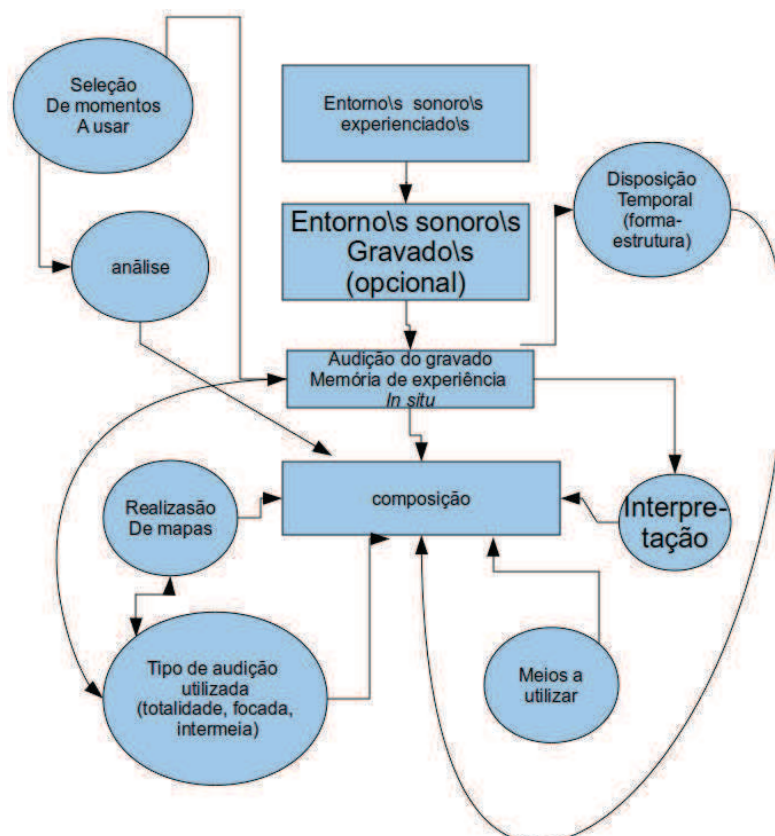


Fig. 5 – Esquema do Processo Compositivo
 Autoria: Ulises Ferretti

3.5 Descrições das composições, processos compositivos

O trabalho de composição realizado pode ser dividido em duas etapas. Na primeira, foram compostas a instalação *Agua en la Ciudad* e a peça de palco *Canon tipológico*. O trabalho se deu a partir de escutas focadas e lembranças, e a aproximação ao meio ambiente foi realizada de uma maneira menos detalhada que nos realizados na segunda etapa. Na segunda etapa, foram compostas as instalações *Duplo Coro*, a intervenção *Urbana A2*, as trilhas para *Três Águas*, *Tenho medo de*

quem só quer o meu bem, *Inundação* e a peça para meios mistos *Imagem de Capilha*. Nesses trabalhos, fez-se um mergulho na utilização de organizações detectadas nos entornos sonoros tomados como modelo, usando-os como plano de transcurso e motivação estrutural.

3.5.1 Instalações e Intervenções

A instalação e a intervenção sonora têm estado, historicamente, impulsionadas e acompanhadas pelo interesse artístico do som ambiental. Elas – conforme o exposto no capítulo II – são duas expressões artísticas que possibilitam aproximações importantes entre obra e meio ambiente. No presente texto, serão expostas em detalhe as instalações *Agua en la Ciudad*, *Duplo Coro* e a intervenção *Urbana A2* pertencentes ao portfólio deste trabalho. Elas foram planejadas como ambientes habitáveis, ou seja, espaços que envolvem sonoramente o visitante. São lugares nos quais se convida o público a apreciar os sons em si mesmos, assim como os ambientes por eles criados. O fato de serem ambientes habitáveis teve efeitos nos processos compositivos, por exemplo, influenciando na duração das sequências sonoras nelas utilizadas (por exemplo, 1h19min *Agua en la Ciudad*, 45min *Duplo Coro*) e no fluxo das sucessões sonoras consideradas.

Nessas composições, o som – devendo chegar ao visitante de múltiplas direções – articula o espaço e o tempo. Como em toda obra que considera o lugar no qual a mesma é realizada, nos trabalhos acima mencionados, o espaço não é somente um marco: ele constitui parte da composição. O espaço é como um relator numa obra para

som e fala; se tirá-lo, a obra muda radicalmente deixando de ser a mesma. Nas cinco composições desse tipo realizadas no período desta investigação, o espaço é considerado nas suas dimensões, nas suas características sonoras e visuais como também nos usos e nas considerações que a cultura do lugar lhes atribui. Nos três trabalhos descritos no corpo do texto, utilizam-se amplos ambientes (espaço de museu, jardim e teatro, respectivamente) e os critérios temporais de sua organização estão vinculados a entornos sonoros específicos (Bairro Lezica, orla da Lagoa dos Patos e Teatro/Cidade, respectivamente). Os dois trabalhos desse tipo expostos mais sucintamente nos Anexos são para espaços diversos: um foi realizado em sala de exposições; o outro, no interior de ônibus e metrô em movimento.

Além das semelhanças acima mencionadas, *Urbana A2*, *Duplo Coro* e *Agua en la Ciudad* têm fortes diferenças, por exemplo, na maneira de criar espaço e poética. *Urbana A2* e *Duplo Coro* servem para mostrar isso. Em *Urbana A2*, os espaços são independentes, apresentam-se imbricados, concatenados e simultâneos, propondo acompanhar direcionalmente o visitante – da rua à sala de concerto. Ela é uma intervenção articulada pela fricção. Está ordenada em camadas de som e de imagem que apresentam a diversidade e numerosidade como traço identificador e referenciam a cidade na sua existência simultânea. Por sua vez, em *Duplo Coro* a diversidade e numerosidade de sons é utilizada com a intenção de criar um espaço único do qual deve emergir também um único espaço sonoro suavemente articulado, sem conflitos, e com direcionalidades discretas. Nela, as mudanças e articulações marcam somente diversidade e, no progredir dessa instalação, não há camadas sonoras que desloquem o visitante de lugar.

Em *Agua en la Ciudad*, o visitante é convidado a entrar em um espaço sonoro-visual organizado como uma sucessão de pequenas peças, objetos distribuídos no espaço ocupado e as intervenções de um *instrumento sonoro de caráter escultórico*⁹ que produz som de água ao vivo. Nela, se propõe uma escuta menos carregada de referencialidade que em *Urbana A2* e *Duplo Coro*; busca-se o reconhecimento do som para ouvir sua riqueza, sem priorizar sempre seu contexto de origem. As relações tecidas entre o sonoro e o visual procuram criar círculos com vida autônoma entre eles e também com o espaço com o qual articulam. Isso torna *Agua en la Ciudad* totalmente transportável a outros espaços. Ela se comporta como uma escultura sonora.

3.5.1.1 Urbana A2

*Urbana A2*¹⁰ é uma intervenção sonoro-visual concebida para um espaço e situação específicos: um teatro no momento precedente a um concerto de orquestra. Na sua realização no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, ela contou com sons gravados, imagens em vídeo, dois *performers* e a presença do público.

O estudo que eu estava realizando e a experiência anterior com a instalação *Agua en la Ciudad* – acima mencionada – ajudaram na motivação de *Urbana A2*. Mas a *ideia* de incluir *performers* foi diretamente influenciada pela convivência com a artista visual Claudia Paim e a participação no MIP2¹¹ com a trilha da *performance*¹² por ela

⁹ “Instrumento estético que tem qualidades de produzir som de maneira natural [...]” (ROCHA ITURBIDE, 2007, s.p.).

¹⁰ A descrição e análise focalizam-se no som. Maiores informações sobre a parte visual pode-se ver no <http://duplocoro.blogspot.com>.

¹¹ 2ª Manifestações Internacionais de Performance (MIP2) Belo Horizonte, 2009.

¹² *Tenho Medo de quem só quer o meu bem* (Claudia Paim, 2009).

apresentada nesse evento.

Ideia

De acordo com a ideia motivadora, *Urbana A2* devia ser uma experiência estética que acompanharia a passagem do público da cidade (exterior do teatro) até o momento e lugar do concerto (interior do teatro); a rua e o teatro se encontrariam. As realidades sonoras e visuais da cidade que o público traz na sua mente ao teatro – perpassada por sua carga cultural – estariam representadas como um todo simultâneo no ambiente criado. Tanto o som quanto as imagens tornariam *translúcidas* e permeáveis as paredes do prédio, gerando um espaço novo que seria, paulatinamente, ocupado na sua totalidade pelos sons e imagens do interior do teatro e do concerto.

O teatro como lugar é um ambiente onde passado e presente se encontram. Em correspondência a isso, organizações sonoras da atualidade urbana – ritmos, contrastes, etc. – e outras referências como as históricas, entrariam de diversas maneiras no espaço intervindo. Compartilhando a ideia com Claudia Paim, iniciou-se o trabalho conjunto para a finalização e concretude da obra. A realização contou com o apoio do orientador deste trabalho, Dr. Antônio Carlos Borges Cunha, do Theatro São Pedro e do PPGM da UFRGS.

Concretização

O Theatro São Pedro foi o lugar que motivou a intervenção e onde ela aconteceu. Ele foi sentido como um espaço acústico e socialmente diferenciado da cidade: com muita madeira e veludo, preparado para potencializar a escuta focada,

bastante isolado do som exterior, um lugar no qual acontece a atividade do concerto - atividade sócio-cultural aglutinante que tem presença do passado e do presente. Assim, na intervenção, foram considerados aspectos do prédio e do momento de realização da mesma, tais como: particularidades das partes do prédio a onde haveria a intervenção (calçada, entrada, hall, sala de concerto), características sociais do ritual de pré-concerto (tempo e atitude das pessoas - falar, ouvir, olhar, etc.), sutis referências do passado imerso no presente e a diversidade de lugares trazidos pelo público assistente – acima mencionado.

O sonoro, o visual e o social envolvidos na ideia inicial sobre os ambientes da cidade, do teatro e do momento de execução, conduziram o processo compositivo. Os sons e as imagens da cidade, as características físicas do teatro e a postura do público determinaram tanto os materiais quanto as estratégias compositivas, marcando a seleção de sons e imagens e influenciaram na organização das partes e do todo. Esses sons e essas imagens são usados para criar união e fricção entre eles e com os elementos provenientes dos costumes da situação de pré-concerto. A realidade criada com ritmos sonoros e visuais do acaso do meio ambiente urbano é completada com a presença dos dois músicos *performers* acima mencionados, que realizavam ações de movimentação e produção de sons.

Urbana A2 é formada por várias peças e vídeos independentes a que o público recorre auditiva e visualmente à vontade. Cada espaço criado muda em ritmo diferente dentro de um caráter mantido. As passagens de um setor a outro são influenciadas pela estrutura do prédio e pelo tempo de permanência do visitante em cada espaço, que é decidido individualmente. Suas diferentes partes (FIG. 6 a 8) acontecem de maneira

simultânea, e não em sucessão.

No transcurso da rua à sala de concerto, configuraram-se três setores diferenciados em som, imagem e interações, exemplificados no vídeo adjunto ao texto (DVD: *Entornos Sonoros – Sonoridades e Ordenamento*). Na multimídia assim articulada, o distanciamento e não-sincronia entre o sonoro e o visual são a marca da proposta. As fricções passaram a ser elementos articuladores da tensão e expressividade. A desestruturação e renovação do ambiente do teatro, trazidas pelas não coincidências e descontextualizações dos materiais através da sua capacidade icônica e simbólica, decrescia enquanto se avançava no prédio.

Processo compositivo

Esta intervenção, como as outras composições deste portfólio, foi se consolidando no processo de sua criação. Os registros visuais e sonoros foram feitos majoritariamente em forma conjunta – ajudando a entender os lugares registrados – mas com olhares independentes. Na edição de ambos os materiais, coordenou-se somente a duração total, ritmo e características do espaço a ser criado. A determinação dos *performers* exemplifica essa contínua independência e troca.

Frente à ideia que eu tinha da presença de *performers* e músicos dispersos pelo espaço, que com seu repertório, postura e instrumento, descontextualizariam o teatro trazendo referências da vida urbana, do presente e do passado, Claudia Paim propôs a possibilidade de utilizar dois *músicos-performers* localizados em lugares fixos – um dentro e outro fora. Dessa sugestão, surgiram as características e localizações dos dois *performers* para essa oportunidade, como mais adiante será exposto. Eu determinei as

características do que eles tocariam – instrumento e sons - e Claudia Paim decidiu os aspectos referentes a como eles se apresentariam – posturas, atividade cênica e roupa.

Esquema Planta Baixa Teatro São Pedro

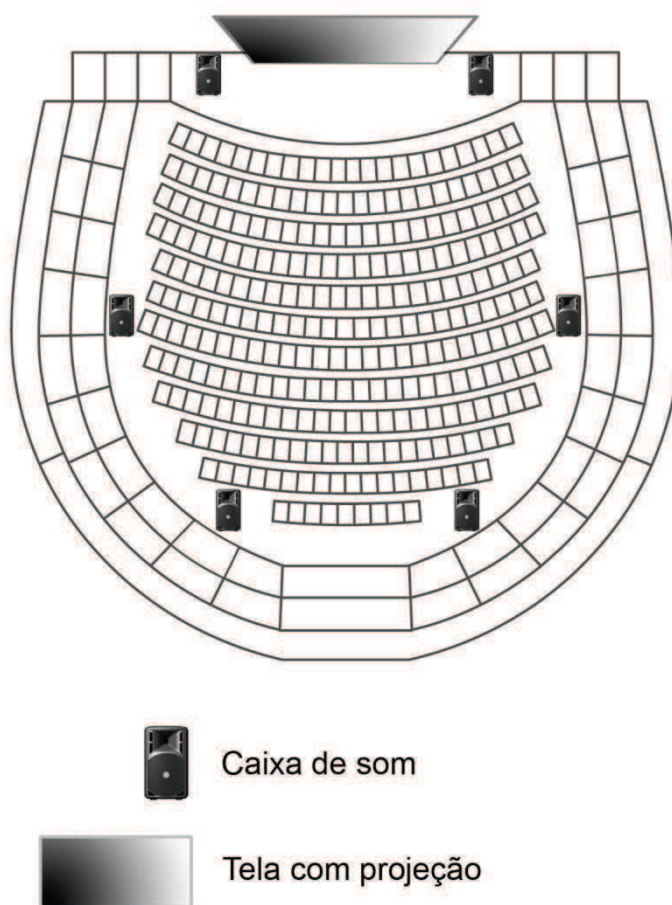


Fig. 6 – Esquema de Alto Falantes da Sala de Concerto.
Desenho: Everton Tiago Barth

Descrição

Nesta intervenção, cada espaço se diferencia pelos eventos e pelas atividades neles presentes: ambiente audiovisual gerado nele pela projeção silenciosa de imagens (sobre paredes, teto e chão, dependendo do caso), som gravado difundido, som ao vivo

produzido *in situ* pelos *performers* e a presença e postura do público (Fig. 7).

Assim, no Theatro São Pedro:

Na fachada (exemplificada na Fig.7, a-b.) – calçada em frente ao teatro – o *músico performer* – vestido e posicionado sentado como numa orquestra – tocava violino, combinando fragmentos de música erudita, popular e ruídos diversos com o ato de afinar (como exemplificado no vídeo *Entrada*). Ele realizava vários movimentos nem sempre audíveis (esperar, parar-se, sentar-se, olhar para dentro do instrumento, etc.) que conviviam com os sons da rua (vozes, passos, carros esporádicos, por exemplo). A fachada estava com a porta do teatro iluminada e sobre sua lateral direita foram projetadas fotografias de Porto Alegre, quase como transparência – conforme exemplificado no mesmo vídeo.

Na entrada do teatro – espaço entre a porta de vidro e o hall –, uma caixa de som difundia gravações realizadas em ruas e parques da cidade, fazendo contraponto com os sons das falas, passos e outras sonoridades produzidas pelo público na sua chegada, e também serviam denexo entre rua e hall.

No hall do teatro (exemplificada na Fig. 7c), o outro *músico-performer* tocava – de pé e vestido de maneira informal – fragmentos de música popular e erudita e improvisava com ruídos utilizando flautas (transversa e doce). No mesmo ambiente, sobre o chão e numa das colunas, projetava-se um vídeo com imagens de pessoas andando na rua perto do Mercado Público da cidade, as quais se somavam às vozes e a outros sons do público – passos, por exemplo – (exemplificado no vídeo *Hall*).

Na sala de exposições (exemplificada na Fig. 8), localizada na direita do hall – menos transitada e ruidosa – projetavam-se em *loop* sobre o teto, paredes, janelas e chão, imagens em vídeo do Túnel da Conceição, acompanhado por uma paisagem sonora realizada com sons registrados no parque Farroupilha (exemplificado no vídeo *Sala de Exposições* do registro geral em uma filmagem ao vivo do espaço).

Na distribuição do prédio, a entrada, hall e sala de exposições são contíguos e estão ligados. Isso facilita a audição de um ambiente a outro, diluindo os limites rígidos dos territórios representados por suas paredes. A entrada, o hall e a sala de exposições configuraram um grande espaço intervindo, onde os diversos eventos desligados entre si aconteciam, atravessados pelos sons do outro espaço. Sons de rua, parque, música, público que entrava conviviam com as imagens de ruas, teatro e do mesmo público que entrava. Na fachada e no hall, caracterizados pelo movimento, a multiplicidade e a independência de eventos, o visitante foi estimulado a recorrer (“explorar”) auditivamente o lugar.

Na sala de concerto (Fig. 9), sons gravados e imagens de diversos lugares e situações representavam a cidade como uma totalidade. A cidade se tornava presente como um evento simultâneo. Nesse espaço, potencializou-se a combinação de natureza e atividade humana relacionada com a experiência de transitar por Porto Alegre. Na sala de concerto, os sons gravados foram propagados por alto-falantes colocados no palco e vários pontos do primeiro andar (Fig.6.), projetando-se simultaneamente o vídeo no panorama do cenário. O ambiente criado contemplou: o público, principalmente sentado, conversando e pronto para ouvir, a trilha sonora – apresentando uma concentração temática de ambientes específicos (celebração de

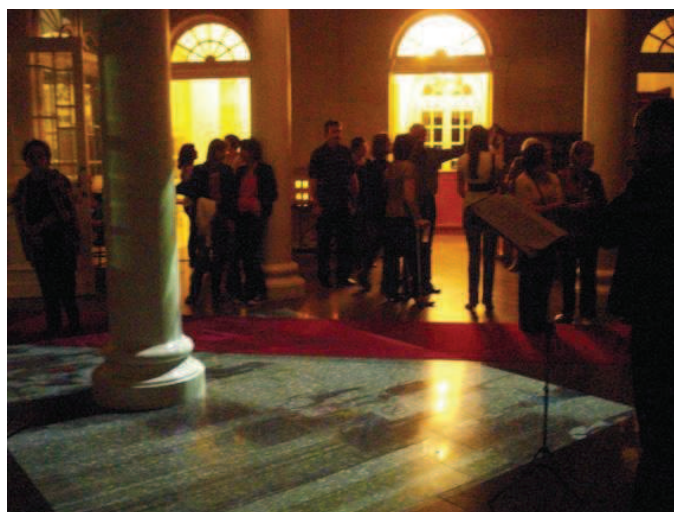
jogo, aeroporto, pregões da feira, ambientes mais e menos naturais, abertos e fechados, por exemplo) – e o vídeo que, de forma autônoma, também introduzia imagens da vida na cidade.



a) Fachada com performer



b) Fachada com fotografia projetada



c) Hall de entrada

Fig. 7 – Fachada e Hall
Fotos: Claudia Paim

Em *Urbana A2*, as capacidades referenciais de sons e imagens do meio ambiente têm um papel protagonista. O breve comentário que segue – mais detalhado – de dois dos ambientes ocupados no Teatro São Pedro (sala de exposições e sala de concerto) tenta mostrar melhor a maneira como se trabalhou a fricção exterior-interior

acima mencionada.

Na sala de exposições, os estímulos sonoros e visuais evocam entornos diferentes. A experiência de salientar e ocultar estímulos – neste caso som e imagem provocados por jogos de distância, localização e/ou atenção vividas no cotidiano – é trazida no vídeo projetado na sala, não havendo a possibilidade de se ver o que se ouve e de ouvir o que se vê. O resultado expressivo procurado está também acentuado pela presença de espaços de silêncio na trilha. Essas mudanças articulam ritmicamente o ambiente audiovisual criado.

O vídeo projetado nessa sala consta de uma imagem repetida, redundante, com seu tempo tratado sutilmente. Como foi acima mencionado, a imagem corresponde ao intenso trânsito de veículos no Túnel da Conceição e os sons da trilha correspondem a sapos e pássaros gravados no Parque Farroupilha depois da chuva. Eles são ouvidos por vários minutos, seguidos por silêncio, e logo por sons de pássaros, isolados do resto do ambiente, registrados no mesmo dia que o som dos sapos. A não coincidência temática entre som e imagem resultou a favor da potência poética do ambiente criado (disponível no link *Vídeo projetado na sala de exposições* do DVD *Entornos Sonoros – Sonoridades e Ordenamento*). Nele se explora a não coincidência entre o aural e o visual na criação do espaço multimídia concretizado com a presença do público, que entra nessa sala em atitude de ver e ouvir.

A projeção do vídeo, realizada sobre uma das esquinas da sala, produziu um efeito de profundidade e mobilidade nas superfícies em questão, enquanto o som, espalhado desde outra esquina, invadiu todo o ambiente, fundindo-se com a imagem

em um único acontecimento de grande atividade interna.



Fig. 8 – Sala de Exposições
Foto: Claudia Paim

A sala de concerto (Fig. 9) – lugar de chegada do público, de menor movimentação corporal que os anteriores – foi o espaço no qual o som e a imagem afastaram-se mais. A postura e atitude do público na mesma guiaram a composição audiovisual criada para ela. Esta menor movimentação, e outros aspectos culturais (como estar disposto a atender), acrescentaram a proximidade de variedades, contrastes e identificações sonoras na trilha. Trilha sonora e vídeo apresentaram maiores diversidades e numerosidades de espaços e situações urbanas. O vídeo construído para a sala de concerto procura criar uma *janela* ao exterior – silenciosa e independente. Por sua vez, na trilha, são utilizados maiores contrastes e linearidades que nos outros espaços ocupados. Nela os sons são mais diversificados e mais identificadores de espaços e situações.



Fig. 9 – Sala de Concerto.

3.5.1.2 *Duplo Coro*

Motivação e devaneios

Duplo Coro é uma instalação sonora planejada e realizada em parceria com a artista visual Claudia Paim para o espaço do jardim do DMAE¹³, (Fig. 10 e 12) em Porto Alegre. No entanto, o trabalho contempla a possibilidade de ser adaptado para outros espaços, sempre que sejam amplos, permitam a necessária difusão do som sem presença de claros *feedbacks* (retornos) e sem barreiras acústicas fortes.

Essa instalação nasceu do convite realizado a Claudia Paim pelo grupo de ceramistas *Bando de Barro* para participar na exposição coletiva *Água* (Folheto no Anexo 4). A ideia era criar uma instalação com sons de água e terra. Assim, Claudia

¹³ Departamento Municipal de Água e Esgotos (DMAE). Localizado na Rua 24 de Outubro, 200, em Porto Alegre/RS.

Paim, sabendo do meu trabalho, propôs que trabalhássemos juntos na concepção e realização da sua ideia. *Duplo Coro* foi surgindo no processo compositivo através de sugestões motivadas pelo espaço onde seria colocada e da temática da exposição. Os eixos das considerações compositivas se relacionaram com o espaço a ser utilizado e com ambientes nos quais convivem naturalmente água e terra.

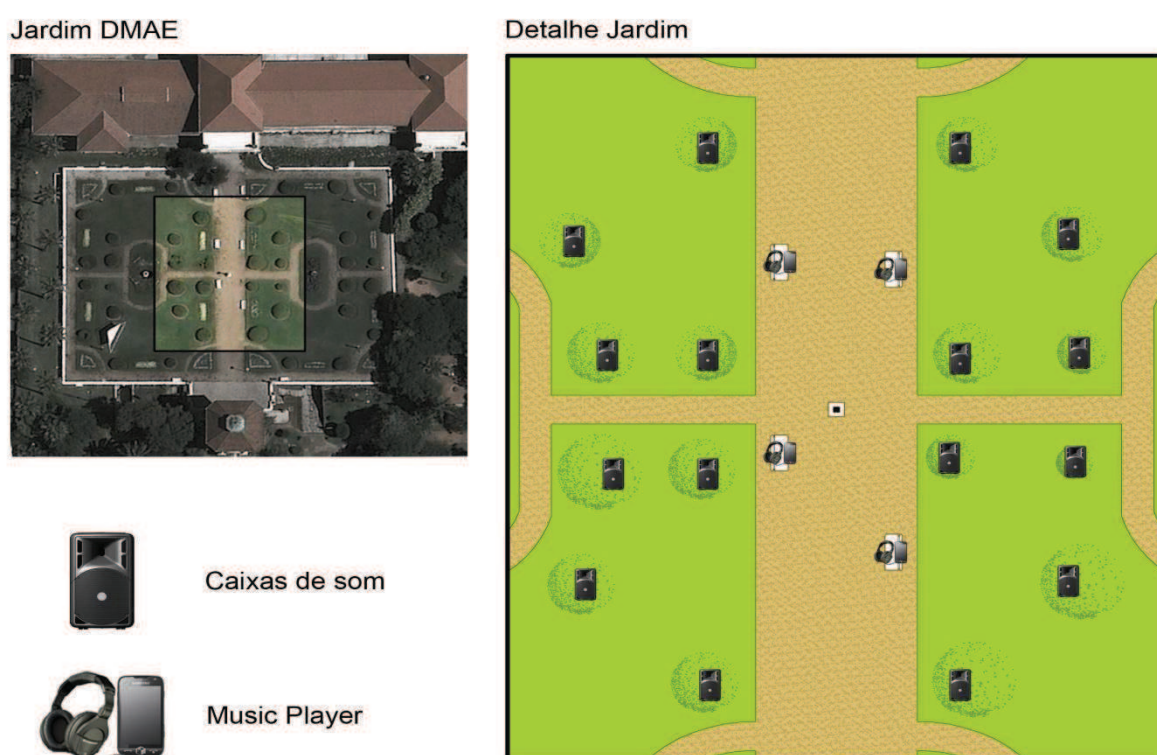


Fig. 10 – Disposição dos reprodutores de som no jardim do DMAE.
Desenho: Everton Tiago Barth

As primeiras ações, no sentido da concretude do projeto, foram conhecer o jardim e decidir o lugar onde seria colocada a instalação. As visitas foram realizadas em diferentes horas do dia, com a finalidade de conhecer as particularidades sonoras do espaço, sentir o que essas nos sugeriam, conhecer o uso dado a ele pela população, as disponibilidades de acesso à eletricidade do lugar e reconhecer outros aspectos de

funcionamento. Dessa maneira, e tendo já definida a ideia do ambiente a criar, surgiram critérios tais como a utilização de 16 reprodutores de CD (Fig. 10) – quantidade sugerida pela disposição de canteiros e árvores que apresenta o espaço eleito para a instalação.

Essa disposição das árvores também sugeriu o nome de *Duplo Coro*, com a seguinte relação: a presença da estrutura de 16 árvores agrupadas em dois canteiros de oito árvores cada um (distribuídos ao lado de um caminho central) foi vinculado imediatamente com a prática do *Duplo Coro* da Renascença. As relações com essa prática renascentista foram também tecidas com a experiência espacial que ela tem intrínseca. O vínculo com essa modalidade compositiva refletiu-se também na distribuição dos materiais nas trilhas, consolidando-se, por sua vez, em uma forma de homenagem interna a essa prática polifônica.

Em *Duplo Coro*, o som é o protagonista. Nessa instalação, foram empregados sons de lugares abertos – urbanos e suburbanos – de Porto Alegre e fragmentos de textos de fontes diversas sobre água e terra. Estes últimos, propostos e lidos por Claudia Paim.

Em *Duplo Coro*, a consideração do ouvinte envolvido pelo som e a referência ao ambiente da Lagoa dos Patos, acima mencionado, levou a criar uma situação acústica que estimulasse a escuta periférica, salientações e interferências, tratadas no capítulo I. Para convidar o visitante a utilizar uma escuta periférica – não focalizada – do ambiente, explorou-se a composição sonora formada por numerosos estímulos e poucas sonoridades de destaque. A numerosidade de trilhas (16) e a extensão dos

fragmentos sonoros colaboraram com tal propósito, gerando também coincidências casuais entre as trilhas difundidas que serviam de esporádicos momentos direcionados. Por meio da numerosidade não direcionada e não aglutinada do total criado, buscou-se construir um espaço de sonoridade estática, porém dinâmica, que aproximasse o ouvinte com experiências auditivas possíveis no meio ambiente.

As considerações referenciais, acima mencionadas, guiaram também os critérios de irrupção e de contraste utilizados: ambiente com sons de água e terra que era percebido como homogêneo; esporádicas irrupções de máquinas; grande mobilidade interna; sons articuladores recorrentes e poucas aparições de voz. As mesmas observações modelaram as distâncias, localização e movimentação das fontes, a continuidade, o ritmo de mudanças, o destaque de sons, o marco de homogeneidade, a numerosidade e a diversidade de fontes utilizadas.

Duplo Coro é a implementação de uma ideia simples. Não prega dicotomias, confrontos, nem conceitos complexos. Nela, trata-se de gerar um espaço desfrutável que possa refletir o espírito não pomposo do entorno observado. As expectativas pelos sons difundidos eletroacusticamente, os sons do lugar e as imagens do lugar não friccionam. *Duplo Coro* abrange em si um fato lúdico. É um jogo de sons e de escuta. O som difundido pelas caixas, complementado pelos sons nos MP3 de escuta individual, confere e adquire sentido no seu diálogo com o ambiente e o visitante localizado – em trânsito ou parado – à vontade no espaço ocupado.

O ambiente está em *Duplo Coro* desde várias direções

Nessa instalação, a capacidade referencial do som foi utilizada como método. Ou

seja, as expectativas criadas a partir de sua escuta, o tema da exposição e ambiente do jardim guiaram a sucessão de sons. As relações que senti entre os diversos elementos atuantes influíram na seleção dos sons, mas foram entendidas a *posteriori*. O complexo tecido criado entre o aural e o visual é visto hoje da seguinte maneira: os sons utilizados¹⁴ são facilmente vinculáveis na escuta a ambientes abertos da cidade¹⁵ e aos seus objetos¹⁶; e um jardim e seus objetos vinculam-se facilmente com o lugar urbano, com sons de água e terra, torneiras, fontes, ondas de rio, de lagoa, pássaros e carros distantes. Tudo isso minimiza dicotomias (afastamentos) e potencializa diálogos (aproximações) entre os materiais.

Trilhas

Como foi acima mencionado, as trilhas difundidas pelos reprodutores aéreos de som (TRA¹⁷) contêm sons de água, de terra e breves intervenções esporádicas de palavras faladas – *água* e *água doce*. O intenso efeito de aproximação e humanização da voz falada é pensado como um potente elemento articulador de intenso poder de captação da atenção. Para não interferir no ambiente desejado, a voz e outros sons pontuais e destacados – como golpe de água em buraco de pedra e pedalinho -, estão colocados, nas trilhas, em menor número que outros sons menos *capturantes*. Assim, consegue-se um equilíbrio sonoro que favorece a articulação e não direcionalidade do ambiente criado. A voz também serviu de nexos com as gravações disponibilizadas nos

¹⁴ Ondas em lagoa e rio, onda em rochas, pedalinhos, chuva, passos na terra, palavra, etc., muitos acompanhados de outros sons de seu contexto, tais como pássaros e carros.

¹⁵ Parques, praças, orla, etc.

¹⁶ Árvores, bancos de praça, por exemplo.

¹⁷ Trilhas difundidas pelos reprodutores aéreos de som.

aparelhos de MP3 (TMP3¹⁸) - com fones de ouvido – dispostos conforme mostrado na Fig. 10.

No Jardim do DMAE, os 16 alto-falantes que difundiam as TRA estavam colocados, circundando o lugar onde foi instalado o trabalho, direcionados para o corredor central desse espaço (como é mostrado na Fig.10). Essa disposição, colaborou na riqueza espacial que se podia experienciar no recorrido do espaço, pela aproximação e afastamento das fontes sonoras, facilmente vinculáveis ao meio ambiente.

As TMP3 continham textos lidos, reproduzidos por quatro aparelhos de mp3 disponibilizados nos bancos da passagem central (Fig.10 e 12). Isso possibilitava à pessoa que as escutava integrar essas trilhas na sua audição aos sons do jardim, tendo outra percepção do ambiente. Os textos lidos eram literários, científicos ou referenciavam, de alguma maneira, os elementos água e terra, como também algumas acepções dessas palavras. Nos TMP3, alguns textos foram ritmados, outros mixados entre si e com sons esporádicos do ambiente.

Com o sentido de refletir o contínuo variado observado no entorno da Lagoa dos Patos utilizado como modelo, as TRA foram construídas como um *repercutio* sonoro reproduzido em *loop* não determinado. No mesmo sentido, no DMAE, cada trilha foi acionada manualmente e de maneira independente, sem a necessidade de esperar sua finalização para serem reiniciadas. Com a mesma intenção, elas foram construídas sobre três modelos básicos, realizados a partir dos critérios de semelhança (imitação) e

¹⁸ Trilhas de MP3.

variados por rotação. Cada modelo (Fig. 11) foi composto em fragmentos que refletem as mudanças lentas do entorno referencial, gerando diferentes formações que podem ser notadas no exemplo a seguir.

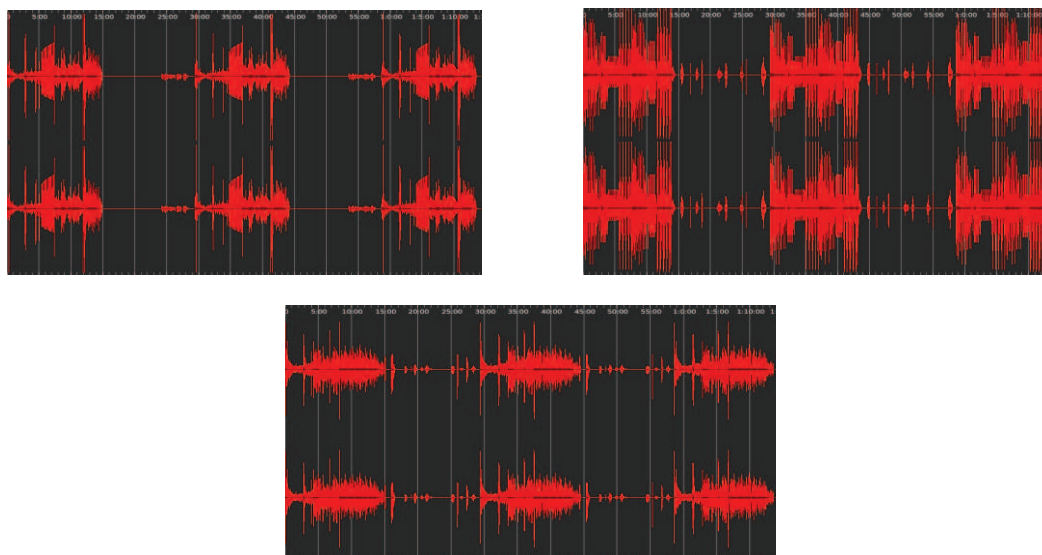


Fig. 11 – Formas de onda das três trilhas modelo das TRA de *Duplo Coro*

A reprodução manual possibilitou interações diversas e não planejadas no total sonoro por elas construído, o que colaborou na criação da sonoridade desejada: sempre renovada, fluida, contínua e nem sempre previsível. Enquanto isso, as gravações dos MP3 se repetiam de maneira automática e contínua.

Os elementos visuais claramente exibidos, além dos próprios do jardim, foram os reprodutores das TRA. Esses apresentavam diversidade de formatos e cores; integrados ao espaço pela função que cumpriam. Sua colocação foi decidida por suas características sonoras, e não pelas visuais; no entanto, os reprodutores de MP3 foram colocados abaixo dos bancos, vendo-se somente seus fones de ouvido.



Fig. 12 – Espaço ocupado por *Duplo Coro* no jardim do DMAE.
Foto: Claudia Paim

3.5.1.3 *Agua en la Ciudad*

Agua en la Ciudad é uma instalação sonoro-visual com sons de componente aquífero encontrados na cidade de Montevideo – som de água caindo de telhados, de pneus de veículos em dias de chuva, de vassouras, de torneiras, da orla do Rio da Prata, etc. A intenção principal foi estimular o prazer estético por esse tipo de sonoridade do espaço urbano. Nela, também foram colocados objetos – garrafas, chaves e placas metálicas... – cujo som pode ser ouvido no ambiente urbano ao serem golpeados pela chuva ou jatos de água. Eles colaboram na ressonância urbana do trabalho (Fig. 13).



Fig.13 - *Agua en la Ciudad*. Alguns objetos e espaço.

Essa instalação combina três tipos de sons expressivamente diferenciados entre

si: som gravado, som produzido ao vivo e som produzido ao vivo amplificado. Quando surgiu a ideia, convidei o artista plástico Marcos López para trabalhar na parte visual do projeto. Ele aceitou e contribuiu com importantes sugestões para a concretização do mesmo, como a solução prática da presença do som de água ao vivo. Para isso, criou uma escultura constituída de aquários, tanques e canos, na qual a água flui, cai, se deposita e volta ao recipiente do qual sai, fechando um círculo que, por sua vez, vincula-se ao ciclo da água. Alguns dos sons produzidos por esse instrumento de caráter escultórico foram utilizados em combinação com os sons gravados; outros foram amplificados. Na difusão da trilha e dos sons amplificados, foi usado um sistema quadrafônico.

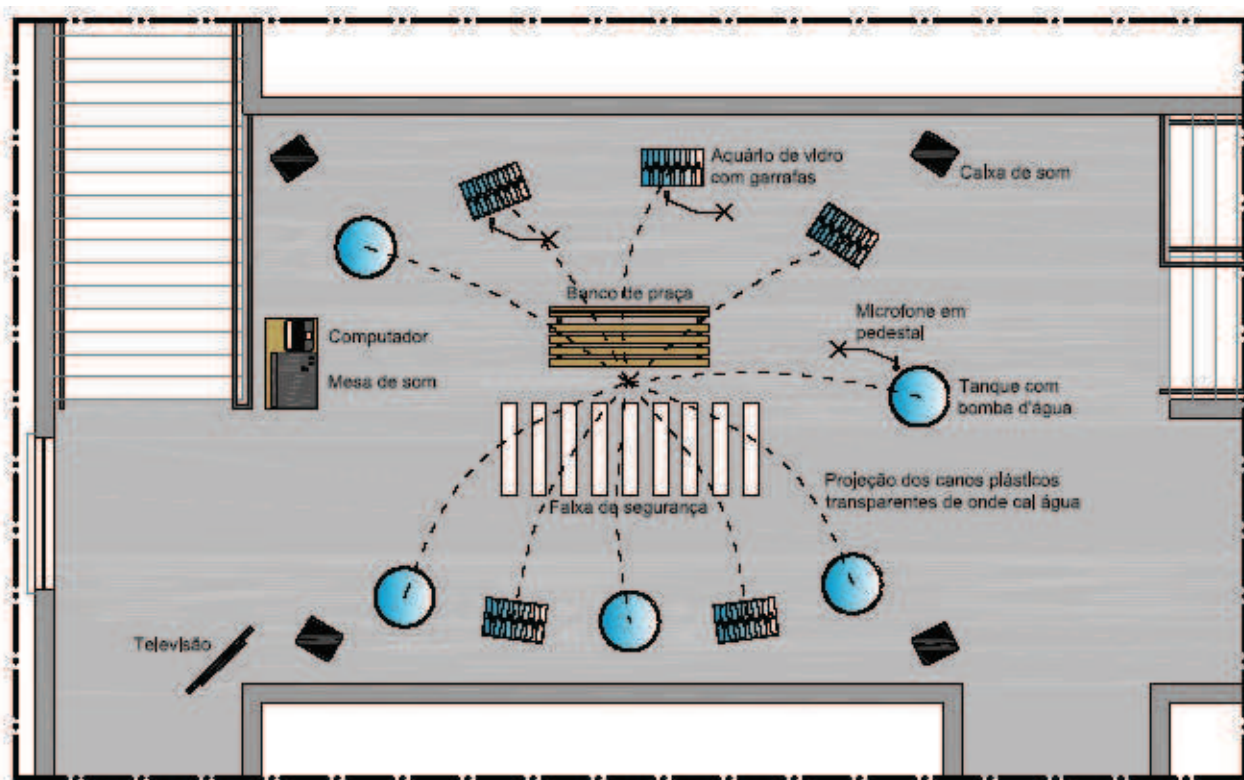


Fig. 14 – Esquema de *Água en la Ciudad* en el MNAV.
Desenho: Everton Tiago Barth

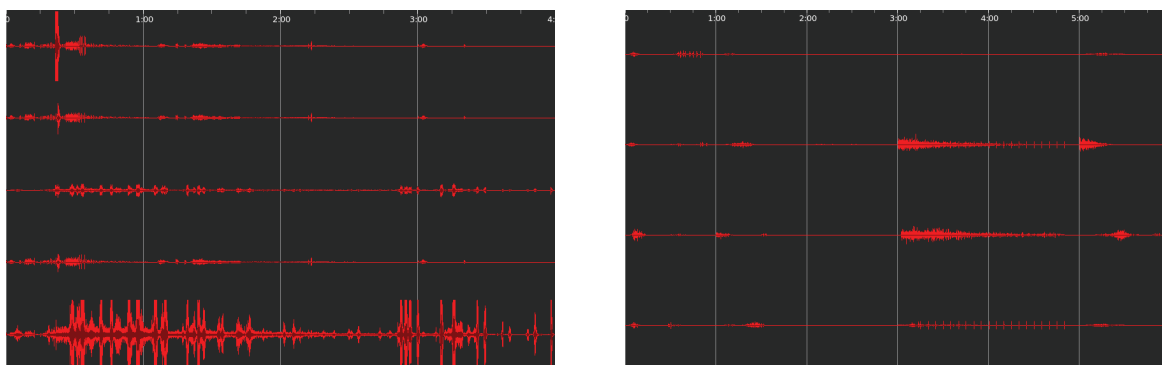
Em *Água en la Ciudad*, o sonoro e o visual conformam dois círculos concêntricos complementares e independentes: o formado pelos alto-falantes e o formado pela estrutura visual (Fig. 14). Eles interagem na busca de expressão da mobilidade urbana. A trilha sonora é difundida de maneira contínua e está constituída por sons com diversos graus de manipulação e silêncios. Por sua vez, o som da escultura visual é descontínuo – ele é produzido em períodos de, aproximadamente, 15 minutos com irrupções espaçadas de uns 20 minutos. Essa instalação esteve colocada no *Museo Nacional de Artes Visuales* (MNAV) de Montevideo, no período de 11 ao 22 de julho de 2008 e contou com o apoio do Ministerio de Educación y Cultura (MEC)¹⁹, do Centro de Música Eletroacústica (CME) do Instituto de Artes e do Programa de Pós-graduação em Música da Univesidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Na sonoridade criada, o som de um pneu ou uma paisagem sonora são alternados ou combinados com sonoridades mais abstratas, vinculados à convivência de abstração/concretude que caracteriza a relação ouvinte/entorno. A organização interna das peças que formam a trilha tem importância nisso. A estrutura das mesmas apresenta aspectos tais como disposições temporais e repetições não derivadas de entornos ambientais, favorecendo a escuta dos sons na suas qualidades físicas. *Água en la Ciudad* trabalha com o simbólico, o icônico e o direto, tanto no sonoro quanto no visual. Isso está presente na utilização de sons gravados, ao vivo, na utilização do *loop* renovado pela interferência de outros elementos, na presença de objetos característicos de espaços urbanos, como o banco de praça e a pequena faixa de pedestres a seu lado (que podem ser vistos no vídeo *Agua en la Ciudad* do DVD anexado). A utilização

¹⁹ Ministerio de Educación y Cultura (MEC), Uruguay.

da referência direta, um tanto banal, junto ao simbólico, busca ajudar a aproximação da instalação com a cotidianidade.

A trilha é constituída de seis fragmentos compostos à maneira de pequenas peças eletroacústicas, diferenciadas em ritmo, tipo de sons, duração, sensação de amplitude, intensidade e espacialização, como exemplificado pelas formas de onda da Fig.15. Essas peças também se diferenciam – na sua maior ou menor referencialidade – às paisagens, o que pode ser ouvido na faixa correspondente do DVD de áudio anexado. Estão dispostas na trilha de maneira continuada, sem espaços entre si. A ordem da sucessão é aleatória, podendo repetir imediata ou mediatamente cada peça, até completar uma duração aproximada a 1h20-30m (extensão em sintonia com a proposta de trânsito livre e distendido do público pelo lugar ocupado). Em cada colocação, se assim for desejado, pode-se realizar uma sucessão nova. Na colocação acima mencionada, a trilha foi ordenada conforme o disponibilizado no DVD de áudio.



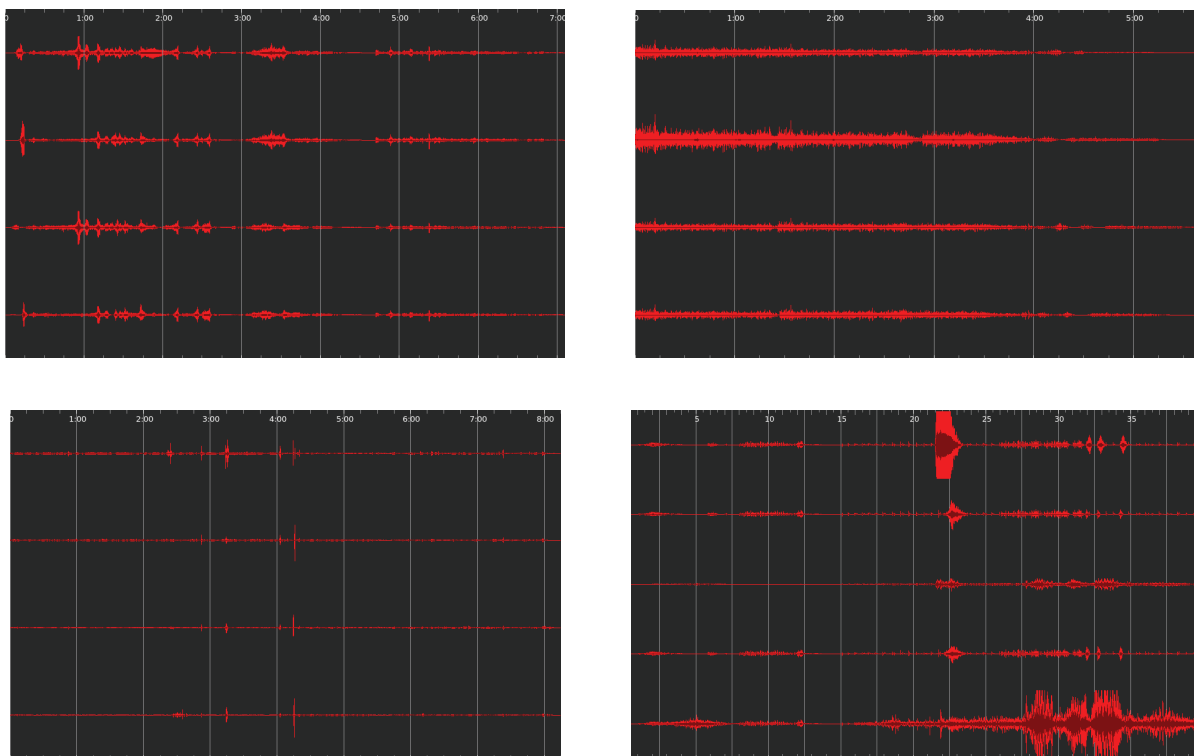


Fig. 15 – Formas de onda das peças de *Água en la Ciudad*

3.5.2 Peças para palco

A seguir haverá comentários e partituras de *Imagem de Capilha* e *Canon Tipológico*.

3.5.2.1 *Imagem de Capilha*

Imagem de Capilha foi composta para clavinova, piano elétrico, órgão elétrico e sons gravados. Ela também prevê a possibilidade de ser interpretada por um conjunto formado de sons percussivos curtos, clavinova ou piano, piano elétrico e órgão elétrico ao vivo. A ideia foi capturar, através de traços rítmicos – de micro e macroestruturas – a expressão sentida no ambiente motivador. O espírito de amplidão, tranquilidade e dinamismo nele percebido está priorizado através de aspectos tais como comportamento dos eventos, nível de contraste e maneiras de progredir desse

momento. Nesse sentido, trabalhou-se a partir do tapete sonoro no momento percebido, salientando repetições e novidades na interação da escuta e da lembrança, salientando e dissimulando traços da topografia sonora mostrada no espectrograma.

Imagem de Capilha (partitura na pp. 120-153) foi motivada pelo ambiente sonoro do balneário *Capilha*, na margem da *Lagoa Mirim*, no Rio Grande do Sul. O transcurso de um momento desse ambiente, combinado com a experiência de outras visitas ao lugar, foi utilizado como modelo da peça, em aspectos tais como: nível de contraste, permanências, diversidade, novidades, distâncias, camadas e recorrências.

A capacidade do som do ambiente de referenciar outra coisa que suas capacidades físicas está utilizada nesta peça para criar sensação de ambiente e para diminuir e desestruturar direcionalidades duradouras emergentes. Por seu lado, no contexto nela criado, a clavinova e o piano elétrico foram sentidos, já no processo compositivo, como sons simbólicos de presença humana. Eles, são ouvidos mais pelo que são do que pelo que eles fazem. Esse aspecto deve ser especialmente cuidado, não os salientando na interpretação de ambas as versões.

A versão acústica desta peça está proposta para clavinova ou piano elétrico, piano elétrico, órgão elétrico e instrumentos de percussão de madeira ou couro de som curto – procurando, em cada um deles, diversas sonoridades. Na versão para meios mistos (disponibilizada em versão midi, no DVD de áudio anexado), utilizam-se dois pianos elétricos, órgão elétrico e *samplers* de sons – percutidos e curtos – produzidos com matérias existentes no ambiente referenciado – madeira, conchas e pedras. Esses últimos foram alterados em sua tessitura e mixados em diversas combinações na

criação dos timbres utilizados. Em ambas as versões, são mantidos os teclados. Esses foram sentidos com especial importância na sensação de espaço e dinamismo do discurso, auxiliando aspectos como: a desconstrução de focalizações mantidas e a criação de ambiente desejado.

Descrição do ambiente motivador

O balneário *Capilha* é um ambiente agreste no qual os carros descem até a margem da água. Assim, na sua praia se ouvem a sonoridade da água, pássaros nas árvores mais ou menos próximas, areia, pedrinhas, conchas, gaivotas, alguma lancha, etc., combinadas com sons de veículos da estrada e do povoado, ambos afastados da margem. Dessa combinação, resulta uma sensação de grande tranquilidade na qual o som, vindo de espaços mais altos para a extensa praia – localizada como continuação de uma abrupta depressão geográfica –, forma um *tapete sonoro* envolvente e de grande amplitude. É um som formado por múltiplos *ostinatos variados* simultâneos (Fig. 18) que a diversidade, numerosidade e outros sons menos repetidos ou mais contínuos evitam, na sua percepção, detectar linearidades mantidas e salientadas.

Processo compositivo

Quando estive nesse lugar, tive o impulso de gravar. Gravar o quê, captar o quê? A resposta foi capturar o total. Assim, realizei, parado, o registro a ser utilizado como modelo da peça. A gravação foi feita apontando o microfone lentamente em direção ao meu interesse, e sentindo o transcurso do que estava percebendo. O desejo foi gravar uma forma com sentido de plenitude. Assim que a percebi completar-se, cessei a gravação. O trabalho, depois, realizou-se da maneira descrita em outros momentos

deste texto: ouvindo a gravação, analisando o ambiente registrado em colaboração da memória da percepção *in situ*. A utilização, nela, da análise gráfica do som, otimizou o mergulho nas características de numerosidade e diversidade das fontes e seus comportamentos. Elas são utilizadas para evitar a presença de eventos que instiguem focalizações mantidas em eventos determinados e as linearidades possivelmente emergentes da polifonia global.

Outros aspectos

No espectrograma da Fig 18, podem-se ver as três camadas bem diferenciadas que apresenta o momento registrado: uma, de sons curtos, densa e localizada no agudo, formada por numerosos eventos e distâncias; outra, menos densa e num registro médio, de sons com timbres mais contrastantes, de sons curtos e não tão curtos; e outra, de sons longos localizados no registro grave, com velocidades diversas e bem afastados. Elas foram trazidas para a peça da seguinte maneira: 1) sons curtos percussivos e simulação de distâncias diversas; 2) sons esporádicos, breves e timbricamente diferenciados dos anteriores; 3) sons mais esporádicos, extensos, graves e pianíssimos (Fig. 16 e 17).

Também foram trazidos outros traços sentidos característicos, como a transformação dos eventos. As reaparições foram evocadas tanto na sua proximidade e quantidade quanto na tendência de apresentar modificações de espectro e intensidade enquanto conservando, na maioria dos casos, características rítmicas e melódicas.

Camada 1

The image displays a musical score for the piece "Imagem de Capilha". It is organized into three main sections, each with two staves. The first section, labeled "Camada 1", consists of two staves with a treble clef. The top staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "(velocidade aproximada)". The bottom staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "7". The second section, labeled "Camada 2", consists of two staves with a treble clef. The top staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "pp". The bottom staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "7". The third section, labeled "Camada 1", consists of two staves with a treble clef. The top staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "7" and "s". The bottom staff contains a series of notes with a bracket above them labeled "7" and "p". The score is written for Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc.

Órg. Eléc.

Camada 2

pp

Clav.

Camada 1

opaco

mf *mf* *p*

Fig. 16 – *Imagem de Capilha*. Exemplo de camadas 1 e 2.

The image shows a musical score for 'Imagem de Capilha' with three distinct layers. The top section, labeled 'Camada 1', consists of three staves with rhythmic patterns. The middle section, labeled '16' Camada 3', features a grand staff for 'Órg. Eléc.' with complex, sustained notes and dynamics like 'pppp' and 'p'. The bottom section, labeled 'Camada 1', includes staves for 'Clav.' and 'Pno Eléc.', with sparse notes and a dynamic marking 'p'. The score uses various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to indicate performance instructions.

Fig. 17 – *Imagem de Capilha*. Exemplo de camadas 1 e 3

No processo compositivo, os eventos utilizados foram marcados sobre o espectrograma em interação com a escuta da gravação e a lembrança do ouvido no momento do registro. Suas características, tais como sua localização temporal, distância evento/perceptor, e sua maneira de modificar-se priorizando mudanças de espectro e intensidade, também foram determinadas nessa interação. Os dados assim anotados foram exportados como dados MIDI para servir de plano de trabalho na partitura. Outras características do momento observado, tais como sua progressão por aparição e desaparecimento de fontes, foram tecidas no trabalho compositivo a partir do caráter de tapete sonoro sentido no lugar. No seguinte espectrograma, podem ser observadas várias das características acima mencionadas, que foram aproveitadas na peça. Por exemplo: as três camadas, a complexidade de cada uma delas, a

independência das mesmas, a diferença de densidades e intensidades na média dos eventos que as formam.

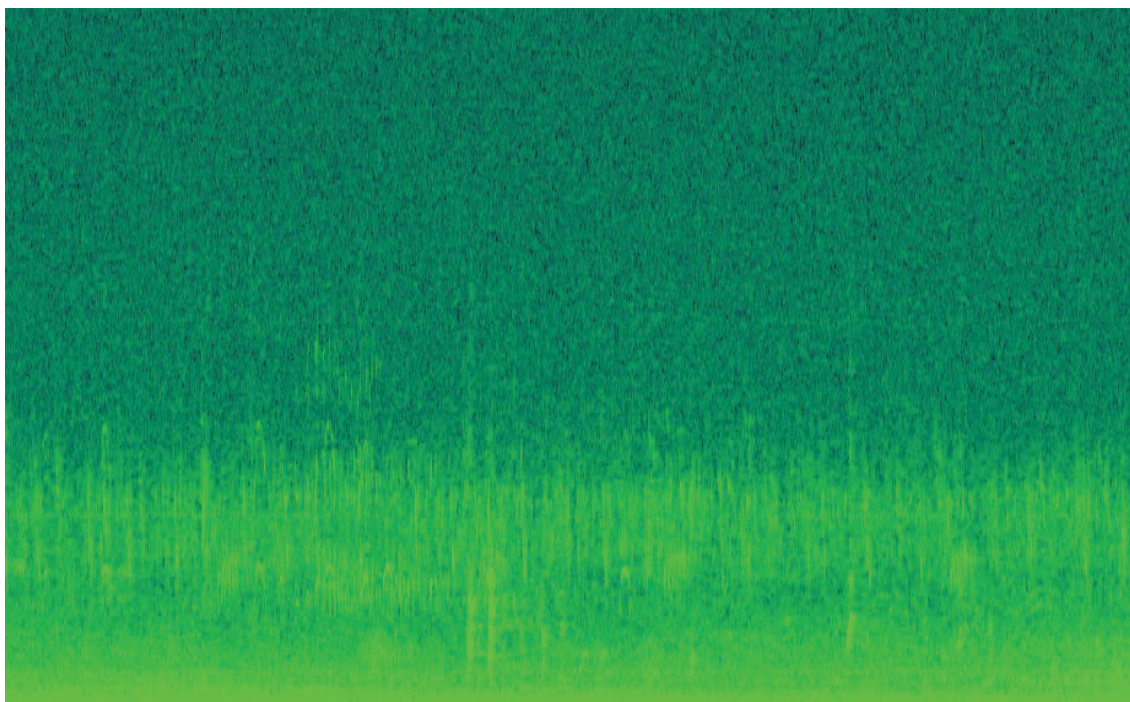


Fig. 18 – Espectrograma de fragmento do registro utilizado em *Imagem de Capilha*

3.5.2.2 *Canon Tipológico*

Cânone Tipológico (partitura na pp. 155-164) é uma peça composta para trombone amplificado e trombone gravado (sendo usados o mesmo trombone e o mesmo trombonista que ao vivo). Nela se explorou musicalmente o comportamento de sucessões e maneiras de irromper dos eventos na paisagem sonora resultante de duas ruas da cidade de João Pessoa, Paraíba, ouvidas, simultaneamente, desde um prédio contíguo. No recorte temporal observado, percebeu-se que os eventos sonoros desenhavam aparições quase alternadas de sons semelhantes – em fonte e caráter. Assim, foi sentida uma imitação no ambiente sonoro total criado por ambas as ruas; tal imitação foi transladada para o processo compositivo como imitação de tipos de sons

(tipo veículo em movimento com determinada velocidade e tipo buzina, por exemplo). O comportamento mencionado, constituído quase em regra do objeto motivador – soma do som dessas ruas –, sugeriu também o nome *Canon Tipológico*.

A composição desta peça não foi apoiada em registros gravados, mas realizada a partir de rascunhos desenhados *in situ* e da lembrança desse mesmo momento. Ela foi estreada²⁰ na abertura da instalação *AGUA en la CIUDAD* no MNAV de Montevideú. Tempo depois, foi reescrita na versão aqui apresentada. Na nova versão (partitura na p. 155), o comportamento imitativo originário foi mantido, acentuando-se, com respeito à versão anterior, as alternâncias de sons mais e menos focadas experimentadas em resposta aos sons que vêm ao nosso encontro sem que os procuremos, conforme menção feita no capítulo I. Com as novidades trazidas por essas interferências – criadas pelos sons tipo ruído –, na nova versão, conseguiu-se um caráter mais próximo ao momento lembrado e criou-se uma organização em camadas, configurada por cânones (como exemplificado parcialmente na Fig. 19 a 22), que ajudam a recriar o caráter tranquilo desejado. A distribuição temporal e espacial dos eventos foi apoiada nas lembranças e rascunhos acima mencionados.

Entre os sons dos trombones ao vivo e gravado, existem alguns, como o denominado tipo buzina (como exemplificado na Fig. 22) e alguns outros que para o autor, refletem motores, e são sentidos como tipos sonoros. Esses sons, sentidos como semelhantes, mas não idênticos ao som que evocam, distraem a atenção dos processos melódicos e rítmicos e são importantes no rompimento das possíveis direcionalidades emergentes, colaborando na criação do ambiente desejado.

²⁰ Pela trombonista Natalia Zanabria, do grupo de cámara Interpresen.

$\text{♩} = 104$

5

14

20

Fig. 19 – *Cânnon Tipológico*. Primeiro cânone de sons pré-gravados.

33

37

42

46

52

50

Fig. 20 – *Cânon Tipológico*. Segundo cânone de sons pré-gravados.

Trombone

Trombone gravado

Trbn.

Trbn. gravado

Trbn.

Trbn. gravado

mf < *f* > *p* *mp* < *ff* >

mp < *f* > *p* *mp* < *ff* > *pp* < *ff* >

pp < *ff* > *pp* < *f* > *pp* *ff* > > *ppp*

p < *ff* > *pp* *fff* > *pppp* *pp* < *f* >

pp < *f* > *pp*

pp *pp* < *mf* > *pp*

gliss.

Fig. 21 – *Cânon Tipológico*. Primeiro cânone de trombones.

Trbn. *pppp* *p*

Trbn. gravado *p* *pp* *f*

Trbn. *p*

Trbn. gravado *pp*

Trbn. *f* *pp*

Trbn. gravado *p < f* *pp*

Trbn. *p < f* *pp*

Trbn. gravado *p* *f* *pp*

Trbn. gravado como buzina *ppp* *mf* *ppp*

Trbn. como buzina *ppp < mf* *pp* buzina *p* *ff* *pp*

Trbn. gravado opaco *ppp*

The image shows a musical score for two trombone parts. The top staff is labeled 'Trbn.' and the bottom staff is labeled 'Trbn. gravado'. Both staves are in bass clef. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of five measures. The first three measures contain rests for both parts. In the fourth measure, the top staff has a half note G2 (labeled 'buzina afastada') and the bottom staff has a half note G2 (labeled 'ppp'). The fifth measure contains rests for both parts.

Fig. 22 – *Cânon Tipológico*. Terceiro cânone de trombones.

3.6 Partituras de peças de palco²¹

3.6.1 *Imagem de Capilha*

²¹ Digitalização de partituras: Germán Gras

Imagem de Capilha

(para clavinova, piano elétrico, órgão eletrônico e sons pré-gravados)

Imagem de Capilha

(para clavinova, piano elétrico, órgão eletrônico e sons pré-gravados)

Ulises Ferretti
2011

♩=120

ppp

♩=120

Pan: quase ao centro, pouco à direita. (aprox. 72)

Órgão Elétrico

Pan: bem à direita.

Clavinova

mf

Pan: centro

Piano Elétrico

f pp mp

Ped. 1 corda sempre

Musical score for the first system, featuring Electric Organ (Órg. Eléc.), Clavichord (Clav.), and Electric Piano (Pno Eléc.). The Electric Organ part consists of two staves with a series of dotted notes. The Clavichord part includes a triplet of eighth notes marked *mf*. The Electric Piano part features a 7-measure chord and another 7-measure chord, both marked *mf*. A double bar line is present at the end of the system.

Musical score for the second system, featuring Electric Organ (Órg. Eléc.), Clavichord (Clav.), and Electric Piano (Pno Eléc.). The Electric Organ part includes a section marked "Reed Organ 2'" and *pp*. The Clavichord part features a triplet of eighth notes. The Electric Piano part includes a section marked "opaco" and *mf*, followed by another *mf* section, and a final section marked *p*. A double bar line is present at the end of the system.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff for the Pno Eléc. (Electric Piano), with a treble clef and a bass clef. It contains several measures with complex rhythmic patterns, including triplets and septuplets, and rests. The middle staff is for the Clav. (Clavichord), with a treble clef, and contains measures with triplets and septuplets, some marked with accents. The bottom staff is for the Órg. Eléc. (Electric Organ), with a treble clef and a bass clef, and contains mostly rests. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The instruction *poco mas f* is written below the Clav. staff.



The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a grand staff for the Pno Eléc. (Electric Piano), with a treble clef and a bass clef, containing measures with septuplets and rests. The middle staff is for the Clav. (Clavichord), with a treble clef, containing measures with septuplets and rests, some marked with accents. The bottom staff is for the Órg. Eléc. (Electric Organ), with a treble clef and a bass clef, and contains mostly rests. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The instruction *poco mas f* is written below the Clav. staff.

Musical score for the first system, featuring three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Órg. Eléc. part begins with a *p* dynamic marking. The Clav. part features a long slur over a series of notes, with a '7' indicating a fingering. The Pno Eléc. part has a *p sempre* marking and includes several '7' fingerings. The system concludes with a double bar line.



Musical score for the second system, featuring the same three instruments: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part is mostly silent, with some faint markings. The Clav. part is also mostly silent. The Pno Eléc. part continues with several '7' fingerings and a slur over a group of notes. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the first system, featuring Electric Organ, Piano, and Electric Piano. The Electric Organ part includes a trill with a '5' fingering and a triplet of eighth notes. The Piano part features a melodic line with a '5' fingering and a dynamic marking of *pppp poco a poco*. The Electric Piano part has a bass line with a '7' fingering. The system is marked with an 8' octave sign.



Musical score for the second system, featuring Electric Organ, Piano, and Electric Piano. The Electric Organ part includes a trill with a '5' fingering and a triplet of eighth notes. The Piano part features a melodic line with a '5' fingering and a dynamic marking of *(p sempre)*. The Electric Piano part has a bass line with a '7' fingering. The system is marked with an 8' octave sign.

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

(sem acentuar)

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a grand staff for Electric Organ with two treble clefs. The middle staff is for Clavichord with a single treble clef. The bottom staff is for Electric Piano with a single treble clef. The Electric Piano part features a sequence of chords and eighth notes, with a '7' (septima) marking above a group of notes. The Clavichord part has a few notes with a '7' marking. The Electric Organ part has a '7' marking at the end of the system.



Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

mf

poco mas f

mf

Detailed description: This system continues the three-staff arrangement. The Electric Organ part has a '5' marking above a group of notes. The Clavichord part has a '3' (triple) marking above a group of notes. The Electric Piano part has a '7' marking above a group of notes. Dynamic markings include *mf* at the beginning, *poco mas f* in the middle, and *mf* at the end. A '5' marking is also present above a group of notes in the Electric Organ part.

Musical score for the first system, featuring three staves: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of two grand staves with rests. The Clav. part is marked "com octavador" and includes a dynamic marking of *pp* followed by *mf*. The Pno Eléc. part includes a dynamic marking of *mf*. The system contains two measures with various musical notations including slurs, ties, and fingerings (5, 7, 6, 3).

Musical score for the second system, featuring three staves: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of two grand staves with rests. The Clav. part includes a dynamic marking of *mp*. The Pno Eléc. part includes a dynamic marking of *mp*. The system contains two measures with various musical notations including slurs, ties, and fingerings (5, 7).

The image shows a musical score for three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is divided into two systems. The top system contains six staves for the Órg. Eléc., with various musical notations including slurs, ties, and fingerings (7, 5, 3, 7). The middle system contains two staves for the Órg. Eléc., with performance instructions: "(registro tipo buzina)" and "(pitch bend)". The bottom system contains three staves: Clav. and Pno Eléc. The Clav. part has a performance instruction "*poco mas f*". The Pno Eléc. part has performance instructions "*mp*" and "*mp*".

Órg. Eléc.

(registro tipo buzina)

(pitch bend)

pp

Clav.

poco mas f

Pno Eléc.

mp

mp

The image shows a musical score for three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is divided into two systems. The top system consists of six staves, with the first two staves containing complex rhythmic patterns and the remaining four staves containing simpler rhythmic patterns. The second system consists of three staves. The Órg. Eléc. part is in the first staff, the Clav. part is in the second staff, and the Pno Eléc. part is in the third staff. The Clav. part includes a dynamic marking of *mf* and a slur over a group of notes. The Pno Eléc. part includes a dynamic marking of *pp* and a slur over a group of notes. The Órg. Eléc. part is mostly silent, with a few notes in the first measure of the second system.

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

mf sempre



Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

como zumbido de motor

pppp

p

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

mp *mf* *mp*

33 34

5

7

3

3

mf

7



Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

pppp *pp*

mf

35 36

5

7

The image displays a musical score for three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is divided into three systems. The top system consists of eight staves, likely representing different voices or registers of the organ. It features complex chordal textures with many notes beamed together, often marked with a '5' above them, indicating a fifth or a specific voicing. The middle system is for the Órg. Eléc., showing a treble and bass clef with a dynamic marking of *mp* and a fermata. The bottom system is for the Clav. and Pno Eléc., both in treble clef. The Clav. part includes a dynamic marking of *mf* and a 9th fingering. The Pno Eléc. part includes a dynamic marking of *p* and 7th fingerings. The overall style is highly technical and complex.

This section contains the upper part of a musical score. It features several staves. The top two staves show complex rhythmic patterns with five-measure rests and sixteenth-note runs. The third staff contains a series of eighth notes. The fourth staff has a dense sixteenth-note passage with a five-measure rest. The fifth and sixth staves contain chordal notation, including chords like Bb, B, D, D, Bb and A, Bb, A, Bb, A, Bb. The bottom staff shows a seven-measure rest and a final sixteenth-note flourish.

Órg. Eléc.

Two staves for the Electric Organ, one in treble clef and one in bass clef. Both staves are mostly empty, with a few small horizontal lines indicating notes or rests.

Clav.

A single staff for the Clavichord in treble clef. It features a melodic line with a slur over a group of notes, starting with a dynamic marking of *ppp*.

Pno Eléc.

A single staff for the Electric Piano in treble clef. It features a melodic line with a slur over a group of notes, starting with a dynamic marking of *p*.

Musical score for the first system, measures 30-31. The score is divided into three parts: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of two staves (treble and bass clef) with rests. The Clav. part has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The Pno Eléc. part has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. Dynamic markings include *mf* and *p sempre*. There are also some *mf* markings in the Clav. part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.



Musical score for the second system, measures 32-33. The score is divided into three parts: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of two staves (treble and bass clef) with rests. The Clav. part has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. The Pno Eléc. part has a treble clef staff with notes and rests, and a bass clef staff with notes and rests. Dynamic markings include *mf* and *p sempre*. There are also some *mf* markings in the Clav. part. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Musical score for the first system, measures 83-84. The score is divided into three parts: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of five staves with rests and some notes. The Clav. part has a treble clef with notes and fingerings (7, 9) and a dynamic marking of *pp*. The Pno Eléc. part has a treble clef with notes and fingerings (7) and a dynamic marking of *mf*. Measure numbers 83 and 84 are indicated at the top.



Musical score for the second system, measures 85-86. The score is divided into three parts: Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Eléc. part consists of five staves with rests and some notes. The Clav. part has a treble clef with notes and fingerings (7, 9) and a dynamic marking of *pp*. The Pno Eléc. part has a treble clef with notes and fingerings (7) and a dynamic marking of *mf*. Measure numbers 85 and 86 are indicated at the top.

The image displays a page of a musical score for page 136, featuring four staves. The top two staves are part of a grand staff system, with the upper staff containing complex chordal structures marked with a '5' and the lower staff containing a series of notes marked 'simile'. The third staff contains a single melodic line with a '9' marking. The fourth staff is a grand staff for 'Órg. Eléc.' (Electric Organ), with the upper staff labeled 'Flute' and the lower staff labeled 'pp'. The Flute part includes a 'pich bend (apena gliss)' instruction and a 'gliss.' marking. The fifth staff is for 'Clav.' (Clavichord) with a 'mf' dynamic marking. The sixth staff is for 'Pno Eléc.' (Electric Piano) with a '7' marking. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

50

5

7

5

7

9

9

9

9

5

Detailed description: This system contains measures 50 and 51. It features seven staves. The top two staves have rests in measure 50 and chords in measure 51, with a '5' fingering bracket above. The third and fourth staves have rests in measure 50 and chords in measure 51, with a '7' fingering bracket above. The fifth staff has rests in measure 50 and a series of chords in measure 51, with a '9' fingering bracket below. The sixth staff has rests in measure 50 and a series of chords in measure 51, with a '9' fingering bracket below. The seventh staff has rests in measure 50 and a chord in measure 51, with a '5' fingering bracket above.

Órg. Eléc.

gliss.

gliss.

pppp

3

Detailed description: The Electric Organ part consists of two staves. The upper staff has a glissando line over a series of notes in measure 50, and a glissando line over a series of notes in measure 51. The lower staff has a triplet of notes in measure 50, marked with 'pppp', and rests in measure 51.

Clav.

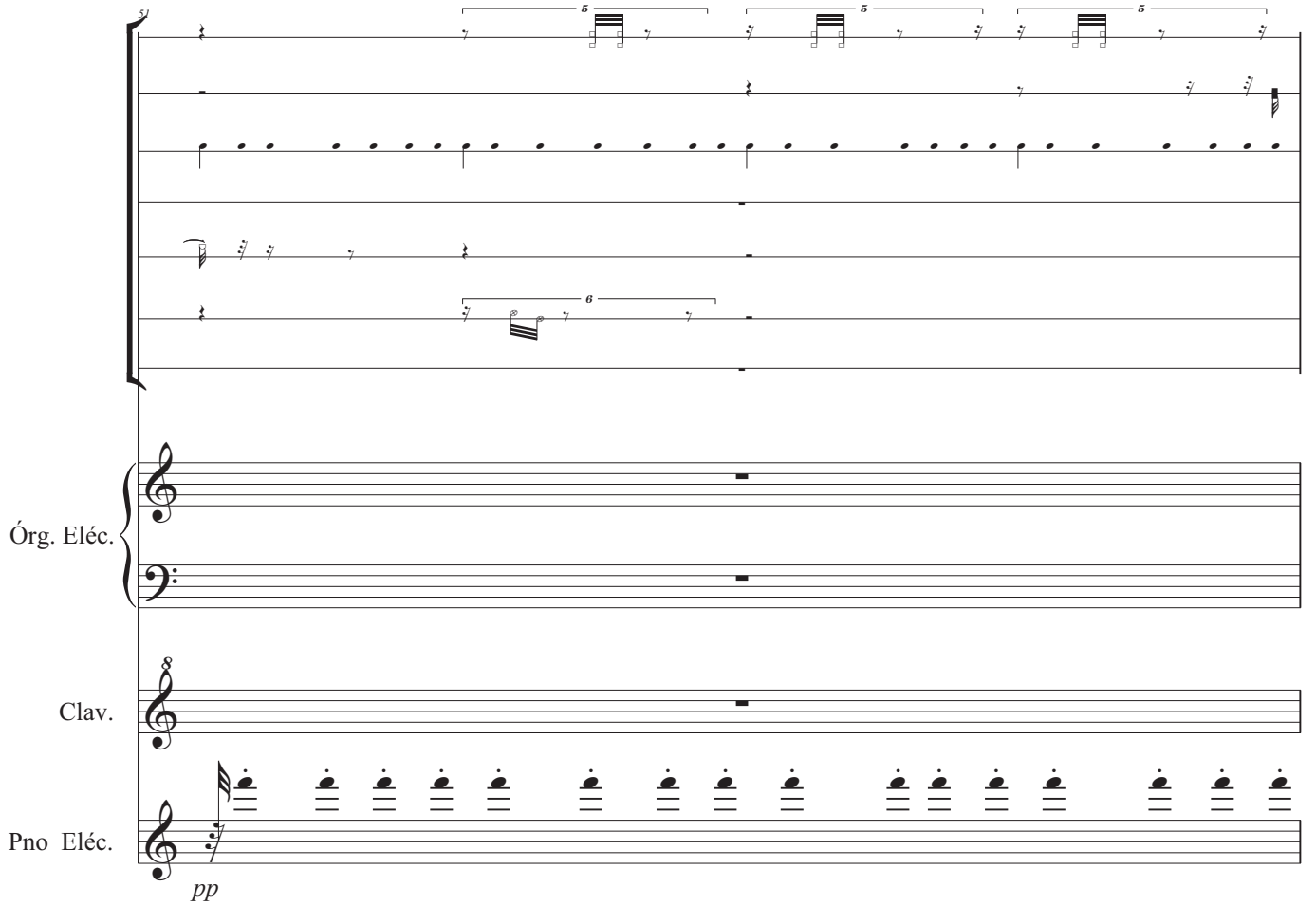
ppp

9

Detailed description: The Clavichord part consists of one staff. It has a series of notes in measure 50, marked with 'ppp', and rests in measure 51. A '9' fingering bracket is placed below the notes in measure 50.

Pno Eléc.

Detailed description: The Electric Piano part consists of one staff with rests in both measure 50 and measure 51.



5

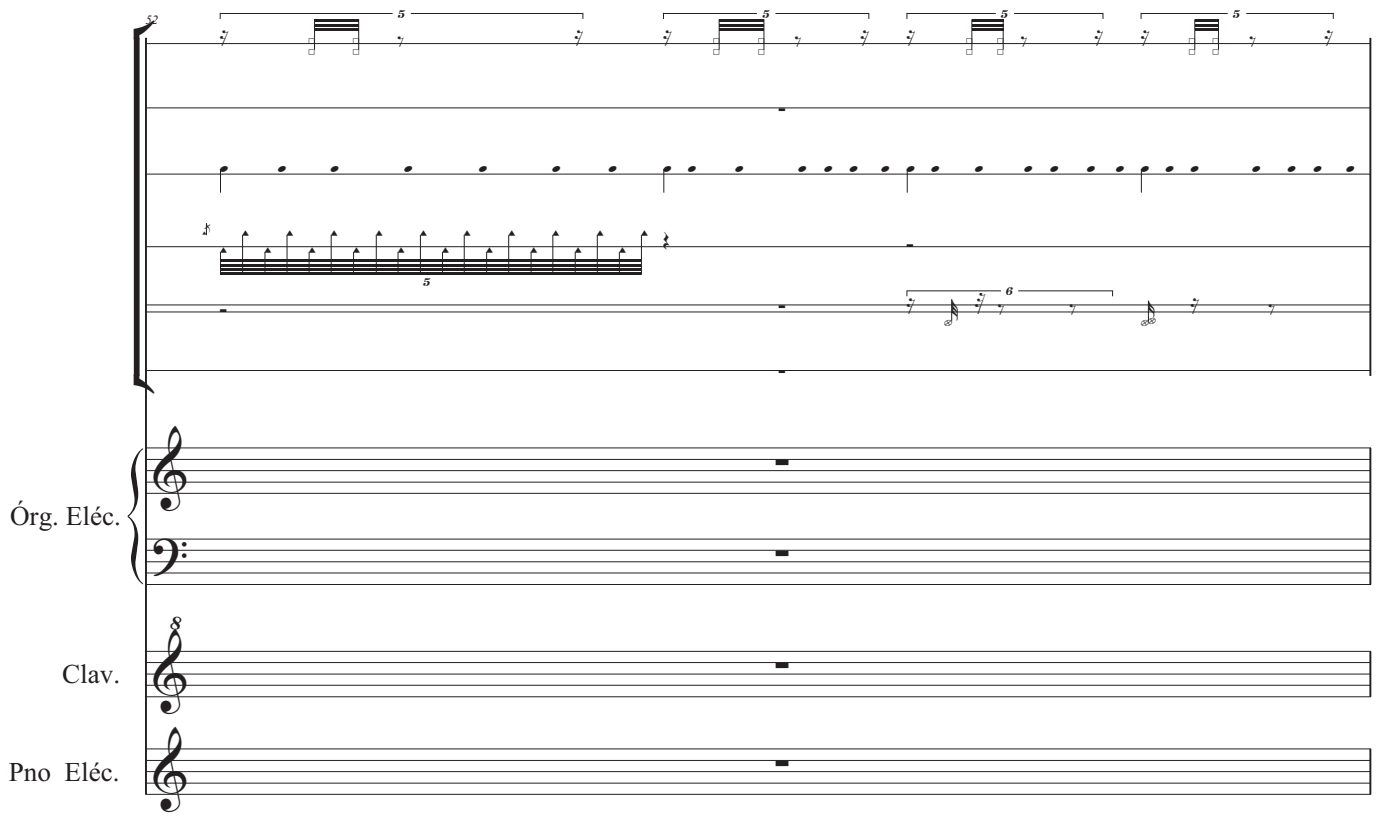
Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

pp

Detailed description: This system contains five staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of chords with a '5' fingering above them. The second staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes. The third staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes. The fourth staff has a bass clef and contains a sequence of eighth notes with a '6' fingering above them. The fifth staff has a treble clef and contains a sequence of chords with a 'pp' dynamic marking.



5

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

Detailed description: This system contains five staves. The top staff has a treble clef and contains a sequence of chords with a '5' fingering above them. The second staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes. The third staff has a treble clef and contains a sequence of eighth notes with a '5' fingering below them. The fourth staff has a bass clef and contains a sequence of eighth notes with a '6' fingering above them. The fifth staff has a treble clef and contains a sequence of chords.

53

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

pp

This system contains measures 53 through 60. The top staff features a complex rhythmic pattern with frequent sixteenth-note chords, each marked with a '5' above it. The second staff contains a steady stream of sixteenth notes. The third staff has a few notes at the end of the system. The lower instruments (Órg. Eléc., Clav., Pno Eléc.) are mostly silent, with the Pno Eléc. staff showing a few notes in the final measure.



61

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

pp

This system contains measures 61 through 68. The top staff continues the rhythmic pattern from the previous system. The second staff has a series of notes with a slur. The third staff has a few notes. The lower instruments (Órg. Eléc., Clav., Pno Eléc.) are mostly silent, with the Pno Eléc. staff showing a few notes in the final measure.

56

Reed Organ

(2')

mf

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.



57

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

The main musical score consists of eight staves. The top staff features a sequence of chords, each marked with a '5' and a slur, indicating fifth intervals. The second staff contains a few notes with a '9' marking, suggesting ninth intervals. The third staff is a dotted line. The fourth staff has a few notes with a '9' marking. The fifth staff contains a sequence of notes with a '7' marking, indicating seventh intervals. The sixth staff has a sequence of notes with a '7' marking. The seventh staff contains a sequence of notes with a '7' marking. The eighth staff has a sequence of notes with a '7' marking.

Órg. Eléc.

The Electric Organ part consists of two staves (treble and bass clef) with a brace on the left. Both staves contain a few notes with a '7' marking.

Clav.

The Clavichord part consists of a single staff with a treble clef. It contains a few notes with a '3' marking and a slur, indicating a triplet.

Pno Eléc.

The Electric Piano part consists of a single staff with a treble clef. It contains a few notes with a '7' marking and a slur.

*mf sempre
sempre preferível MI6
(ossia nota mais aguda
disponível)*

The first system of the musical score consists of a grand staff with five staves and three individual staves below. The top two staves of the grand staff contain complex rhythmic patterns with five-fingered chords (marked '5') and eighth notes. The middle three staves of the grand staff are mostly empty, with some dotted lines. Below the grand staff, there are three individual staves: 'Órg. Eléc.' (Electric Organ) with a treble and bass clef, 'Clav.' (Clavichord) with a treble clef, and 'Pno Eléc.' (Electric Piano) with a treble clef. The 'Pno Eléc.' staff features a sequence of chords with upward-pointing arrows and a circled '8' above a dashed line. The system concludes with a double bar line.



The second system of the musical score continues from the first. It features a grand staff with five staves and three individual staves below. The top two staves of the grand staff contain complex rhythmic patterns with five-fingered chords (marked '5') and eighth notes. The middle three staves of the grand staff are mostly empty, with some dotted lines. Below the grand staff, there are three individual staves: 'Órg. Eléc.' (Electric Organ) with a treble and bass clef, 'Clav.' (Clavichord) with a treble clef, and 'Pno Eléc.' (Electric Piano) with a treble clef. The 'Pno Eléc.' staff features a sequence of chords with upward-pointing arrows and a circled '8' above a dashed line. The system concludes with a double bar line.

This system contains six staves. The top five staves are for guitar, with various chordal and melodic passages, including triplets and sixteenth-note runs. The bottom staff is for Pno Eléc. The three piano instruments (Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc.) are shown with rests, indicating they are silent during this section.



This system contains six staves. The top five staves are for guitar, featuring a complex sixteenth-note passage in the middle staff and other melodic lines. The bottom staff is for Pno Eléc. The three piano instruments (Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc.) have specific parts: Órg. Eléc. has a triplet in the treble clef, Clav. has rests, and Pno Eléc. has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *mp*.

mp *ossia nota mais aguda sempre em oitavas*

The image shows a musical score for three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is divided into three systems. The top system consists of five staves, likely representing different voices or registers of the organ. The second system contains two staves for the Clav. and Pno Eléc. The third system contains two staves for the Órg. Eléc. (treble and bass clefs). The Clav. part features a trill on a single note, while the Pno Eléc. part has a similar trill. The Órg. Eléc. part includes complex chords and trills, with a *pp* dynamic marking. Vertical dashed lines connect the trills in the Clav. and Pno Eléc. parts to the corresponding notes in the Órg. Eléc. part. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and dynamic markings.

The image displays a musical score for three instruments: Órg. Eléc. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is organized into three systems of staves. The top system consists of five empty staves. The middle system contains a single staff with a series of rests and a triplet of notes. The bottom system contains three staves. The Órg. Eléc. staff features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Clav. staff includes a melodic line with a dynamic marking of *mp* and a triplet of notes. The Pno Eléc. staff features a melodic line with a dynamic marking of *p*. Vertical dashed lines connect the rests in the middle system to the corresponding notes in the bottom system. The score includes various musical notations such as rests, triplets, and dynamic markings.

This system contains a guitar part and three electric organ parts. The guitar part is written on a six-line staff with a treble clef and contains several chords and melodic fragments, including a five-fingered scale run. The electric organ parts are written on three staves with a grand staff (treble and bass clefs) and contain various chords and melodic lines. The electric organ parts are labeled 'Órg. Eléc.', 'Clav.', and 'Pno Eléc.'.



This system continues the musical score. The guitar part is on a six-line staff with a treble clef, featuring a five-fingered scale run and several chords. The electric organ parts are on three staves with a grand staff. The top electric organ staff has a melodic line with a triplet and a dynamic marking of *pp*. The middle electric organ staff has a melodic line with a five-fingered scale run and a triplet, also marked *pp*. The electric organ parts are labeled 'Órg. Eléc.', 'Clav.', and 'Pno Eléc.'.

Musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The first system contains five staves. The top staff has a measure with a chord marked with a '5' and a '7' above it. The bottom staff has a measure with a chord marked with a '7' and a '5' above it. The second system contains two staves. The top staff has a measure with a chord marked with a '9' and a '7' above it, followed by a measure with a '9' and a '7' above it, and then a measure with a '7' and a '9' above it. The bottom staff has a measure with a '7' and a '9' above it, followed by a measure with a '7' and a '9' above it, and then a measure with a '7' and a '9' above it.

patch 1

Musical notation for patch 1, showing a treble clef and a bass clef.

Órg. Eléc.

Clav.

Pno Eléc.

Musical notation for Órg. Eléc., Clav., and Pno Eléc. Each instrument has a staff with a treble clef. The Órg. Eléc. staff has two staves. The Clav. staff has one staff. The Pno Eléc. staff has one staff. All staves are empty.

Musical score for a multi-stemmed instrument, possibly a harp or celeste, consisting of five staves. The notation includes various chords and melodic lines with fingerings (5, 7) and slurs.

Órg. Elec.

como zumbido de motor
8'

pppp

patch 1

pp

ppp

Clav.

Pno Eléc.

Musical score for Órg. Elec., Clav., and Pno Eléc. The Órg. Elec. part features a tremolo effect (zumbido de motor) and includes dynamic markings (pppp, pp, ppp) and a patch number (patch 1). The Clav. and Pno Eléc. parts are currently silent.

The image shows a page of a musical score for three instruments: Órg. Elec. (Electric Organ), Clav. (Clavichord), and Pno Eléc. (Electric Piano). The score is divided into two systems, each with two measures. A vertical dashed line separates the two systems. The Órg. Elec. part consists of two staves (treble and bass clef) with sustained chords and a *ppp* dynamic marking. The Clav. part has two staves (treble and bass clef) with rests. The Pno Eléc. part has one staff with a rhythmic pattern of eighth notes and a *ppp* dynamic marking. The top system includes a grand staff with five staves, featuring complex chordal textures and a *ppp* dynamic marking. The bottom system includes a grand staff with three staves, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and a *ppp* dynamic marking.

80

Órg. Elec.

Reed Organ
(play) 2'
legatissimo

(play) *mp*
legatissimo 3

flute
(play)

Clav.

Pno Eléc.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 150, features a complex arrangement of instruments. At the top, there are five empty staves. Below them, a system of staves is bracketed together and labeled 'Órg. Elec.'. This system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two additional staves. The first staff of the Órg. Elec. system contains a Reed Organ part, marked '(play) 2'' and '*legatissimo*', with a slur over a triplet of eighth notes. The second staff contains another Reed Organ part, marked '(play) *mp*' and '*legatissimo*', also with a triplet of eighth notes. The third staff contains a flute part, marked '(play)', with a slur over a triplet of eighth notes. The fourth staff is empty. Below the Órg. Elec. system are three more staves: 'Clav.' (empty), 'Pno Eléc.' (empty), and another empty staff. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The first measure contains the Reed Organ and flute parts, while the second measure contains the Reed Organ and flute parts. The Reed Organ parts are marked with a '7' and a slur, and the flute part is marked with a '7' and a slur. The Reed Organ parts are also marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The flute part is marked with a '3' and a slur, indicating a triplet. The Reed Organ parts are also marked with a '7' and a slur, indicating a septuplet. The flute part is marked with a '7' and a slur, indicating a septuplet. The Reed Organ parts are also marked with a '7' and a slur, indicating a septuplet. The flute part is marked with a '7' and a slur, indicating a septuplet.

This system contains four staves. The top staff is a guitar staff with a treble clef, featuring three measures of chords with a '5' fingering. The second staff is a guitar staff with a bass clef, featuring a sequence of chords with a '7' fingering. The third staff, labeled 'Órg. Elec.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line. The fourth staff, labeled 'Clav.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line. The fifth staff, labeled 'Pno Eléc.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line and a '7' fingering.



This system contains four staves. The top staff is a guitar staff with a treble clef, featuring three measures of chords with a '5' fingering. The second staff is a guitar staff with a bass clef, featuring a sequence of chords with a '7' fingering. The third staff, labeled 'Órg. Elec.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line. The fourth staff, labeled 'Clav.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line. The fifth staff, labeled 'Pno Eléc.', has a treble clef and contains two measures with a single note on the middle line and a '7' fingering.

50

5

7

Órg. Elec.

Clav.

Pno Eléc.

Detailed description: This system contains a grand staff with five staves. The top two staves have a treble clef, and the bottom three have a bass clef. The first staff has two measures of music, each with a five-fingered chord (5) and a slur. The second staff has two measures of music, each with a seven-fingered chord (7) and a slur. The third staff has two measures of music, each with a seven-fingered chord (7) and a slur. The fourth and fifth staves are empty. To the left, three piano parts are listed: 'Órg. Elec.', 'Clav.', and 'Pno Eléc.', each with a treble clef and a single measure of a whole rest.



50

5

Órg. Elec.

Clav.

Pno Eléc.

Detailed description: This system contains a grand staff with five staves. The top two staves are empty. The third staff has two measures of music, each with a five-fingered chord (5) and a slur. The fourth and fifth staves are empty. To the left, three piano parts are listed: 'Órg. Elec.', 'Clav.', and 'Pno Eléc.', each with a treble clef and a single measure of a whole rest.

90

This block contains a large, empty musical staff grid. It is divided into three measures. In the first measure, there are several notes on a single line, some with stems. In the second measure, there are a few notes on a single line. In the third measure, there are a few notes on a single line. There are also some rests and other musical symbols scattered throughout the grid.

Órg. Elec.

Musical staff for Órg. Elec. (Electric Organ). It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves contain rests for the entire duration of the three measures.

Clav.

Musical staff for Clav. (Clavichord). It has a treble clef. The first measure contains a series of notes with stems, some with accents, and a dynamic marking of *mp*. The second and third measures contain rests.

Pno Eléc.

Musical staff for Pno Eléc. (Electric Piano). It has a treble clef and contains rests for the entire duration of the three measures.

3.6.2 *Cânon Tipológico*

Canon Tipológico

(para trombone amplificado, trombone gravado e sons pré-gravados)

Indicações

Trombone gravado

O instrumentista deverá gravar a parte de trombone previamente. A espacialização é livre. A dinâmica da gravação deverá ser igual à dinâmica resultante do trombone ao vivo.

Sons pré-gravados

O instrumentista poderá utilizar a faixa de som fornecida pelo compositor, ou realizar uma nova faixa a com base na partitura. Neste ultimo caso, os sons serão selecionados pelo próprio instrumentista a partir de diferentes formas de tocar ou percutir no instrumento. A repetição e novidade dos sons sugerida pelos símbolos especificados na partitura deverão ser mantidas em todo momento, assim como também a disposição temporal dos mesmos.

Os sons poderão ser variados nas diversas re-aparições, cuidando manter seus traços caracterizadores. A camada assim criada tem que constituir um plano inferior aos trombones. As variantes de intensidades e de espacialização têm que ser sentida pelo instrumentista como se forem interferências na escuta cotidiana.

Canon Tipológico

(para trombone amplificado, trombone gravado e sons pré-gravados)

Ulises Ferretti
2009-2011

♩=104

Musical score for Trombone and Trombone gravado, measures 1-7. The score is in 4/4 time. The Trombone part (top staff) has dynamics *mf* < *f* > *p* and *mp* < *ff* >. The Trombone gravado part (bottom staff) has dynamics *mp* < *f* > *p*, *mp* < *ff* >, and *pp* < *ff* >.



Musical score for Trbn. and Trbn. gravado, measures 8-13. The Trbn. part (top staff) has dynamics *pp* < *ff* > *pp* < *f* > *pp ff* < *gliss.* > *ppp*. The Trbn. gravado part (bottom staff) has dynamics *p* < *ff* > *pp* < *fff* > *ppp* and *pp* < *f* >.



Musical score for Trbn. and Trbn. gravado, measures 14-17. The Trbn. part (top staff) has dynamics *pp* < *f* > *pp*. The Trbn. gravado part (bottom staff) has dynamics *pp* < *pp* > < *mf* > *pp*.

20

Trbn.

Trbn. gravado

p *ff* *pp* *ppp*

ppp *ppp*

26

Trbn.

Trbn. gravado

pppp *p*

p *pp* *f*

33

Trbn.

Trbn. gravado

p

pp

37

Trbn.

Trbn. gravado

f *pp*

p < f *pp*

42

Trbn.

Trbn. gravado

p < f ————— pp

p ————— f ————— pp

46

Trbn.

Trbn. gravado

como buzina

ppp ————— mf ————— ppp

52

Trbn.

Trbn. gravado

como buzina

buzina

ppp < mf ————— pp

p ————— ff ————— pp

opaco

ppp

59

Trbn.

Trbn. gravado

buzina afastada

ppp

64

Trbn.

Trbn. gravado

p *ff*



67

Trbn.

Trbn. gravado

(ff)



70

Trbn.

Trbn. gravado

v



74

Trbn.

Trbn. gravado

variado

77

Trbn.

Trbn. gravado

81

Trbn.

Trbn. gravado

85

Trbn.

Trbn. gravado

sem marcar o tempo

5 5 5 5 5 5

89

Trbn.

Trbn. gravado

vibrando rapidamente a bara

pp ff pp

95

Trbn.

Trbn. gravado

pp



102

acelera o fragmento independentemente, conservando a extensão temporal dos compasso 104 a 106

acelera o fragmento independentemente, conservando a extensão temporal dos compasso 103 a 106

acelera o fragmento independentemente, conservando a extensão temporal dos compasso 102 a 105

Trbn.

mf *pp* *mp* *f*

Trbn. gravado

acelera o fragmento independentemente, conservando a extensão temporal dos compasso 104 a 107

f *pp*



108

todo tocam coordinados

todo tocam coordinados

todo tocam coordinados

Trbn.

pp

todo tocam coordinados

Trbn. gravado

p *f* *p*

115

Trbn.

Trbn. gravado

p *f* *p* *pp* < *ff* > *pp* *mp* < *ff* >

pp < *ff* > *pp* *mp* < *ff* > *pp* *n*



122

Trbn.

Trbn. gravado

subir levemente a afinação da maneira mais progressiva possível

pp *n* *pp* *mf* > *pp*



129

Trbn.

Trbn. gravado

ppp *mf* > *pp* *pp*



137

Trbn.

Trbn. gravado

pp *mf* *pp* *pp* *mf*

f > *pp* *pp* < *mf* > *pp*

144

Trbn.

Trbn. gravado

>pp *pp* *mf* *>pp*

pp *mf* *pp*



151

Trbn.

Trbn. gravado

pp *f* *pp* *n*

pp *f* *p* *n*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As peças do portfólio apresentado utilizam o meio ambiente sonoro, tanto seus sons e como eles são percebidos, quanto as particularidades de ordenamento dele emergente. Nos seus processos compositivos toma-se em consideração que a experiência de ouvir é algo interior na qual também ressoa o mundo exterior, resultante tanto de estímulos internos quanto externos à própria pessoa – emoções, imagens, lembranças e pensamentos podem soar –, interagindo na percepção do mundo. Esses dois aspectos levam a contemplar a interferência da interação de estímulos como motivação e maneira de discurso, o que resultou – neste trabalho – numa importante ferramenta na concreção de caráter e expressão das composições.

As diversas *leituras* dos entornos urbanos referenciados, pode-se dizer que proporcionaram estratégias de uso compositivo, que foram utilizadas como mais uma maneira de interpretar o som de lugares de nosso habitat. Também é possível afirmar que foram sentidas como ampliadoras da experiência artístico-formal e como provocadoras de maior atenção do som do ambiente no qual se vive.

A atividade compositiva deste trabalho começou reeditando, na composição, experiências da interferência do entorno na escuta de momentos tais como de tocar música, sons que nos buscamos durante a interpretação no momento de ensaio por exemplo, trabalhados em peças do portfólio da dissertação de mestrado (FERRETTI, 2006), tais como *Impromptu* (2005). Desse modo, por exemplo, no processo compositivo de *Cánon tipológico* (2011) foi utilizada, como condutora, a experiência diária de alternar escutas mais e menos abrangentes e as simples mudanças de foco.

As mesmas tinham a função de salientar figuras sobre um fundo de maneira não necessariamente voluntária. Isso modelou o ritmo e os materiais da composição. Depois, no desenvolvimento da pesquisa, aproveitaram-se critérios de comportamentos trazidos do entorno sonoro de maneira geral, tais como a reaparição de eventos, afinações e a interação dos sons com estímulos de meios diversos, como voz e elementos visuais. Dessa forma, foram realizadas composições como a trilha sonora para a *performance Tenho medo de quem só quer o meu bem*.

As particularidades da percepção auditiva no meio ambiente foram também importantes condutores de aspectos como: a interação e presença de camadas, e a atenção dada ao som – sua fonte, contexto, situação ou suas qualidades físicas. A utilização de particularidades da percepção também foi importante na presença de interferências e linearidades mais e menos dissimuladas, e como ferramenta para a criação das sensações de ambiente procuradas nas composições. A importância dessa particularidade como reverberação da experiência auditiva encontra-se posta no corpo do trabalho. A referencialidade atribuída aos sons na escuta teve também função de seleção de sons sucessivos e simultâneos, como condutora do transcurso sonoro e como aspecto de coesão e de conflito – como na trilha de *Três águas, Urbana A 2 e Duplo Coro*.

O que foi experimentado nos processos compositivos ampliou meu interesse pelas possibilidades da fricção e coincidência entre imagem e som, como duas forças estruturais para trabalhos com o espaço. Também intensificou meu interesse por composições para lugares e situações determinadas. Essa experiência permitiu sentir que as particularidades derivadas da autorregulação dos entornos sonoros

proporcionam comportamentos que os caracterizam e servem para, de alguma maneira, referenciá-los.

As composições se concentraram em:

- Aproveitar a diversidade sonora encontrada nos diversos momentos referenciados.
- Entender os níveis de contraste detectados como particularidades também referenciais.
- Usar os entornos sonoros como modelo de aleatoriedade que expressam também a realidade construída pela diversidade urbana.
- Considerar a importância da distância e localização dos eventos sonoros em relação ao ouvinte como mais um elemento de interesse compositivo.
- Considerar a localização temporal de aparições e reaparições.
- Considerar a capacidade referencial do som no processo de composição.
- Utilizar estratégias que limitem no nível necessário, o destaque de possíveis linearidades emergentes.

Dessa maneira, as composições realizadas cobrem um amplo espectro de combinações entre abstração e referencialidade que pode ser articulado entre *Agua en la Ciudad* – materiais mais referenciais, transcurso menos referencial – e *Imagem de Capilha* – começo do que gosto de chamar de *tapete rítmico*, e que apresenta material menos referencial, transcurso mais referencial. Mas, em todos os casos, o som do entorno guiou aspectos importantes. O uso de momentos específicos como modelo facilitou o ingresso dos equilíbrios entre fontes sonoras, ritmos, mudanças, e outros aspectos do entorno.

A necessidade de trabalhar com essas considerações está relacionada ao fato de sentir o entorno sonoro como um ambiente formado em estreita combinação de referencialidade e abstração. Isso está vinculado ao sentimento de que esses dois aspectos são fundamentais no impacto com que sinto um ambiente sonoro. Esta necessidade esteve vinculada à minha atividade compositiva e docente e me ajudou a considerar as sonoridades no meio ambiente, como justificadas na sua simultaneidade e sucessão em relação a atividades e acontecimentos, em vínculo direto com a forma como elas são produzidas.

Neste portfólio, alcançou-se um conjunto de estratégias que ajudam a levar esse sentimento à prática compositiva. As técnicas utilizadas para isso foram tomadas, adaptadas e/ou derivadas das referências tratadas no Capítulo II, com o cuidado de manter, nisso, a convivência do referencial e o abstrato acima mencionado. Exemplo é o uso manual do aproveitamento da topografia do ambiente acústico mostrada nos espectrogramas, no qual, não se faz uma interpretação só física; integram-se a interação da lembrança de ambiente e a expressão do momento registrado. A conjunção de espectrograma e gravação permite trabalhar a imagem sonora mutante na memória no marco de referências gráficas e acústicas mais fixas. Nesse sentido, a interação de congelar imagens da realidade acústica com a audição é considerada relevante. Isso é uma ferramenta potente para trabalhar a distribuição sonora – temporal e espacial – e a utilização de referências de lugares específicos. Assim, o trabalho proporciona caminhos que favorecem a apreensão rítmica do ambiente e ferramentas para guiar a convivência de materiais sonoros conexos e desconexos a partir de outros vínculos que não apenas os aurais – que refletem o caráter percebido

de um ambiente sonoro acima mencionado.

No desenvolvimento da pesquisa, existiu uma série de compartilhamentos felizes no sentido da utilização do espaço. Tanto o trabalho no Centro de Música Eletroacústica (CME) do Instituto de Artes (IA) da UFRGS, quanto a troca com os artistas visuais com que realizei vários trabalhos, acrescentaram o impulso e desejo na utilização do espaço e das capacidades referenciais dos sons na articulação temporal, espacial e expressiva de uma obra. Dessa maneira, pode-se dizer que foi alcançado o objetivo resultante da ideia de compor unindo experiência de abstração e concretude vivida no dia a dia.

Através do relato dos processos criativos, das composições e das referências trazidas neste texto, enumeram-se aspectos e práticas que colaboram no conhecimento sobre maneiras de utilizar, em composição, o meio ambiente sonoro como uma integridade percebida. Espera-se que elas alimentem e motivem novas pesquisas sobre o assunto, e que acrescentem o interesse e a reflexão acerca dos compromissos que traz o meio ambiente sonoro como material musical.

REFERÊNCIAS

ABLINGER, Peter. **Quadraturem**, 2006. Disponível em <<http://ablinger.mur.at/docu11.html>> Acesso em: 03 abri 2011.

ATIENZA, Ricardo. **Identidad Sonora Urbana: tiempo, sonido y proyecto urbano**. 2008. Disponível em: <www.cresson.archi.fr/EQ/Identidad%20sonora%20urbana.pdf> Acesso em: 10 de ago. 2010.

ATIENZA, Ricardo. **Ambientes Sonoros Urbanos: la identidad sonora. modos de permanencia y variación de un configuración urbana**, 2007. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_06.htm> Acesso em: 12 jan. 2011.

BOCCINI, Umberto. **Technical Manifesto of Futurism Sculpture**. 1912. Disponível em: <<http://www.unknown.nu/futurism/techsculpt.html>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

CAGE, John. **Silence: Lecture and Writing by John Cage**. Hanover. Wesleyan University Press, 1973.

CAGE, John. **An Autobiographical Statement**. 1989. Disponível em: <<http://www.newalbion.com/artists/cagej/autobiog.html>> Acessado em: 20 de mar. de 2011.

CAGE, John. **Roaratório**. Ars Acustica. Edited by Klaus Schoning. 1994. CD.

CLARKE, Eric F. **Ways of Listening: an ecological approach to the perception of musical meaning**. New York: Oxford University Press, Inc. 2005.

DUNN, David. **Nature, Sound Art, and the Sacred**. In: David Rotheberg & Marta Ulvaeus (Org.). *The Book of Music & Nature*. Middletown. Wesleyan University Press, 2001. p. 95-107.

EMMERSON, Simon. **A Relação da Linguagem com os Materiais**. Trad. Por Sergio Freire. *Per Mus*, nº 7, p. 5-24. *Per Mus*, nº 7, p. 5-24. Belo Horizonte, 2001

FERRETTI, Ulises. **Entorno Sonoro Del Cotidiano.:cinco piezas instrumentales**

Porto Alegre: UFRGS, 2006. 2 vol. Memorial (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <www.lume.ufrgs.br/handle/10183/6523> Acesso em 20 de jul. de 2011.

GIBSON, J. James. **The Perception ou the Visual World**. Massachusetts: The Riverside Press, 1950.

IGES, José. **Realidades Artísticas Resonantes**. 2000. Disponível em:
< <http://www.ccapitalia.net/reso/articulos/resonancias/resonancias.htm> > Acesso em: 15 de jan. de 2011.

LÓPEZ BARRIO, Isabel. **Medio Ambiente Sonoro y su Valoración Subjetiva**. Disponível em: <www.cofis.es/pdf/fys/fys11/fys11_45-48.pdf > Acesso 22/04/2010.

McCARTNEY, Andra. **Soundscape Composition and the Suversion of Electroacoustics Norms. s/d** 2000. Disponível em:
<<http://cec.sonus.ca/econtact/Histories/SoundscapeComposition.htm>> Acesso em 18/08/2010.

MEELBERG, Vincent. **News Sounds, New Stories: narrativity in contemporary music**. Lieden. Leiden University, 2006, 265 p. Tese. lieden, 2006. Disponível em: <http://radboud.academia.edu/VincentMeelberg/Books/118544/New_Sounds_New_Stories_Narrativity_in_Contemporary_Music> Acesso em: 15 de mar. de 2011.

MILLER, Wreford. **Silence in the Contemporary Soundscape**. Vancouver: SFU, 1993, 129 f. Tese (Master of Arts) – Department of Comunication, Simon Fazer University, Vancouver, 1993. Disponível em: <wfae.proscenia.net/library/articles/miller_thesis.pdf> Acesso em: 20 de naio de 2011.

PRATELLA, Balilla. **La Música Futurista – Manifesto Técnico**. 1911. Disponível em: <<http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/musicistiTec.htm>> Acesso em 15\03\2011

PRITCHETT, James. **Something Like a Hidden Glimmering: John Cage and recorded sound**. 1994. Disponível em:
<www.rosewhitemusic.com/cage/texts/glimmering.pdf.> Acesso em 10 de maio de 2010.

PURCHASE, Helen C.; NAUMANN, Daniel. **A Semiotic Model of Multimedia: theory**

and evaluation. In: Syed Mahbubur Rahman (Org.). Design Management of Multimedia Information Systems: Mankato. Idea Group Publishing, 2001. P. 1-21.

ROCHA ITURBIDE, Manuel. **La Instalación Sonora. Por Manuel Rocha Iturbide.** 2007. <<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/html/rocha.html>> Acesso 20 de set. de 2010.

RUSSOLO, Luigi. **Manifesto Futurista: L'arti dei Rumori.** 1913. Disponível em: <<http://www.uclm.es/artesonoro/elarteruido.html>> Acesso em 20 de jan. de 2011.

SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo: uma exploração pela história pasada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 2001a.

SCHAFFER, R. Murray. **Voices of Tyranny, Temples of Silence.** Indiana River, Ontario, Kol 2BO: Arcana Editions, 1993.

SCHAFFER, R. Murray. **Music and the Soundscape.** In: David Rotheberg & Marta Ulvaeus (Org.). The Book of Music & Nature. Middletown. Wesleyan University Press, 2001b. p. 58-68.

SCHAEFFER, Pierre. **Traté des Objets Musicaux.** Rue Jacob VI: Éditions du Seuil, 27, 1966.

SCHRYER, Claude. **The Sharawadj Effect.** In: David Rotheberg & Marta Ulvaeus (Org.). The Book of Music & Nature. Middletown. Wesleyan University Press, 2001. p. 123-129.

SEEGER, Anthony. **Os Índios e Nós: Estudos Sobre Sociedades Tribais Brasileiras.** Rio de Janeiro: Campus Ltada. 1980.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. **Conversations With the Composer.** Editado por Jonathan Cott. London Robston, 1974.

TRUAX, Barry. **Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as Soundscape.** 2000. Organised Sound, 13, pp 103-109 doi:10.1017/S1355771808000149 <<http://journals.cambridge.org/action/displayFulltext?type=1&fid=1914596&jid=OSO&vo>

lumeId=13&issueId=02&aid=1914592&bodyId=&membershipNumber=&societyETOCSession=> Acesso em 01/04/2011

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Segunda edição. New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1994.

WESTERKAMP, Hildegard. **Linking Soundscape Composition (1) and Acoustic Ecology**. 2002. *Organised Sound*, 7 , pp. 51-56 doi:10.1017/S1355771802001085 <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=121975&fulltextType=RA&fileId=S1355771802001085>> Acesso em 10 de maio. de 2011.

ANEXOS

ANEXO I – TRÊS ÁGUAS

Esta composição foi realizada para a vídeo-instalação homônima da artista visual Ana Norogando, por convite da mesma. Nessa instalação são projetados, sobre superfície ampla, três vídeos em simultâneo – constituídos pelas mesmas imagens trocadas de lugar - e a trilha sonora é difundida em sistema estéreo. O material da trilha sonora está constituído de sons gravados na mesma ilha na qual foram filmadas as imagens e uns sons sintetizados utilizados para evocar buzinas de barcos. A trilha (Faixa correspondente do DVD de áudio) cria uma situação paralela e complementar aos vídeos, *indo* da ilha à água enquanto as imagens se mantêm no leito do rio. Nesta composição sonora, a modulação está dada pelos espaços imaginados de um roteiro pela ilha em direção à água. O princípio compositivo utilizado foi criar um ambiente sonoro que convidasse o visitante tanto a estar quanto a transitar pelo lugar à vontade. Assim, enquanto os vídeos apresentam cada um, repetições de imagens e troca bruscas de plano entre elas, a trilha é um contínuo variado da duração completa do vídeo, com uma pulsação que foi sentida nas imagens. O som e as imagens refletem o lugar de maneira diferente e no processo compositivo da trilha sonora esteve sempre presente a sonoridade do ambiente experimentada nos momentos de gravação (duas viagens).

Na criação de espaço foi considerada a experiência de ver um objeto ou uma parte da paisagem ouvindo sons de outra procedência, sem ouvir os da imagem visualizada – técnica utilizada também no vídeo da sala de exposições de URBANA A2.

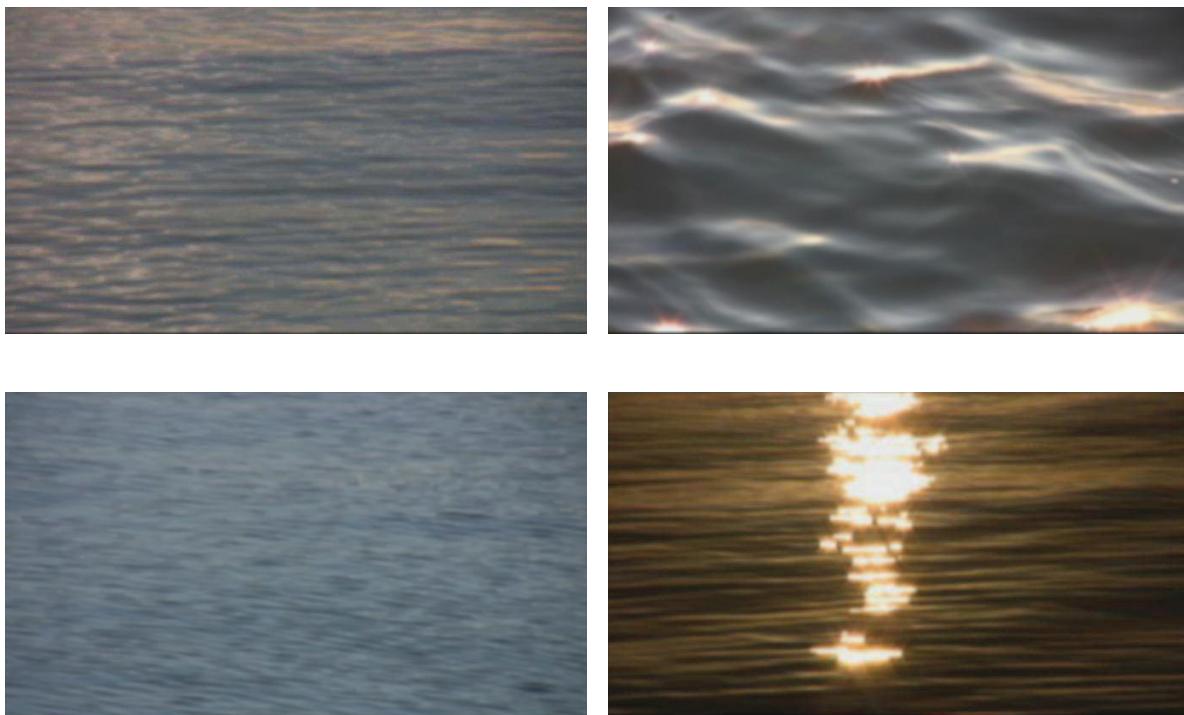


FIG. 23 – Anexo I – Exemplo de algumas Imagens do vídeo de *Três Águas*.

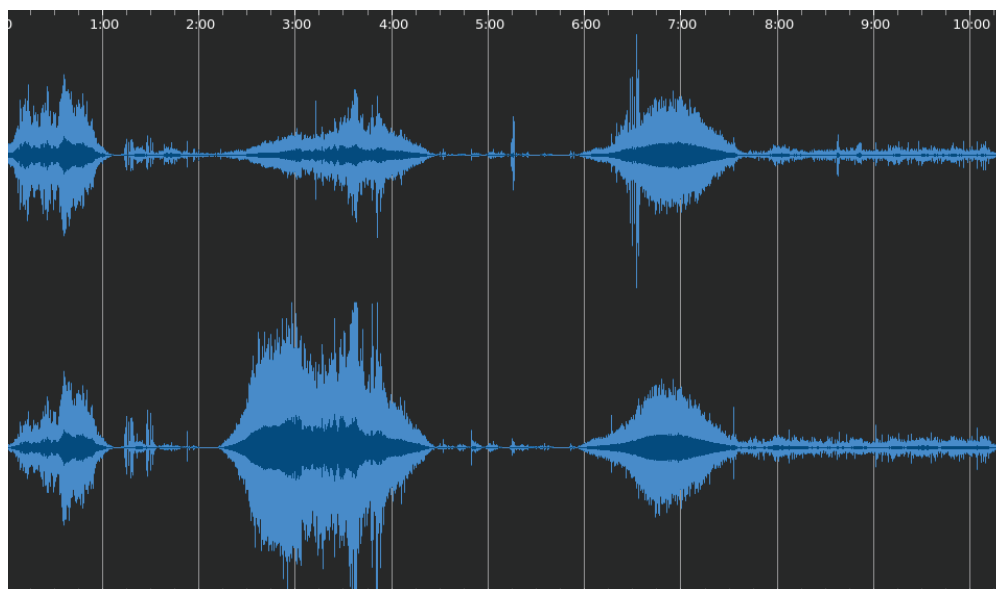


Fig. 24 – Anexo I – Forma de onda da trilha de *Três Águas*.

ANEXO II – TENHO MEDO DE QUEM SÓ QUER O MEU BEM. COMENTÁRIO E PARTITURA DA TRILHA

Esta peça para flauta doce e sons eletroacústicos, foi composta como ambientação da *performance* homônima da artista visual Claudia Paim. Logo após aceitar o convite dela para realizar o trabalho, entregou-me um vídeo, mostrando o conteúdo e intenção dessa *performance*.

A trilha interatua com a voz ao vivo na criação do espaço e na articulação do tempo. Nela, se considera o som do lugar no qual a *performance* acontece, e várias relações com o texto e seu sentido. Assim, foram utilizados sons de mastigação e fôlego na parte de flauta; e de sons de brinquedos, como fonte sonora da parte eletroacústica (registro sonoro da *performance* na Faixa *Tenho Medo de Quem Só Quer O meu Bem* MIP2, no DVD de áudio). O caráter da trilha surgiu da interpretação construída em diversas trocas com a artista, sobre o sentido do texto constituído por frases que referem a situações que junto ao amor que as mobiliza escondem pressões e relações coercitivas entre adultos e crianças (Trilha sem voz, disponibilizada na Faixa correspondente no DVD de áudio)

Como nas outras composições desta investigação, esta peça, está constituída por sons de diferentes graus de abstração. Nela, os sons do dia a dia estiveram também influenciando aspectos do percurso da peça, tais como na manutenção de coleções de alturas por extensos períodos, na criação da unidade por reaparição de eventos até desconexos, na maneira de ele se modificar nas suas reaparições, e no caráter principalmente não linear do total criado.

O texto apresenta, por exemplo, a ideia de uma não linearidade. É dito numa

ordem não planejada, repetindo ou não as frases que o constituem, o que o vincula também à ordem utilizada na parte da flauta. Outras relações podem ser tecidas com os sons eletroacústicos. Eles, provenientes de brinquedos, voz, fôlego, degustação e flauta, refletem conteúdos e situações na qual são ouvidos – como jogo, no caso dos brinquedos. (Partitura para trilha da *performance Tenho medo de quem só quer meu bem* na p.178.)

Algumas das frases que constituem o texto de *Tenho medo de quem só quer o meu bem*:

Come, é por teu bem.

Come, para ficar fortinha.

Come, come para crescer bonita.

Come, faz bem.

Come quem come tudo, está com o cabelo brilhoso. [...]

Música para "Tenho Medo de Quem Só
Quer O Meu Bem" - (Performance de Claudia
Paim)

(para flauta doce amplificada e eletroacústica)

Música para "Tenho Medo de Quem Quer Só Meu Bem"

(Performance de Claudia Paim)

(para flauta doce amplificada e eletroacústica)

Ulises Ferretti
2010

The score is divided into six systems, each marked with a 15-second interval (15" in a circle):

- System 1:** Features two staves: "Eletroacústica" and "Flauta Doce". The Flauta Doce staff shows dynamics *p* and *ff*, with an "ar" (articulation) marking. The Electroacústica staff has a similar "ar" marking.
- System 2:** Shows dynamics *p* and *mf* on the Flauta Doce staff, with a series of notes indicated by a downward arrow and a dotted line.
- System 3:** Includes a boxed diagram of a flute with a wavy line above it, and another boxed diagram with a wavy line and four dots below it. Dynamics *p* and *f* are indicated.
- System 4:** Features a treble clef staff with notes and a wavy line. Dynamics include *ppp*, *mp*, and *mp p mp p*. Instructions include "ord variando *ad lib*" and "alternar regularmente".
- System 5:** Shows dynamics *f* and *mp* on the treble clef staff, with a wavy line and notes.
- System 6:** Shows dynamics *mp sempre* and *mp < f* on the treble clef staff, with notes and a boxed diagram of a flute.

15" 15" sfz f sfz

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *sfz*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *f*. The final 15-second measure contains a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The dynamic is *sfz*. A box containing five horizontal lines is positioned above the staff in the final measure.

15" 15" sfz ff

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *sfz*. A box containing five horizontal lines is positioned above the staff in the first measure. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *ff*.

15" 15" frull de garganta masticacao ar mp

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *ff*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *mp*. A box containing the text "masticacao" and "ar" with musical notation is positioned above the staff in the second measure. The text "frull de garganta" is written above the staff in the second measure.

15" 15" ppp mp

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *ppp*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *mp*. A box containing musical notation is positioned above the staff in the second measure.

15" 15" f com ar

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *f*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *com ar*.

15" 15" poco vib senza vib frull de garganta

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *poco vib*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *senza vib*. The final 15-second measure contains a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The dynamic is *frull de garganta*.

15" 15" poco ar ppp mf

A musical staff in treble clef. It begins with a 15-second measure containing a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The dynamic is *ppp*. The next 15-second measure contains a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The dynamic is *poco ar*. The final 15-second measure contains a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The dynamic is *mf*. Two boxes containing musical notation are positioned above the staff in the first and second measures.

15" 15"

poco ar
mp p mf
frull de garganta

15" 15"

sfz sem golpe de lingua
f
suave vibrato de abdome

15" 15"

accel. al tr
f

15" 15"

f violento ff
pp ff
ar

15" 15"

n p f pp fff
ar
soprar nos orificios movimentando a flauta acompanhando o sentido das setas

15" 15"

alternar
ppppp afinações aproximadas
ord
k - o (gutural)

15"

som de masticação

ord

p

mf

15"

som de masticação

frull de garganta

f *ff*

mf < mantendo a pressao

15"

frull de garganta

accel. el frull

frull de garganta suave

mf < maior pressao

mf (pressao ordinaria)

15"

15"

15"

15"

accel. al tr

ar

p *sfz* *p*

(ar)

p *f* *p*

15"

15"

ar

pp *fff*

n


ANEXO III – INUNDAÇÃO

Esta trilha sonora (Faixa correspondente do DVD de áudio) foi composta para a intervenção urbana do mesmo nome, por convite do coletivo *Chicamatafumba*, da cidade de Porto Alegre, na *Semana de Intervenção Urbana* (<http://portoalegreseu.wordpress.com/>). De maneira semelhante às outras realizações fora de salas de concerto, a experiência com o ritmo do ambiente modelou o material interventor. Ela foi planejada para ser executada no fluxo do tráfego urbano, e, considerando ele na suas decisões compositivas. Nessa oportunidade a intervenção *foi* realizada em espaços internos de ônibus urbanos e do metrô de Porto Alegre.

A experiência pessoal foi de transformação do espaço acústico intervindo, articulando o tempo em antes, durante e depois da difusão das trilhas. Os sons difundidos suavizaram os sons metálicos e fortes do ônibus, produzindo um novo espaço. A transformação foi marcada também pelo bem conhecido dos sons e o desconhecido de ouvi-los nesse lugar e dessa maneira. Foi uma situação estética e expressiva que para uns foi irrelevante e para outros foi música que modulou sua viagem.

A trilha composta apresenta sons de água do rio Guaíba, principalmente gravados na orla da cidade e outros sons do lugar dos registros tais como sons de pássaros. A mesma foi difundida, nos ambientes intervindos, por reprodutores de CDs a distâncias tais que permitiram a criação de um som global invadindo parte do interior do ônibus ou, trens segundo o caso. Nos ônibus, por exemplo, aproveitou-se o ritmo da viagem acionando os diversos reprodutores de CDs a períodos influenciados pelas distâncias entre as paradas e pelo fluxo de passageiros.

ANEXO IV – MATERIAL GRÁFICO DE DIVULGAÇÃO



Orquestra de Câmara Teatro São Pedro

16 de novembro de 2009 / 21 horas

Ulises Ferretti e Claudia Paim
Promoção: Programa de Pós-Graduação em Música de UFRGS

George Frideric Haendel (1685-1759)
MESSIAH
Seleção de Coros e Árias

<p>Sinfonia And the glory of the Lord shall be revealed Thus saith the Lord But who may abide the day of His coming For behold, darkness shall cover the earth The people that walk in darkness For unto us a Child is born Firstborn of Mary There were shepherds abiding in the field And the angels said unto them And suddenly there was with the angel Glory to God Rejoice greatly</p>	<p>All they that see Him, laugh Him to scorn He is treated as God that He would deliver them Lift up your heads, O ye gates How beautiful are the feet of them Their sound is gone out into all lands Why do the nations so furiously rage Hallelujah! I know that my Redeemer liveth Since by man came death Behold, I tell you a mystery The trumpet shall sound If God be for us Who is for the Lamb</p>
--	---

Coral Porto Alegre

Solistas:
Cintia de los Santos, soprano,
Daniel Germano, barítono,


Regente: Antônio Carlos Borges-Cunha

Urbana A2: Instalação sonoro-visual

URBANA A2 é uma intervenção sonoro-visual realizada por Ulises Ferretti e Claudia Paim utilizando tecnologia positiva de imagens acústicas e visuais tiradas da ilha e da cidade de Porto Alegre para criar uma paisagem urbana que habitaria o teatro.

A cidade vive e respira, como um todo sem que a percebamos em sua totalidade. Em URBANA A2 articulamos o ritmo de instabilidade e coexistência. Sem a imagem cotidiana e com diferentes narrativas convivem o público a vivenciar um ambiente expressivo criado pela simultaneidade e população contra a paisagem exterior interior.

Ulises Ferretti, compositor
 Claudia Paim, artista visual



Regente

Antônio Carlos Borges-Cunha

Compositor e regente, Antônio Carlos Borges-Cunha é professor orientador do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS, regente titular da Orquestra de Câmara-Pedreira e diretor artístico da Orquestra de Câmara Teatro São Pedro. Borges-Cunha tem participado como convidado em eventos nacionais e internacionais. Suas composições têm despertado o interesse de intérpretes e do público pelo timbre expressivo e força dramática, resultantes de sonoridades que integram linguagens e culturas musicais potencialmente antagônicas. Como regente, Borges-Cunha tem contribuído para a atualização permanente do repertório e renovação do interesse do público. Sua programação de concertos busca conciliar o repertório tradicional com as múltiplas tendências da música atual, incluindo encenamentos e estratégias de novas obras.

Borges-Cunha é Doutor em Música pela Universidade da Califórnia, San Diego, onde estudou com Roger Reynolds, Harvey Sollberger e Brian Ferneyhough. No New England Conservatory, Boston, estudou composição com Robert Cogan e regência orquestral com Pascal Verot. No Brasil seus principais professores foram: H. J. Koellreuter, Amanda Albuquerque, Afrânio Teixeira e Milton Mascudati.

Borges-Cunha recebeu o título de Mestre em Música no New England Conservatory com dois títulos honoríficos: Academic Honors and Distinction in Performance.

Fig. 25 - Urbana A2

realização e produção



www.bandodebarro.blogspot.com

participação e apoio

NICA
Núcleo de Instalação da Cerâmica Artística
UFRGS



Nossa cidade, nosso futuro.



Galeria do DMAE
Rua 24 de Outubro, 200
Bairro Moinhos de Vento
galeriarte@dmae.prefpoa.com.br
(51) 3289-9722
www.dmaegaleriarte.blogspot.com
www.portoalegre.rs.gov.br/dmae

Para informações sobre trabalhos com cerâmica acesse:
LACAD - Laboratório de Cerâmica Artística à Distância
www.ufrgs.br/lacad



artur lermen (51) 8160 9133

EXPOSIÇÃO

OBRAS EM CERÂMICA DE 124 ARTISTAS
12 DE AGOSTO A 2 DE SETEMBRO DE 2009
SEGUNDA A SEXTA, DAS 8H ÀS 17H30
GALERIA DO DMAE

ABERTURA 11 DE AGOSTO 19H

INSTALAÇÃO SONORA
DE CLAUDIA PAIM E ULISES FERRETTI
11 DE AGOSTO, DAS 19 ÀS 21H E
15 DE AGOSTO, DAS 10 ÀS 17H



Fig. 26 - Duplo Coro

AGUA EN LA CIUDAD Instalación

A pesar de la contaminación, nuestras ciudades nos dan sonoridades y contrastes de inigualable belleza. Atender sensiblemente nuestro entorno visual y sonoro nos puede llevar a reparar más en que nosotros lo vivimos y construimos.

AGUA EN LA CIUDAD, es una instalación sonoro-visual de espacio enmarcado, que nace del impacto expresivo que nos provocan variadas presencias sonoras de agua en nuestras ciudades. Las sonoridades de agua moldean, combinadas con otras sonoridades urbanas, diversos ambientes. El mínimo sonido, y el gran sonido están contenidos en esta instalación. El agua en la alcantarilla, saliendo tenuemente de una regadera, cayendo despreocupada por los diferentes estantes de una fuente, pegando sobre una roca o siendo desplazada por las ruedas de un automóvil en un día de lluvia, integran nuestra memoria sonora urbana. Esta instalación no pretende abarcar la totalidad de esas sonoridades, sino más bien compartir con ud., el placer de atender auditiva y visualmente alguna de sus formas, combinando sonidos grabados y sonidos producidos en vivo. Ambos realizadores coincidimos en intentar potenciar sensaciones de agrado, con participación de agua. Esperamos que sea una invitación a oír mejor nuestro entornos, lo que también puede ayudarnos a modelarlos con mayor atención. La parte visual de está realizada sobre una forma más bien circular, la que se relaciona con en ciclo de este elemento.

El visitante de AGUA EN LA CIUDAD, tiene la oportunidad de experimentar estar envuelto en ambiente modelado por sonido e imagen donde el principal componente es lo acuifero. En esta instalación el agua utilizada circula en un continuo reciclaje amoldándose a las formas que la contienen y guiada principalmente por la fuerza de la gravedad, tal es una de sus comportamientos muy comunes. Los sonidos provienen de la estructura visual, que contempla diferentes materiales y velocidades de caída, así como de sonidos grabados en su mayoría en lugares abiertos de Montevideo.

FERRETTI - LÓPEZ
Año 2008

Auspicio: Ministerio de Educación y Cultura

Apoyan: Universidad Federal de Rio Grande do Sul y Museo de Artes Visuales

Agradecimientos: Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha, Prof. Dr. Eloy F. Fritsch, Grupo Interpresen y Trio Gandhara.

Ficha técnica:

Grabación y espacialización: Gustavo De León, Abel Roland y Ulises Ferretti

Filmación y edición: Oscar Danilo Pérez

Montaje: Marianella Pereira, Fernando Condon

Horario: de martes a domingo de 14.00 a 19.00
Julio Herrera y Reissig, Parque Rodó - Tel. 7216124
www.mnav.gub.uy



AGUA EN LA CIUDAD Instalación sonoro-visual

11 al 22 de junio de 2008

Ulises Ferretti
Marcos López



MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
DIRECCIÓN NACIONAL DE CULTURA

Museo Nacional
de Artes Visuales

Fig. 27 - Água en la Ciudad

[INÍCIO](#)
[ARTISTAS DO SEU 2010](#)
[CONTATOS](#)
[CONVOCATÓRIAS](#)
[DOCUMENTOS](#)
[ESQUINA DEMOCRÁTICA](#)
[FORA DO EIXO – BRASÍLIA](#)
[IMPrensa](#)
[MAPEAMENTO](#)
[QG](#)
[AÇÕES](#)

SEU SEMANA EXPERIMENTAL URBANA SEU

[← SELECIONADOS PARA O SEU - SEMANA EXPERIMENTAL URBANA](#)
[Próximo post →](#)

Programação Porto Alegre SEU

Posted on [junho 7, 2010](#) | [Deixar um comentário](#)

BIM FERNANDEZ Sabará/MG
PERSEU VS. CRACK (REVERSE GRAFFITI)
19 a 25 jun - RUA VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA e AV. FARRAPOS

C.I.M. Buenos Aires/AR
COMUM-UNIÃO - performance
19 a 23 jun - preparação performance PRAÇA ARGENTINA
24 jun - entardecer - SAÍDA de 4 locais distintos - Catedral Metropolitana - Túnel da Conceição - Paróquia Martin Luther Lago da Redenção. LOCAL DE ENCONTRO - PRAÇA ARGENTINA

CAMILA LIMA BARRETO Porto Alegre/RS
SolidAR ARquiEscultura ARautoInsuficiente - performance
25 jun - 12h LARGO GLÊNIO PERES

CHICAMATAFUMBA Porto Alegre/RS
INUNDAÇÃO - ação em transporte público
19 jun - 10h às 17h TRENSURB e ÔNIBUS

CLUBE DA SOMBRA Porto Alegre/RS

Financiamento



Apoio



BAIXE O CATÁLOGO DO SEU



BAIXE O CADERNO DE TEXTOS DO SEU

Fig. 28 - Inundação