

Sons cotidianos fixados em suporte: espaço, memória e narrativa

Orlando Scarpa Neto
Universidade Federal do Rio de Janeiro
orlandoscarpa@gmail.com

Resumo: Este artigo discute espaço, memória e narrativa na percepção de sons cotidianos gravados. Propõe-se um conceito de *som cotidiano* com base nas ideias de Agnes Heller e Michel De Certeau e, a partir desta conceituação, é visto como espaço, memória e narrativa articulam a nossa percepção de sons cotidianos gravados. Sons cotidianos, quando fixados em um suporte, criam uma ideia de espaço e estimulam a memória ao remeter às experiências cotidianas do próprio ouvinte. A relação entre espaço e memória dá origem ao conceito de narrativa aqui proposto, onde narrativa é o contexto geral criado na imaginação do ouvinte durante a experiência de escuta de sons cotidianos gravados. Este jogo entre espaço, memória e narrativa é central na percepção de sons cotidianos fixados em um suporte e é uma distinção importante entre a experiência de escuta destes e a de sons instrumentais gravados. Adicionalmente, este artigo apresenta algumas reflexões acerca do trabalho de criação sonora com sons cotidianos.

Palavras-chave: Acusmática, Cotidiano, Criação musical, Música Eletroacústica, Suporte fixo

Everyday sounds on fixed media: space, memory and narrative

Abstract: This paper discusses space, memory, and narrative in the perception of recorded everyday sounds. Taking inspiration from Agnes Heller and Michel De Certeau's ideas about everyday life, we propose a singular concept of *everyday sounds*. We stem from this concept to understand how space, memory, and narrative shape our perception of recorded everyday sounds. Once fixed on media, everyday sounds create an idea of space and trigger the listener's recollections by alluding to their own everyday experience. The relationship between space and memory is the cornerstone of the notion of narrative hereby proposed, in which narrative is the general context evoked in the listener's imagination when listening to recorded everyday sounds. The interplay between space, memory, and narrative is fundamental in our perception of everyday sounds on fixed media, and this experience is strikingly different from how we perceive recorded instrumental sounds. Additionally, this article addresses certain topics concerning musical creation with everyday sounds.

Keywords: Acousmatic, Everyday life, Musical Creation, Electroacoustic music, Fixed media

Introdução

O trabalho de criação musical com sons cotidianos gravados revela que existem algumas diferenças substanciais entre este tipo de material e o material usado na criação de uma música feita com sons instrumentais. Há um conjunto de técnicas para o fazer musical que é compartilhado entre a voz cantada, percussão, instrumentos ocidentais de cordas e sopro e, até mesmo, entre uma boa parte dos instrumentos eletrônicos da segunda metade do século XX (guitarra e baixo elétrico, sintetizadores, baterias eletrônicas, etc.). Estas técnicas incluem articulações, desenvolvimentos melódicos e motivicos recorrentes na tradição da música tonal, progressões harmônicas, técnicas de notação e diversos outros fatores compartilhados dentre os instrumentos musicais comumente usados na música ocidental. Entretanto, inúmeras dificuldades aparecem ao tentarmos traduzir ou transpor de alguma maneira estas técnicas para um fazer musical cuja matéria-prima consista de sons de chuva, sons de carros, sons de ônibus e sons de feiras livres.

Em situações nas quais há uma tentativa de esconder a todo custo a fonte sonora (ou seja, processar com efeitos os sons para que não pareçam mais sons de chuva ou sons de trânsito), parte do vocabulário mais tradicionalmente associado a sons instrumentais ainda é de fácil adaptação, mas caso se opte por manter em primeiro plano as origens e fontes dos sons (com carros soando como carros, o som de chuva sendo facilmente reconhecido como chuva), torna-se necessário elaborar estratégias mais específicas àquele material para se criar uma narrativa musical inteligível.

Este artigo, de forma geral, propõe algumas reflexões acerca da percepção musical de sons cotidianos em trabalhos de criação musical. Mais especificamente, o objetivo por trás deste trabalho é investigar as formas como sons da vida cotidiana estimulam a memória, criam espaço e sugerem narrativa em obras musicais. Fixados em um suporte, a experiência de escuta dos sons cotidianos gravados é distinta da experiência de escuta de sons instrumentais gravados e busca-se, justamente, investigar o que há de único em cada uma destas experiências e de quais maneiras elas se sobrepõem. Primeiramente, é feita uma conceituação de cotidiano e de som cotidiano. Em seguida, o conceito de som cotidiano é relacionado com os conceitos aqui desenvolvidos de espaço, memória e narrativa.

Definições conceituais

O termo *som instrumental* é usado neste artigo pra se referir a sons tônicos, com altura definida, provenientes de instrumentos musicais comuns e, em maior ou menor grau,

estabelecidos culturalmente dentro de uma tradição do fazer musical ocidental. O termo também é usado para se referir à voz cantada e a instrumentos de percussão não tônicos, mas também de uso estabelecido e comum. No contexto desta pesquisa, *som instrumental* exclui, de forma geral, sons provenientes de técnicas instrumentais estendidas, cujo processo de reconhecimento de suas fontes sonoras em uma gravação é facilmente obscurecido. Trata-se de uma questão de recorte: se incluísse todos os sons provenientes de instrumentos musicais, manipulados de quaisquer maneiras, o jogo comparativo entre som instrumental e som cotidiano se complexificaria a tal ponto de impossibilitar esta pesquisa. Ademais, o termo *som instrumental*, exceto quando explicitado o contrário, diz respeito ao som instrumental fixado em um suporte. Isto é, à gravação de um som instrumental. Vale ainda ressaltar que, como mencionado anteriormente, sons instrumentais, em certos casos, podem ser sons cotidianos e esta discussão será abordada mais adiante.

Compor com sons cotidianos gravados, e teorizar a respeito, é uma prática que já possui uma certa tradição, com diversos gêneros e marcos históricos. Dentro do recorte aqui estabelecido, as primeiras peças de Schaeffer, os *Cinq études de bruits* estreados via transmissão radiofônica em 1948 (2023), são uma espécie de marco zero de uma tradição. Há exemplos anteriores de peças que se utilizam de sons cotidianos, como *Pini de Roma*, para orquestra, de Ottorino Respighi. O poema sinfônico, composto em 1924, possui em seu terceiro movimento uma indicação na partitura para uma difusão de um fonógrafo com gravações de sons de pássaros (RESPIGHI 1925, p. 55). No entanto, os primeiros estudos de Schaeffer dialogam mais claramente com o recorte de gênero aqui estabelecido, pois tratam-se de obras que se constroem integralmente sob um suporte gravado. Não se pretende aqui fazer um apanhado histórico citando peças-chave ou uma extensa revisão das principais questões que surgiram nos diversos gêneros de música eletrônica que se ancoram, de uma maneira ou de outra, em sons cotidianos. O recorte desta pesquisa surge a partir do meu próprio trabalho composicional e de obras em que, durante o meu processo de escuta das mesmas, identifiquei alguma relação com os conceitos de som cotidiano, espaço, memória e narrativa aqui desenvolvidos.

A tarefa de tentar compreender como se dá o processo de composição com sons cotidianos e como este se diferencia da composição com sons de instrumentos musicais e voz cantada, implica que se defina *som cotidiano*. À primeira vista, seria necessário definir o que se entende por *cotidiano*, sendo sons cotidianos os sons que ocorrem dentro do conjunto anteriormente definido. No entanto, dentro do contexto desta pesquisa, estamos trabalhando principalmente com sons cotidianos gravados e subsequentemente articulados em obras. Então, trata-se não somente de tentar forjar uma definição de cotidiano e som cotidiano,

mas também de tentar compreender como se dá o processo de escuta de sons cotidianos gravados. O que, em uma gravação, determina que um som seja percebido como cotidiano. Este processo de escuta é multifacetado e pode ser abordado de diversas maneiras.

Um aspecto frequentemente presente em sons cotidianos gravados é o fato de que são sons em que o ouvinte consegue reconhecer a fonte sonora. Por exemplo, o som de uma sirene, o som de uma porta batendo, o som de um carro. Entretanto, estes sons não precisam fazer parte do cotidiano do ouvinte em questão, basta que o ouvinte esteja minimamente familiarizado com os sons destes objetos. Os sons que fazem parte do cotidiano, por exemplo, do centro do Rio de Janeiro e de uma área rural no sul de Minas Gerais são muito diferentes, mas o que une os sons gravados em cada um destes contextos é que ambos conseguem articular algo semelhante em um ouvinte: a criação de um contexto, seja através da tentativa de relacionar o uso daqueles sons com a história de quem os gravou ou ainda na tentativa de imaginar o que seria estar presente em um local que possua aqueles sons.

Neste sentido, uma maneira de definir sons cotidianos em um contexto gravado seria a capacidade (e relativa facilidade) de um ouvinte criar um contexto em que aquele som seja possível. Por este ângulo, é quase impossível dissociar a experiência de escuta de um som cotidiano gravado da ideia de memória e da ideia de espaço. A partir do momento em que, através da escuta de um som cotidiano gravado, a imagem de um local é criada pelo estímulo à memória, algum contexto (mesmo que vago) há de ser criado pelo ouvinte. Esta articulação entre cotidiano/memória/espaço é um esboço de uma narrativa.

É importante observar que quase tudo que foi dito nos últimos parágrafos também se aplica ao processo de escuta de sons de instrumentos musicais gravados. Entretanto, ao ouvirmos a gravação de uma peça instrumental, a atenção de um ouvinte tende a se focar justamente no que há de único na narrativa do discurso musical instrumental. Em alguns casos, o contexto da gravação (uma gravação de importância histórica, por exemplo) é uma parte fundamental do processo de escuta da gravação. Porém, são estes os casos onde o processo de escuta da gravação de obras instrumentais se assemelha com o processo de escuta de gravações de campo ou de sons cotidianos. Ademais, este jogo entre espaço, memória e narrativa discutido acima é central na escuta destes sons instrumentais quando estes sons estão inseridos no cotidiano, como é o caso, por exemplo, da música ambiente tocada em algumas estações de metrô da cidade do Rio de Janeiro. A fronteira entre som cotidiano e som instrumental, assim como a fronteira entre o que é um evento cotidiano e um evento não cotidiano, é razoavelmente fluida. O que argumento aqui é que, em se

tratando de sons cotidianos, a sugestão do contexto está sempre presente e é central ao processo de escuta.

Este poder de sugestão dos sons cotidianos já aparece como questão nas primeiras obras de música concreta e é registrado nos diários do processo de composição dos *Cinq études de bruits* de Pierre Schaeffer (2023), estreados em 1948. Schaeffer, no entanto, lamenta esta ligação às fontes¹ dos sons de trem em seu *Étude aux chemins de fer* (2023). O compositor, ao observar que o aspecto dramático dos sons de trem confere um certo apelo ao público, sonha com o dia em que os ouvintes de suas obras prefiram “as sequências, teoricamente menos gratificantes, onde o trem deve ser esquecido e apenas as sequências de cores de som [*sound color*], mudanças de tempo e a vida secreta dos instrumentos de percussão seja escutada” (SCHAEFFER, 2012, p. 14)². Ou seja, ao usar sons com fontes sonoras reconhecíveis, Schaeffer temia que o público focasse mais na história que estes sons contam do que nas variações de timbre e aspectos rítmicos dos mesmos. A angústia de Schaeffer, neste período inicial do final da década de 40, parece residir no fato da quase inevitabilidade destes barulhos de trem criarem espaço e narrativa.

Para sons gravados em um suporte, podemos chamar de sons cotidianos aqueles em que conseguimos identificar, em maior ou menor grau, a sua fonte e onde neste processo há uma sugestão de um contexto. Chamar estes sons reconhecíveis de ruídos ou barulhos remete a uma série de outros significados que podem ser imprecisos, sugerindo ou contextos técnicos (ruído branco, ruído rosa) ou que fazem alusão à desorganização de alguma forma (barulho enquanto caos). O que define em grande parte os sons aqui discutidos é justamente o reconhecimento de seu contexto, o fato de que todo contexto criado possui uma realidade própria e, em última instância, um cotidiano. Sons percebidos enquanto cotidianos são os sons destes contextos imaginados.

O cotidiano e seus sons

Embora a preocupação aqui sejam os *sons* cotidianos, é necessário ter uma conceituação pelo menos operacional de cotidiano. Uma das características centrais do cotidiano é a experiência de vida banal, repetitiva e pouco interessante. Os aspectos da vida que são comuns a todos que pertencem a um mesmo grupo social. Ir à feira, ao mercado, lavar roupas, comprar ração para os animais domésticos, por exemplo, são atividades

¹ O termo *ligação a fontes* é, ao longo desta artigo, usado como uma tradução do conceito de *source bonding* de Denis Smalley. Para Smalley, ligação a fontes consiste na tendência que temos de associar sons à fontes e de agruparmos sons que parecem pertencer à fontes semelhantes (SMALLEY 1997, p. 110). Este conceito é particularmente útil quando tratamos da experiência de escuta de sons cotidianos gravados.

² Todas as traduções são nossas, exceto quando indicado contrário nas referências bibliográficas.

compartilhadas por diversos brasileiros e, à primeira vista, não há nada de particularmente interessante nestas atividades. O cotidiano seria, neste primeiro momento, o *conjunto de atividades à primeira vista pouco notáveis que são praticadas rotineiramente*. Quando analisadas com calma, no entanto, as atividades cotidianas são extremamente complexas. As atividades e sons cotidianos ocupam um lugar intermediário entre o particular, com uma série de nuances, e o genérico, aquilo que diz respeito à humanidade como um todo. Agnes Heller, em sua obra *A história e o cotidiano* (2008) propõe justamente uma definição de cotidiano onde relaciona os conceitos do ser particular, ser genérico e indivíduo:

A vida cotidiana é a vida de *todo* homem. Todos a vivem, sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico. Ninguém consegue identificar-se com sua atividade humano-genérica a ponto de poder desligar-se inteiramente da cotidianidade. E, ao contrário, não há nenhum homem, por mais “insubstancial” que seja, que viva tão somente na cotidianidade, embora essa o absorva preponderantemente (HELLER, 2008, p. 35).

A autora afirma que “A vida cotidiana é a vida do indivíduo. O indivíduo é sempre, *simultaneamente, ser particular e ser genérico*” (*Ibid.*, p. 39, grifo da autora). Para esclarecer o que entende por genérico/particular, Heller usa o exemplo do trabalho: embora o trabalho seja uma atividade genérica (i.e., do gênero humano), as suas motivações são particulares. Trabalha-se para pagar as contas, para juntar dinheiro e sair da casa dos pais, para sustentar os pais, ou simplesmente para combater o tédio de ficar em casa. Sociedades diferentes em momentos históricos diferentes tiveram conceituações de trabalho distintas. As motivações individuais por trás do trabalho são diversas, assim como a natureza deste trabalho. Trabalho, no entanto, também é uma atividade do gênero humano e pode ser visto para além das particularidades do indivíduo que possui uma profissão. Para Heller, o cotidiano é justamente um espaço onde habitam os indivíduos, seres simultaneamente particulares e genéricos. O cotidiano também possui um papel fundamental para a história, pois para a autora:

A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verdadeira “essência” da substância social. [...] Toda grande façanha histórica concreta torna-se particular e histórica precisamente graças a seu posterior efeito na cotidianidade. O que assimila a cotidianidade de sua época assimila também, com isso, o passado da humanidade, embora tal assimilação possa não ser consciente, mas apenas “em si” (HELLER, 2008, p. 38).

Para Heller, a consciência religiosa, os atos morais, a arte, a ciência e a política constituem a esfera não cotidiana da vida. Por se tratarem de situações onde o homem age de forma genérica (do gênero humano), são momentos em que não estão em jogo as vontades do indivíduo, mas sim as vontades da humanidade inteira. O quão mais moralmente carregada

for uma decisão, mais chances ela tem de se elevar acima da cotidianidade. No entanto, a divisão entre cotidiano e não cotidiano é fluida, e “não é possível distinguir, de modo rigoroso e inequívoco, entre as decisões e ações cotidianas e aquelas moralmente motivadas. A maioria das ações e escolhas tem motivação heterogênea” (HELLER, 2008, p, 45). Desta forma, a cotidianidade nunca desaparece inteiramente e, na mesma medida, a moralidade está sempre presente, mesmo que de forma quase imperceptível, nas ações cotidianas. A cotidianidade não é central quando “a motivação moral torna-se determinante e seu impulso, sua finalidade e seu objeto são entendidos como instrumento de elevação do humano-genérico” (*Ibid.*, p, 47). A autora cita a arte e a ciência como exemplos de situações em que a moralidade é determinante. Mas, mesmo nestes casos, Heller afirma que o cientista e o artista vivem, como todos, na cotidianidade, e suas questões e objetificações de alguma forma surgem no decorrer da vida cotidiana. E, finalmente, para a autora, toda obra significativa “volta à cotidianidade e seu efeito sobrevive na cotidianidade dos outros” (*Ibid.*, p. 48).

Os primeiros cilindros fonográficos, surgidos no final do século XIX, são frequentemente citados como um marco na história. No entanto, a importância destes primeiros experimentos reside justamente no fato de que o som gravado, nas décadas posteriores, viria a se tornar um som cotidiano. Um dos primeiros esforços do início da indústria fonográfica consistiu em mudar a percepção dos sons gravados e fazer com que o consumidor visse os novos aparelhos de reprodução de sons não como máquinas, mas como instrumentos. Como observa Emily Thompson, na época da *Diamond Disc Phonograph*, a primeira máquina a tocar discos (em oposição a cilindros) a ser fabricada pela Edison Company, os vendedores do novo produto eram orientados a sempre se referir ao *Diamond disc* como um instrumento e nunca chamar o produto de uma máquina (THOMPSON, 1995, p. 144). O marketing em torno do produto, lançado em 1912, reverenciava a sua transparência sonora e como ele não alterava os timbres das gravações originais devido, em grande parte, ao fato de possuir uma agulha durável de ponta de diamante (THOMPSON, 1995, p. 144). Enquanto alguns modelos concorrentes tinham as partes mecânicas expostas, o novo aparelho de Edison escondia os mecanismos de reprodução em um elegante móvel de madeira (era, afinal das contas, um instrumento e não uma mera máquina). A construção e design particular de cada móvel aumentavam o preço do produto consideravelmente, com os modelos mais baratos sendo vendidos por \$250 e os mais caros (edições limitadas para colecionadores) custando entre \$1000 e \$6000

(THOMPSON, 1995, p. 146)³. Não havia, no entanto, nenhuma diferença no que diz respeito à qualidade da reprodução sonora entre os modelos do *Diamond Disc* mais baratos e os mais caros.

A preocupação com a integração de móveis em uma sala de estar é uma preocupação tipicamente cotidiana. A mudança que se vê entre os primeiros experimentos de gravação e as posteriores campanhas de marketing em torno de diferentes designs de toca-discos pode ser vista como uma transição entre um marco histórico e a assimilação deste marco no cotidiano. A integração deste móvel ao dia a dia era tamanha que, em 1916, em uma crítica publicada no *New York Tribune* a respeito de um *tone test* (recitais que tinham como programa a difusão de gravações de um artista e, em seguida, o próprio artista cantando a sua obra no palco), o autor da crítica observa que:

Sozinho, em um vasto palco, estava um fonógrafo de mogno, aparentemente exatamente como o a variedade doméstica que se tornou parte da mobília da sala de estar comum [*drawing room*] tanto quanto o acordeom diatônico enferrujado [*melodeon*] era uma geração atrás (NEW YORK TRIBUNE, 29 de abril de 1916 *apud* THOMPSON, 1995, p 131)⁴.

A transformação do som gravado em objeto cotidiano, no entanto, antecede as primeiras máquinas de alta-fidelidade. Os primeiros cilindros vendidos pela empresa de Edison, no final do século XIX, tinham como público-alvo homens de negócios modernos. A preocupação era gravar a voz humana de forma inteligível, criando assim pequenos contratos em cilindros de cera. A tentativa foi malsucedida e acabou não sendo incorporada ao cotidiano empresarial da época. Pouco tempo depois, no entanto, surgem máquinas em que um cliente, ao colocar uma moeda, podia ouvir a gravação em cilindro de uma música qualquer. Nos anais Convenção de Fonógrafos Locais de 1890, realizada em 29 de maio em Chicago, a introdução destas máquinas no cotidiano dos frequentadores de Salões de festa foi tópico de debate:

Senhores, tenho muito pouco a dizer exceto que todo o dinheiro que fizemos no mercado dos fonógrafos foi através das máquinas de caça-níquel [*nickel-in-the-slot machines*]. [...] Atesto que a primeira das máquinas foi colocada no *Palais Royal Saloon* em 23 de novembro, 1889, e já faturamos com essa máquina, até o último 4 de maio, \$1.035,25. Também colocamos no mesmo salão uma outra máquina em 4 de dezembro, e em 4 de maio havíamos faturado \$938,57 (FEASTER, 2009, p. 163).

³ Para fins de comparação, um fonógrafo de qualidade inferior, encontrado comumente em residências de classe média baixa, custava em torno de \$25. Discos custavam entre \$0,15 e alguns dólares, dependendo do título. (THOMPSON, 1995, p. 166).

⁴ Não foi possível ter acesso direto às fontes jornalísticas citadas por Thompson. Por este motivo, é usado a citação indireta.

Analisando esta fala, percebe-se que o fonógrafo já habita a esfera da cotidianidade ao ponto de ser uma fonte de renda estável e lucrativa. Não se trata mais de uma experiência de laboratório, mas sim de um objeto que faz parte da normalidade e do lazer de homens comuns. Ao analisar um artigo de jornal publicado em novembro do mesmo ano, Emily Thompson⁵ destaca um trecho em que o colunista, ao falar sobre os hábitos de escuta destas máquinas que tocam música por alguns trocados, relata que jovens iam de hotel em hotel, até que:

[...] quinze hotéis tinham sido visitados e o grupo tinha escutado um pouco das últimas novidades locais, apresentadas com um efeito tão realista e surpreendente que parece quase impossível que a voz humana possa ser criada por cera e ferro (New York Journal, 9 de novembro de 1890 *apud*. THOMPSON 1995, p. 138).

A capacidade de gravar sons entra para a história na medida em que é incorporada no cotidiano. É apenas no momento em que escutar música gravada passa a ser uma atividade do dia a dia, de todo homem, que esta experiência passa a influenciar a escuta de forma mais geral. Ao sair dos laboratórios, ao deixar de ser um avanço do gênero humano e integrar a vida dos indivíduos comuns (simultaneamente genéricos e particulares) é que se abriu o caminho para, entre outras coisas, o surgimento da música eletrônica. Os primeiros passos de Schaeffer, inclusive, também foram incorporados ao cotidiano através de músicas que se utilizam de edições de *samples*, que tocam cotidianamente em farmácias, *shoppings*, e outros estabelecimentos contemporâneos. O que antes eram técnicas de edição de um nicho específico de rádio e, posteriormente, das salas de concerto, hoje são técnicas que foram adaptadas ao mundo digital e são lugar-comum em gêneros como *hip-hop*, *pop* e música eletrônica. Para citar outro exemplo, *Messe pour le temps présent*, uma série de peças para balé composta por Pierre Henry e Michel Colombier (2009, originalmente lançado em 1967) onde diversas técnicas de música concreta foram transpostas para uma linguagem pop, teve uma de suas peças (*Psyché rock*) como a abertura do popular programa de televisão *Futurama*, estreado em 1999 na *Fox Broadcasting Company*.

As revoluções na escuta e suas incorporações no cotidiano nem sempre partem de grandes empresas e de interesses de departamentos de marketing. Para exemplificar outra maneira de incorporação de tecnologias de reprodução de sons no cotidiano, cabe a utilização do conceito de *tática* de Michel De Certeau, apresentado em sua obra *A invenção do cotidiano*. Enquanto diversos autores das ciências sociais se ocupam em examinar de quais maneiras o capitalismo molda consumidores, o foco de De Certeau está no que o consumidor cria (e não apenas reproduz passivamente) quando, em seu cotidiano, interage com grandes

⁵ Novamente, foi possível ter acesso direto às fontes jornalísticas citadas por Thompson e por este motivo foi usado a citação indireta.

instituições e produtos de consumo de massa. Usando como exemplo a televisão, o autor não se preocupa apenas com o que o conteúdo dos canais televisivos estimula ou controla, mas afirma que:

[...] a análise das imagens difundidas pela televisão (representações) e dos tempos passados diante do aparelho (comportamento) deve ser completada pelo estudo daquilo que o consumidor cultural “fabrica” durante essas horas e com essas imagens. O mesmo se diga no que diz respeito ao uso do espaço urbano, dos produtos comprados no supermercado ou dos relatos e legendas que o jornal distribui (DE CERTEAU, 2014, p. 38)

É nesta análise do consumidor que De Certeau procura mostrar como o sujeito por trás dessas ações cotidianas (assistir televisão, fazer compras no mercado) não está necessariamente entregue à passividade e à disciplina, mas age taticamente no cotidiano e por vezes subverte os próprios poderes que o procuram dominar. A preocupação de De Certeau é “análoga e contrária” (DE CERTEAU, 2014, p. 41) à de Michel Foucault. Foucault se preocupa em compreender os dispositivos que reorganizam e tomam para si os poderes institucionais, atuando como aparelhos de repressão nos bastidores. Isto é análogo a De Certeau na medida em que o autor procura “distinguir as operações quase microbianas que proliferam no seio das estruturas tecnocráticas e alteram o seu funcionamento por uma multiplicidade de “táticas” articuladas sobre os “detalhes” do cotidiano” (*Ibid.*). No entanto, são contrárias na medida em que De Certeau não se preocupa em entender “como a violência da ordem se transforma em tecnologia disciplinar” (*Ibid.*), mas está interessado nas maneiras em que a criatividade deste consumidor consegue, quase clandestinamente, e através de uma lógica tática e bricolada, se reorganizar frente a estes dispositivos dominadores. Estes “astúcias de consumidores”, para o autor, criam “a rede de uma antidisciplina” (*Ibid.*). Essas “maneiras de fazer” dos consumidores, sempre presentes no cotidiano, “formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política” (*Ibid.*). Para compreender tais ações cotidianas, o conceito de tática é central no pensamento de De Certeau. Uma tática é fragmentária e “não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias” (*Ibid.*). A tática não é um discurso, mas um ato e uma maneira de aproveitar a ocasião. Um exemplo simples de tática dado pelo autor diz respeito ao cotidiano ato de fazer compras para o almoço:

assim, no supermercado, a dona-de-casa [faz compras], em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa, etc.

[...]

Muitas práticas cotidianas (falar, ler, circular, fazer compras ou preparar as refeições) são do tipo tática. (DE CERTEAU, 2014, p. 46)

Há uma diferença sutil entre a abordagem de Heller e a de De Certeau, como aponta Maria Livia Aguiar. Enquanto De Certeau compreende o cotidiano como “práticas exercidas nos atos da vida”, Heller percebe o mundo “como algo preexistente no qual a ação humana desenvolve transformações em duas instâncias possíveis, a do cotidiano e a do não-cotidiano” (AGUIAR, 2014, p. 14). No que diz respeito à diferença entre como as duas abordagens compreendem o cotidiano e como agimos nele, Aguiar conclui que “para Michel De Certeau essas ações são práticas, enquanto para Heller é vida” (*Ibid.*). Ambas as abordagens são úteis para compreender os sons cotidianos. Seguindo a lógica de Heller, os sons cotidianos são os sons de todos os homens, sons que são particulares e genéricos simultaneamente, e que fazem parte da vida diária. Os sons da feira, os sons de obra distantes. Ao mesmo tempo, podemos interpretar estes mesmos sons cotidianos por um prisma da tática. Na autobiografia de William da Silva Lima, um dos fundadores da conhecida facção criminosa Comando Vermelho, temos um bom exemplo da função tática dos sons cotidianos. Ao narrar o cotidiano na cadeia, Silva Lima revela a importância da audição na vida do preso:

Olhos fixos na terra remexida, ouvidos atentos para o que se passa em torno, pensamento em voo. É assim, aliás, toda a existência do preso. Para os que vivem em liberdade, a visão é o sentido mais importante. Para nós, é a audição: o molho de chaves que tilinta, a porta que range, o assóvio do amigo, o pigarro combinado, vozes ao longe, passos em um corredor — ao percebê-los e interpretá-los rapidamente, ainda pode haver tempo para tomar providências. Quando o alarme vem pelos olhos é sinal de que a coisa está feia: o preso só vê quando foi visto primeiro (LIMA, 2001, p. 19-20).

Aqui, a escuta é o meio de compreender o mundo. Os sons cotidianos dizem ao indivíduo encarcerado se este deve estar em estado de alerta ou pode relaxar. Lima também fala sobre os sons de serra da cela ao lado da sua, que escuta ao colocar os ouvidos no batente da cama. Trata-se de um plano de fuga em andamento (a fuga ocorreria em 2 de novembro de 1983) que envolvia cortar a barra de ferro do beliche da cama para construir uma ferramenta que ajudaria a escavar um túnel. Os sons que produzem não podiam ser excessivos, pois para que o plano desse certo era preciso que a paisagem instaurada não fosse “nem barulho, nem silêncio excessivos; nem movimentos suspeitos, nem clima de cemitério. Tudo como sempre” (LIMA, 2001, p. 19). Ou seja, Da Silva taticamente produz sons cotidianos e sua própria escuta age de forma tática. Os sons de ferro sendo cortados fogem à normalidade e sinalizam uma situação não-cotidiana, uma situação de fuga e enfrentamento com autoridades. Para que a fuga seja bem-sucedida, é necessário que

durante os preparatórios a ambiência criada pelos sons não sinalize a não-cotidianidade que está por vir.

A situação relatada por Lima levanta uma questão interessante sobre a diferença entre cotidiano e não cotidiano. Heller se preocupa em estabelecer uma fronteira, mesmo que fluida, entre o cotidiano e o não-cotidiano. Mas no caso dos sons, o que seriam os sons não cotidianos? Segundo Heller, no cotidiano estão em uso “todos os seus sentidos, todas as suas capacidades intelectuais, suas habilidades manipulativas, seus sentimentos, paixões, ideias, ideologias.” (HELLER, 2008, p. 35). Naturalmente, uma vez que todas as capacidades de um indivíduo estão atuando simultaneamente, nenhuma delas “pode realizar-se em toda sua intensidade” (*Ibid.*). Isolando apenas os sons cotidianos, podemos afirmar algo parecido. Ao escutar uma gravação do Largo da Carioca, percebo uma série de acontecimentos distintos em andamento: vendedores de CDs e DVDs piratas gritando “Windows 10, olha o Corel”, sons de conversa fiada de pessoas que passam perto do microfone, os sons da estação de metrô próxima, os sons de carros passando a aproximadamente 500 metros de distância. Cada um destes sons sinaliza ações diferentes com motivações diferentes. Nenhum deles, no entanto, domina a cena. Posso posicionar o microfone a fim de privilegiar um ou outro aspecto, mas se circulo pelo local como circularia a maior parte das pessoas presentes, capto pequenos fragmentos de ações quase insignificantes. Nenhuma delas parece atingir uma intensidade a ponto de sufocar ou mascarar a outra. No caso dos sons da fabricação da ferramenta de fuga de cadeia, Lima parece preocupado justamente com este fato: os sons da fabricação da ferramenta de fuga não podem se sobressair. Quanto mais um único som domina a cena, menos cotidiano este som tende a ser. Se gravo o hino nacional sendo executado, de fundo, em um passeio pelo meu bairro, trata-se apenas de um som cotidiano: alguém está, por algum motivo, escutando o hino nacional. A partir do momento que inevitavelmente o som do hino domina a minha gravação, é provável que se trate de um evento fora da normalidade: alguma cerimônia oficial, ou alguma manifestação com tendências patrióticas ou ufanistas.

No caso de Lima é fácil perceber a complexidade no processo de ligação às fontes sonoras. Os sons sinalizam, literalmente, questões de vida ou morte. Mas há também uma complexidade a ser explorada nos sons banais de cotidianos não ameaçadores. Os sons em torno de ir à feira, ao mercado, descansar na janela por alguns minutos ou comprar ração para os animais domésticos. Há toda uma cadeia de produção por trás da feira, uma tradição brasileira de repetir os bordões de venda e uma sociabilidade típica. Os sons da feira, para o cliente, são pistas práticas. Quem tem o tomate mais barato ou onde está localizada a barraca das sardinhas. Os sons de animais e de conversas no interior de um

pet shop podem ser uma porta de entrada para analisar a relação entre a industrialização acelerada da segunda metade do século XX e a influência deste processo na domesticação de animais. Escutados com mais calma, os sons cotidianos revelam algo interessante e são uma maneira de compreender como funciona nossa escuta e a dinâmica dos sons ao nosso redor.

Cotidiano, então, é o espaço de todo homem, onde o convívio e repetição da vida deixam todos os nossos sentidos e faculdades intelectuais ativos ao mesmo tempo. Conforme visto em Heller (2008), isso também faz com que nenhum desses sentidos domine totalmente a nossa experiência. A escuta de sons musicais no cotidiano adquire então um aspecto diferente. Ao escutar um músico de rua, no momento em que começo a prestar atenção na harmonia sou interrompido por alguém que pede dinheiro ou percebo que estou atrasado. Cotidiano é também o lugar da tática, onde de forma microbiana as regras são moldadas e torcidas de forma quase inconsciente. O músico de rua que toca sem autorização ao mesmo tempo em que negocia com o guarda local os motivos pelos quais não merece ser multado (e o que pode definir esta disputa é a qualidade de sua performance, avaliada pelos passageiros). Sons cotidianos são os sons que surgem nesses espaços e a percepção deles é afetada pela lógica e pelas regras do dia a dia. Os sons cotidianos, uma vez gravados, retêm parte deste processo de escuta, mas são alterados pelo fato de que uma gravação de um som não equivale à experiência deste som em seu local de gravação. Entretanto, há uma lógica única na escuta de sons cotidianos gravados e, como será visto, espaço, memória e narrativa se comportam de maneiras particulares neste contexto.

Espaço e sons cotidianos

Espaço, no contexto desta pesquisa, se sobrepõe às ideias de contexto, cenário ou ambiência. Não se trata somente do espaço geométrico, que diz respeito às dimensões dos lugares. O espaço de uma feira não é definido somente pelas fronteiras da feira (inicia na rua x, segue por duas quadras, vira na rua y, segue por 200 metros e acaba), e o espaço dos sons da feira não é somente definido pelas propriedades acústicas dessa geometria. O espaço da feira é também o contexto que permite a cotidianidade da feira. Neste sentido, o espaço dos sons da feira é o conjunto de operações, sujeitos e eventualidades que permite que estes sons surjam. Cabe aqui pontuar a diferença entre espaço e lugar dada, novamente, por De Certeau:

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar.

[...]

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores e direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. Espaço é um cruzamento de móveis. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais.

[...]

Em suma, o espaço é o lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres (DE CERTEAU, 2014, p. 184).

O que define lugar é, em parte, sua estabilidade: o lugar em que estou no momento é um apartamento, localizado em uma avenida que possui três vias, algumas árvores e uma praça do outro lado da avenida. Não é possível que dois elementos ocupem o mesmo lugar. Lugar é onde os limites físicos se impõem: ou há uma praça, ou há outra rua. O espaço, por outro lado, possui infinitas combinações. O espaço é o lugar praticado no cotidiano. São as pessoas que frequentam a praça, que têm receio de serem assaltadas ao parar no sinal depois da meia-noite e taticamente se organizam para evitar este assalto. Espaço é onde fronteiras se sobrepõem e se contradizem: à direita do meu apartamento há um ponto conhecido de prostituição no centro do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo que é um local onde pessoas de meia idade tranquilamente comem e bebem depois do trabalho, ao final da tarde. É simultaneamente extremamente tranquilo e razoavelmente perigoso, dependendo de quem está andando pelo espaço, de como se porta e de como é lido pelos outros. Duas coisas podem ocupar o mesmo espaço. De certa forma, o lugar tem uma organização estratégica, enquanto o espaço tem uma organização tática. O espaço se organiza na medida em que entro em contato com o outro: leio o ambiente, as pessoas que circulam, a presença ou ausência de placas com nomes de rua. O que transforma, para o sujeito que caminha pelo seu bairro, o lugar em espaço não é unicamente subjetivo. É difuso, difícil de localizar em um ou outro elemento e, embora varie de pessoa para pessoa, só se consegue ter uma noção do que é um espaço na medida em que se entra em contato com o outro.

Lugar é transformado em espaço uma vez que algo com fronteiras e estabilidade é transformado em um espaço cujas dimensões são difíceis de localizar e cuja dinâmica é mais resistente a uma lógica cartográfica tradicional. Em *Memória de uma feira*, peça de minha autoria que faz parte desta pesquisa (SCARPA NETO, 2018a), o processo de edição buscou captar o espaço da feira, uma vez que as gravações não editadas não orientavam a minha memória àquele espaço. A edição foi uma tentativa de mostrar como, entre outras coisas, a feira possui uma série de nuances e detalhes que não ficam tão aparentes em uma gravação, pois é apenas imerso naquele espaço que se consegue, gradualmente,

compreender como se organiza o cotidiano da feira (do ponto de vista tático). Yi-Fu Tuan, um dos fundadores da geografia humanística, também discute espaço e lugar, mas inverte o significado das palavras. Para o autor, “o que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 6). Para ele, o espaço é o local do mapa, da liberdade, da imensidão, uma representação fixa e impessoal de locais. Lugar requer conhecer o local ou alguma afetividade com relação a ele. O lugar é construído, enquanto o espaço é dado:

Nem uma criança recém-nascida, nem o cego que recupera a visão, após uma vida de cegueira, podem reconhecer de imediato uma forma geométrica como o triângulo. A princípio, o triângulo é um “espaço”, uma imagem embaçada. Para reconhecer o triângulo é preciso identificar previamente os ângulos – isto é, lugares. Para o novo morador, o bairro é a princípio uma confusão de imagens; “lá fora” é um espaço embaçado. Aprender a conhecer o bairro exige a identificação de locais significantes, como esquinas e referenciais arquitetônicos, dentro do espaço do bairro (TUAN, 1983, p. 20).

Mas o *espaço* de Tuan não corresponde ao *lugar* de De Certeau. Primeiramente, a abordagem de Tuan é menos combativa e foucaultiana, possui inclusive uma leveza e um curioso otimismo. Em segundo lugar, Tuan não parece tão preocupado com o conceito e a dinâmica do cotidiano. A sua discussão é como se dá a *experiência* do espaço e do lugar. De Certeau parece mais preocupado em dinâmicas de poder e a relação entre capitalismo e consumidor. E ainda, para Tuan, não há tensão ou conflito entre espaço e lugar:

Na experiência, o significado de espaço frequentemente se funde com o de lugar. “Espaço” é mais abstrato do que “lugar”. [...] Os arquitetos falam sobre as qualidades espaciais do lugar podem igualmente falar das qualidades locais do espaço. As idéias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e da estabilidade do lugar estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar (TUAN, 1983, p. 8).

As ideias de De Certeau e Tuan, entretanto, não se anulam. Pelo contrário, na minha experiência da feira, se complementam. Na medida em que virei um frequentador regular da feira e ela se tornou um lugar estável, no sentido em que Tuan dá ao termo, fiquei ciente da organização tática do espaço (no sentido dado por De Certeau). Se, como afirma De Certeau, a tática é em parte definida pela astúcia e pelo golpe, então uma feira na zona norte do Rio de Janeiro é um local fértil para o nascimento da mesma. Ao mesmo tempo, só consigo observar estes aspectos na medida em que frequento a feira regularmente. Um turista, que vai a primeira vez ao Rio, talvez não perceba as nuances táticas da cidade.

Quanto à terminologia, autores da geografia humanística utilizam espaço e lugar com um sentido, enquanto autores que se baseiam em De Certeau usam uma terminologia conflitante⁶. Não sei os motivos que levaram De Certeau a usar uma terminologia oposta à estabelecida na geografia⁷. *Invenção do Cotidiano* foi publicado em 1980, quando há algumas décadas esta terminologia já estava estabelecida (e era amplamente discutida) na geografia. Talvez para propositalmente se distanciar da terminologia, talvez sejam apenas erros de tradução que se acumulam. Complicando ainda mais a questão terminológica, se fala mais comumente em espaço (e não tanto em lugar) dentro da música eletroacústica e até mesmo dentro do campo de estudos de paisagem sonora. Sendo assim, neste texto espaço e lugar serão usados de forma intercambiável. O contexto dos trechos específicos esclarecerá qual o sentido exato dado à palavra.

Nos sons cotidianos gravados, o espaço, o contexto e o cenário também não dizem respeito unicamente à dimensão geométrica. Não se trata de espacialização (no sentido de difusão) e nem exclusivamente de uma escuta que tenta mapear as dimensões e a construção do espaço (os diferentes timbres de diferentes reverberações). O som do vagão de metrô, com sua reverberação típica, remete à cotidianidade do metrô. É impossível separar as qualidades acústicas do vagão (e da estação) dos significados que carregam no dia a dia⁸. São experiências fundamentalmente diferentes, embora uma influencie a outra. Ao escutar a gravação, lembro-me do metrô e sou jogado, pela memória, à ideia de cotidiano. Ao estar no metrô, vivo a minha vida cotidiana como qualquer outra pessoa. Sem esta vivência, talvez a gravação não fizesse sentido. Ao mesmo tempo, se escuto uma peça (ou vejo um filme) com sons de metrô sem nunca ter pisado em um vagão, é provável que minha memória da gravação influencie a experiência cotidiana, caso venha a usar o metrô no futuro. Um amigo, ao retornar de Cuba, comentou que ao sentar para jantar em um hotel que já estava longe do seu auge, com o tecido das cadeiras gasto e um pianista tocando música cubana em um piano desafinado, “se sentia em um filme”. Tinha entrado em contato com gravações daquele local antes de estar fisicamente presente, e a gravação alterou sua experiência.

⁶ Para citar outro exemplo além de Tuan, Milton Santos também se utiliza os termos *espaço* e *lugar* de forma parecida (SANTOS, 2017).

⁷ No texto original, *espace* (traduzido por espaço nas edições em português brasileiro) e *lieu* (traduzido como lugar nas edições em português brasileiro).

⁸ Lembrando, sempre, que a gravação dos sons do metrô não equivale a estar no metrô e escutar aqueles mesmos sons.

Memória e sons cotidianos

Em peças que se utilizam de sons cotidianos, memória tem um caráter duplo. Por um lado, a forma em que o discurso de uma obra se articula depende da memória. Compreendemos a forma de uma peça na medida em que ela se desenrola no tempo. Por outro lado, e como já dito anteriormente, a escuta de sons cotidianos funciona como um gatilho para as memórias do cotidiano do ouvinte. Ao escutar o som de uma rua movimentada, me lembro de outras ruas movimentadas que já frequentei. Ao escutar a gravação, realizada dez anos atrás, de uma rua que conheço, recordo de como aquela rua era naquele tempo e reflito sobre as mudanças daquela paisagem. E ainda, escutando a gravação de um local, percebo uma discrepância entre os sons gravados e a memória que tenho daqueles sons. O equivalente visual desta experiência ocorre quando vemos uma foto de um local e não o reconhecemos totalmente. Por algum motivo, a fotografia não capta o que se lembra daquele local, ou ao observá-la vemos detalhes que jamais tínhamos percebido ao vivo (uma árvore nunca vista, ou o fato do local ser muito menor do que indica a memória). Uma série de trabalhos explora esta particularidade da memória de sons cotidianos, e não cabe aqui fazer uma extensiva lista de peças marcantes. No entanto, o trabalho de Tullis Rennie é útil para definir de uma forma um pouco mais circunscrita o que se entende por memória de sons cotidianos.

Em *Manifest* (2013) é possível ver em ação a metodologia que o compositor chama de socio-sônica (*socio-sonic*). Trata-se de uma fusão entre uma prática comum da arte sonora e da música eletroacústica de cuidadosamente esculpir sons e uma abordagem antropológica cuja metodologia etnográfica é determinante na relação entre o compositor e os sons que utiliza. Em *Manifest*, Rennie faz uma espécie de etnografia sonora dos protestos de Barcelona de 2011, que ficaram conhecidos pelo termo *Los Indignados*, e dos desdobramentos e protestos subsequentes em 2012. A peça é feita por sons coletados com um gravador portátil durante as manifestações, com trechos de entrevistas com participantes e também por sons processados. *Manifest* ocupa um lugar intermediário entre a subjetividade da criação artística e a pretendida neutralidade de um trabalho etnográfico. Em vez de apresentar as suas gravações de campo como o trabalho final, Rennie coloca a seguinte questão: “interpretar a experiência holística do trabalho de campo através da composição, em vez de apresentar as notas (gravações de campo) em sua maneira bruta, constitui um relato sonoro? [*sonic write-up*]⁹ (RENNIE, 2014, p. 121). Para que tal peça, ou relatório de campo composicional, seja possível, as decisões composicionais não podem se

⁹ O termo espectralmorfologia, cunhado por Denis Smalley, refere-se a uma abordagem do som e das estruturas musicais cujo foco seja o desenvolvimento do espectro sonoro ao longo do tempo. Segundo Smalley, trata-se de uma derivação da tipomorfologia de Schaeffer (SMALLEY 1997, p. 107).

basear apenas em termos espectromorfológicos² e, neste sentido, o próprio autor define a sua proposta como “mais ou menos uma antítese da posição de Schaeffer” (RENNIE, 2014, *Ibid.*, p. 117). Em uma proposta socioossônica, as decisões composicionais devem seguir critérios que levam em consideração, simultaneamente e em igual importância, aspectos sonoros e sociais. Há diversas peças no repertório eletroacústico que são inspiradas por locais ou cidades, ou até mesmo que pretendem dialogar com o cotidiano daqueles locais. Porém, para Rennie:

Peças que são “inspiradas pela visita a...” ou que “usam sons coletados em local x ou cenário y” raramente atribuem uma igual relevância para o contexto social inerente das fontes sonoras em comparação com as propriedades sônicas intrínsecas. Decisões composicionais são comumente feitas com um maior grau de importância atribuído às bases espectromorfológicas do que às bases socioossônicas” (RENNIE, 2014, p. 117).

Rennie ainda afirma que mesmo dentro da tradição das *soundscape compositions* o repertório seguiu as premissas ecológicas iniciais e se estabeleceu dentro de uma tradição da preservação de paisagens e um discurso a respeito da natureza, sendo pouco focado em uma etnografia das pessoas e seus aspectos sociopolíticos (RENNIE, 2014, p. 117). No trabalho de Rennie, memória surge como uma questão antes mesmo da peça soar. Os seus diários de campo foram naturalmente uma parte essencial do processo de composição e a respeito de seu relatos escritos de dois dias bastante distintos (um em 2011, quando o momento ainda era pacífico e esperançoso, dos *los indignados*, e outro em 2012 onde a desilusão com o novo poder instaurou um clima de raiva e violência), Rennie afirma que seus testemunhos são:

[...] Um relato pessoal de duas experiências que tive enquanto morava na Catalunha. Minhas declarações de testemunho ocular [*eyewitness statements*] são ao mesmo tempo um relato jornalístico rígido e uma reminiscência pouco focada. Tudo que escrevi é preciso, ao melhor do meu conhecimento e memória. Eu considero o relato informação factual. No entanto, eu fiz cortes e edições no relato: para incluir e excluir informação, para dar maior relevância a detalhes pequenos, colocando-os em foco, ao mesmo tempo em que fazia generalizações amplas e abrangentes para resumir eventos como um todo. Eu fiz com que informação crucial ficasse concisa [*bite-sized*]; resumida em uma frase ou duas, enquanto pequenos detalhes recebiam uma série de linhas de texto. Em suma, eu usei licença artística. Ainda assim, é um relato. É minha verdade. Se você me perguntar o que aconteceu, é o que vou dizer (RENNIE, 2014, p. 118).

Ou seja, para que o relato seja de fato consonante com sua memória, foi preciso um trabalho de criação. Um relatório que buscasse artificialmente uma objetividade, com apenas uma linha de tempo dos eventos e descrições objetivas e científicas, seria uma péssima maneira de passar ao interlocutor uma ideia da ambiência e clima dos protestos. Uma série de protestos com a dimensão dos da Espanha em 2011 e 2012 cria uma

ambiência extremamente complexa e que, seguindo a perspectiva de Agnes Heller, foge ao cotidiano na medida em que a preocupação de todos se volta para o humano genérico, onde se pensa no futuro de todos. Há inclusive paralelos com os protestos de junho de 2013 no Brasil, onde dos desafios para muitos que participaram destes protestos (eu incluso) foi conseguir descrever o que de fato aconteceu naquele mês. Ao mesmo tempo que fugiam da cotidianidade, depois de algum tempo o som de bombas de gás lacrimogênio tornaram-se rotina. Descrever um cenário em toda sua complexidade por vezes requer algum tipo de liberdade artística e a tarefa de traduzir as impressões da nossa memória ao nosso interlocutor necessita de um trabalho de edição (seja textual ou sonora) complexo.

Rennie, ao gravar os sons dos protestos, inicialmente procurou se manter “passivo e objetivo” (RENNIE, 2014, p. 118), mas em seguida começou a interagir mais com o campo e fazer pequenas entrevistas improvisadas com os manifestantes, pedindo para que descrevessem o que acontecia. O compositor então relata que se perguntou se essas novas informações estavam “distorcendo a objetividade de sua visão sonora [*sound view*], ou, ao contrário, realçando a mesma” e diz ainda que “em vez de me focar nas frequências que estimulavam meus ouvidos, mais e mais me senti atraído ao som contextualizado e suas propriedades sócio-sônicas” (*Ibid.*). A tensão gerada entre a percepção das qualidades espectromorfológicas do som e a percepção dos aspectos sociais dos sons é resolvida, em grande parte, pela memória.

Sobre o processo de composição da peça, Rennie não utiliza apenas sons com edições leves, mas também trabalha com sons fortemente processados. No seu processo, no entanto, tanto os sons extraídos diretamente das gravações de campo quanto os processados pretendem ter alguma relação com o contexto original. Por exemplo, ao criar *drones* processados a partir de sons de microfonia de megafones gravados em campo, o autor afirma que:

[...] O guinchar da microfonia vindo dos megafones no segundo protesto se transforma em *drones* longos e ameaçadores. [...]. Este novo *drone* exemplifica material sonoro interpenetrado que eu sinto que ajuda a retratar de forma mais clara a sensação de caos e destruição iminente que permeava os eventos do dia. As microfônias de megafone nas gravações de campo originais são sons que carregam um contexto intrínseco de dissidência sociopolítica – suas características comportamentais socio-sônicas – transformados de acordo com essa metodologia para escrever, de forma exagerada, [*to write-up*] a informação contextual. Os novos *drones* abstratos e as gravações de campo inalteradas se “apoiam mutuamente” para representar a leitura e representação do etnógrafo diante da cena (RENNIE, 2014, p. 123).

Em suma, o som processado reforça a memória do compositor do ambiente caótico vivido em campo. Aspectos comportamentais do som processado (seus gestos, a noção abstrata

de espacialidade, a ambiguidade de suas fontes, etc.) possuem elementos em comum com a realidade sociopolítica do protesto. Embora Rennie se coloque mais ou menos como uma antítese de Schaeffer, a ponte criada entre morfologia e contexto social o coloca mais próximo de uma síntese entre a escuta reduzida e a escuta anedótica. O processamento de sons, no caso de *Manifest* e também no contexto desta pesquisa, funciona como um método para estimular a memória do compositor e do ouvinte. A memória de um contexto ou, usando a terminologia de Yi-Fu Tuan, a memória de como um espaço se tornou um lugar pela experiência do compositor.

Narrativa e sons cotidianos

Espaço, memória e cotidiano se entrelaçam de formas que, ao falar de sons cotidianos gravados, a separação destes três elementos cumpre apenas uma função pragmática: separamos objetos complexos em objetos menores para fins de estudo. A experiência de escuta do som cotidiano gravado, no entanto, nos apresenta estes três aspectos em um único fenômeno. Nesta perspectiva, o que chamo de narrativa é o fio que liga memória, espaço e o cotidiano durante o processo de escuta destes sons. Narrativa em peças que se utilizam de sons cotidianos não se trata unicamente de contar uma história ou do desenrolar dos eventos ao longo do tempo. Em parte, esta noção de narrativa se assemelha ao que Trevor Wishart chama de metáforas concretas.

Wishart começa sua argumentação se referindo aos *leitmotifs* Wagnerianos, onde, para o autor, a associação de um motivo a uma ideia, objeto ou personagem ajuda a criar uma dimensão metafórica ao discurso de suas óperas. Ao utilizar sons cotidianos gravados, não é necessário primeiramente associar um som a um pássaro, por exemplo, e posteriormente criar metáforas que se utilizam da ideia do pássaro. É possível usar o som do pássaro diretamente (WISHART, 1986, p. 54). Wishart discute o início de sua conhecida peça *Red Bird* (2018, originalmente lançada em 1978), onde o som da letra *s* da palavra *listen* (escute) é processado de tal forma que se transforma no som de um pássaro cantando. Para o compositor, esse processo cria uma ideia metafórica de que a palavra *listen* levanta voo de alguma maneira. A noção de voo já estava implícita no som do pássaro gravado e a transformação a partir da voz humana cria uma conexão entre o contexto da voz e o contexto do pássaro. Para que tais metáforas sejam possíveis é preciso que se use elementos razoavelmente simples onde o ouvinte possa reconhecer a fonte e associar significados a ela. A narrativa estruturada por metáforas concretas possui uma linguagem própria. Nas palavras de Wishart:

Usando metáforas concretas (no lugar de texto) não estamos “contando uma história” no sentido mais comum da palavra, mas sim desenrolando relações e estruturas no tempo; idealmente, não deveríamos pensar nestes dois aspectos da paisagem de sons – a sônica e a metafórica – como diferentes, mas como aspectos complementares da estrutura que se desenrola (WISHART, 1986, p. 55).

Esta forma de narrativa ocorre, de certa forma, em algumas das peças com sons cotidianos aqui discutidas. No entanto, as similaridades da metáfora concreta com procedimentos composicionais da música instrumental ou com voz cantada são muitas: citações de temas ou motivos conhecidos que ligam diretamente um som ao outro (como o motivo do BACH), o uso de *samples* instrumentais conhecidos em uma peça transporta parte do contexto original para outro contexto, ou ainda, em gêneros como *house* e *techno*, o uso de certos timbres (como sons de bateria da clássica Roland TR-808)¹⁰ transportam uma peça que possui timbres contemporâneos para a atmosfera de uma pista de dança do final da década de 1980. Nestes casos, o trabalho de associar certos sons a certos contextos se apoia em uma memória coletiva e não é preciso construir essa relação peça a peça.

Há um problema, entretanto, com o uso da palavra metáfora por Wishart. A metáfora concreta de Wishart é, de fato, uma metonímia concreta. Uma operação metafórica é definida por “compreender e experienciar uma coisa nos termos de uma outra” (LAKOFF; JOHNSON, 1980, p. 5). Já a metonímia é definida por “conceber uma coisa nos termos de outra”, possui “uma função primordialmente referencial” e permite que se use “uma entidade no lugar de outra” (*Ibid.*, p. 36). O som do canto do pássaro na obra de Wishart é usado como um substituto para a ideia de voo em um sentido mais amplo (que inclui, por exemplo, a ideia de liberdade). A voz, ao ser transformada em som de pássaro, é então associada à ideia anterior. O mesmo pode ser dito dos exemplos do motivo BACH e do uso de *samples* em música pop.

Se escuto um *sample* do refrão de *Staying Alive*, dos Bee Gees (2007, originalmente lançado em 1977), em uma peça qualquer, a imagem da virilidade quase cômica do contexto original é transportada para essa nova situação. Ela pode ser referenciada de forma irônica, literal, ou ainda criar uma narrativa quase absurda, mas em todos os casos o sentido da música original está presente de uma maneira ou outra. Ou, usando um caso marcante da história do hip-hop, a linha de baixo no clássico de R&B de Dennis Edwards e Siedah Garrett, *Don't look any further* (1987, originalmente lançado em 1984), é *sampleada*

¹⁰ A TR-808 é uma bateria eletrônica lançada pela Roland em 1980. Foi uma das primeiras baterias eletrônicas que permitia ao usuário programar seus próprios ritmos. Sua versão original foi fabricada apenas até 1983, mas desde então diversos fabricantes, incluindo a própria Roland, têm produtos em *hardware* e *software* baseados na sonoridade do equipamento original. Os sons da TR-808 foram extremamente importantes na consolidação da estética do hip hop, música eletrônica, R&B e até hoje são uma referência tímbrica em diversos gêneros da música popular.

em uma das faixas mais conhecidas dos primórdios do hip-hop de Eric B. & Rakim, *Paid In Full* (1987). Nove anos após o lançamento da faixa de Erik B. & Rakim, 2Pac lança *Hit em Up* (1998, originalmente lançado em 1996), utilizando a mesma linha baixo. Vale notar que estas três faixas mencionadas tiveram vendas significativas e são conhecidas pelos apreciadores de *hip hop* e *R&B*¹¹. 2Pac, ao inserir a linha de baixo, cria um elo entre sua obra, a de Erik B & Rakim e, conseqüentemente, a de Dennis Edwards e Siedah Garrett. A mesma linha de baixo aparece *sampleada*, segundo o banco de dados do *Who Sampled Who*¹², no mínimo 125 vezes entre 1984 e 2023. No caso de 2Pac, há um vínculo difícil de definir, pois não se trata somente de uma citação, uma vez que essa linha de baixo foi *sampleada* tantas vezes que se tornou parte da memória coletiva do gênero. O fato de ter virado memória, no entanto, não significa que o seu uso seja neutro. Muito pelo contrário, ao usar essa linha de baixo, a aura dos artistas que a utilizaram de forma notável vem anexadas ao *sample*. Quem a usa, de certa maneira, se insere no cânone dos artistas que a usaram anteriormente. Um fenômeno parecido ocorre com o uso das levadas rítmicas mais conhecidas do funk carioca (Volt Mix, Tamborzão e Beatboxes). Cada batida remete a um espaço, época e ambiência distintos. Um som isolado pode ser usado como substituto da ambiência de um gênero, um processo fundamentalmente metonímico.

Por um lado, há algo único nas metonímias concretas. Ao inserir sons cotidianos em uma peça, surge um amplo espectro de potenciais associações e substituições. Quando comparados aos *leitmotifs*, há uma economia no discurso, pois não é necessário primeiramente associar sons a significados para depois explorá-los, os significados já vêm atrelados aos sons cotidianos gravados. Por outro, sons instrumentais consolidados na história de um gênero (e que são facilmente reconhecíveis por fãs deste gênero) também carregam, em si, significados. Há, então, um contínuo que vai desde os *leitmotifs* wagnerianos até as metonímias concretas, onde em alguma posição intermediária estariam o *sampleamento* no hip hop e o motivo BACH, entre outros exemplos. A cada passo dado em direção às metonímias concretas, com mais economia um compositor consegue criar metonímias sonoras. Quanto mais em direção dos *leitmotifs*, mais é necessário que estes significados sejam estabelecidos no decorrer da obra.

¹¹ Usando critérios contemporâneos de popularidade, no <<https://youtube.com>> a faixa de 2Pac tem 613.418.817 de visualizações, a de Erik B. & Rakim tem 30.690.134 de visualizações e a faixa de Dennis Edwards e Siedah Garrett possui 38.065.155 de visualizações. Acesso em 10 de maio de 20.

¹² Banco de dados que cruza dados para determinar quais artistas usaram quais samples em seus trabalhos. O banco de dados é voltado principalmente para música eletrônica e hip-hop e está disponível em: <<https://www.whosampledwho.com>>. Acesso em 5 de maio de 2023.

O que há de único no que Wishart chama, equivocadamente, de metáforas concretas não é a capacidade de se unir dois sons distintos em uma relação metonímica, sem nenhum passo intermediário. O que há, em termos narrativos, de curioso é o fato de um único som, sem ainda ser associado a nenhum outro, *já ser capaz de sugerir uma narrativa própria*. Este som, ao se associar aos outros, cria uma rede complexa de significados. O som de pássaro citado por Wishart, por exemplo, ao ser gravado e reproduzido vai conter um espaço e vai funcionar como gatilho para a memória do ouvinte. Tanto o som do canto do pássaro, quanto o espaço no qual ele parece estar (seja um bosque ou uma estrada) despertarão na memória do ouvinte um contexto. Esse contexto criado não depende de nenhum outro uso musical do som e não foi necessariamente construído pela consolidação de um repertório. O contexto é criado ao longo de nossa vida cotidiana e ao escutarmos o pássaro gravado somos transportados para a experiência cotidiana dos sons de pássaros. A narrativa dos sons cotidianos reside justamente neste movimento.

Em suma, a metáfora concreta de Wishart é nada mais que uma narrativa metonímica concreta e não é exclusividade da música eletrônica. Em citações e no *sampleamento* há também este mesmo movimento: ao usar um *sample* de uma linha de baixo conhecida pelo ouvinte, imprimo os valores associados a ela na escuta do novo contexto. A linha de baixo serve como substituto para o contexto original em que ela surge. Para que o ouvinte perceba este jogo narrativo, é necessário que este som seja familiar, que ele carregue em si uma série de significados. Para que isto seja possível, este som precisa integrar, de alguma maneira, o cotidiano. O que, de fato, muda quando usamos sons cotidianos é que uma nova organização de *narrativa* se instaura no processo de escuta. Uma narrativa onde o processo da substituição metonímica, as ligações às fontes, as memórias associadas àquele som e a percepção de espaço se fundem no processo de criação de um contexto.

Considerações Finais

As ideias aqui apresentadas fazem parte de uma pesquisa maior acerca de sons cotidianos que incluem, além da pesquisa bibliográfica, um trabalho composicional. Tratam-se, em sua maioria, de peças acusmáticas, com alguns elementos instrumentais e que foram lançadas em cinco álbuns (SCARPA NETO, 2018b; 2018c; 2020a; 2020b; 2020c). Toda as obras de diferentes maneiras, lidam com as discussões abordadas neste artigo, fazendo com que a criação musical e a pesquisa textual se retroalimentem. Tanto no trabalho de criação musical quanto no trabalho de produção teórica, ficou evidente que os conceitos de som cotidiano, espaço, memória e narrativa aqui apresentados não são conceitos fechados. Há uma circularidade na formulação dos mesmos, define-se um em função do outro.

Som cotidiano refere-se, em parte, a sons que no decorrer da vida cotidiana tendem a não serem experienciados como música, mesmo que contenham elementos de articulação típicos da música. O som cotidiano dos cantos de pássaros possui articulações de ritmo e altura que se assemelham com música, mas torna-se música propriamente dita apenas quando gravado e organizado em uma obra. Há também casos em que música é um som cotidiano: diversos comércios (farmácias, postos de gasolina, restaurantes, etc.) usam música para a criação de uma ambiência específica. Frequentar estes espaços é uma parte fundamental da vida cotidiana. Nestes casos, a maneira como esta música interage com outros fatores do ambiente determina sua cotidianidade. No caso de música cotidiana gravada (por exemplo, uma gravação do interior de um posto de gasolina), o que é determinante na percepção da cotidianidade destes sons é, como foi visto, a maneira peculiar em que eles sugerem narrativa.

Os termos espaço e ambiência foram usados de forma parecida. Espaço pode se referir a dois objetos: o espaço físico onde uma obra é tocada (sala de concerto, praça pública, casa de shows, etc.); e, no caso de obras acusmáticas ou mistas, o espaço da realidade interna da peça. Ambiência é talvez o conceito mais frágil e mais difícil de se definir. Resumidamente, ambiência diz respeito à atmosfera criada por sons, embora, obviamente, essa atmosfera possa variar drasticamente conforme o contexto em que estes sons são escutados: basta observar como algumas correntes de vanguardas de jazz da década de 1950 são hoje usadas quase como música ambiente em lugares como restaurantes, esperas telefônicas e shopping centers. No entanto, não há dúvidas de que funk carioca sendo tocado por alto-falantes extremamente potentes e bossa-nova sendo tocada em baixa intensidade criam ambiências radicalmente diferentes. Diferentes ambiências remetem a diferentes tipos de espaço e induzem diferentes tipos de escuta. Em várias situações, os conceitos de espaço e ambiência estão extremamente entrelaçados, mas em nenhum momento são completamente intercambiáveis.

O termo memória foi usado com dois significados que, embora próximos, são distintos. O primeiro diz respeito ao processo de composição e se refere à relação entre a memória de estar em um espaço e a experiência de ouvir a gravação deste mesmo espaço. Durante o processo de composição das obras que fazem parte desta pesquisa, em vários momentos me surpreendi ao ouvir gravações de espaços urbanos. Frequentemente, e por diversos motivos, as gravações eram significativamente diferentes dos sons que tinha em minha memória (mesmo em casos onde havia monitorado de forma atenta o processo de gravação).

O segundo significado para o termo memória diz respeito a como sons podem funcionar como gatilhos na memória do ouvinte. Por exemplo, sons de feira livre podem remeter o ouvinte à memória de fazer compras semanais e sons de transporte público podem remeter o ouvinte à memória de se deslocar para o trabalho. Memória, então, se refere à memória do compositor a respeito de um local gravado e às possíveis memórias que podem surgir em um ouvinte durante o processo de escuta de uma obra que faz uso de sons cotidianos.

Narrativa refere-se, em parte, à maneira através da qual seções se encadeiam e contam, literalmente ou não, uma história. Em música da tradição tonal, chama-se aqui de narrativa a dinâmica de tensões e relaxamentos e as maneiras como estas criam forma. Em peças que trabalham com sons cotidianos, narrativa se refere ao desenrolar dos eventos que acontecem em cena (o que também pressupõe que estes eventos dão origem a uma forma). Em casos onde a presença do compositor é explicitada (sua voz está presente na obra, por exemplo), narrativa diz respeito aos trajetos que esta pessoa faz e como interage com o espaço. O conceito de narrativa vai além, no entanto, da percepção do desenrolar dos eventos de uma peça e, como foi visto, em obras construídas com sons cotidianos, o conceito de narrativa é inseparável de cotidiano, espaço e memória e é, de certa forma, a cola ou fio condutor que nos permite articular todos estes conceitos em uma obra musical. O som instrumental, fixado em um suporte, se difere do som cotidiano gravado na medida em que sugere narrativa de uma forma inteiramente diferente: ao escutar o som de uma guitarra gravada, há frequentemente um elemento espectromorfológico em primeiro plano. Isto não significa que o som instrumental gravado não sugira um contexto. Em determinadas situações de escuta instrumental, o foco pode vir a ser justamente o *quem* está tocando guitarra, *onde* e *por qual motivo*. Nestes casos, há uma intersecção entre a percepção do som instrumental gravado e o som cotidiano gravado e, como dito anteriormente, a fronteira entre estas duas categorias é, por vezes, tênue.

Em suma, a escuta do som cotidiano, fixado em um suporte, gera um contexto. A este contexto foi dado o nome de narrativa e contido em sua experiência está um espaço específico, com uma ambiência específica, e a percepção deste espaço serve de estímulo à memória do ouvinte. Ao escutar o som de metrô, lembro-me da minha experiência do transporte público, da ambiência do vagão e, nesta divagação, cria-se uma narrativa.

Dado o objeto desta pesquisa, dediquei muito tempo à gravação, decupagem e escuta de sons cotidianos. De uma forma curiosa, a minha própria percepção de sons cotidianos foi significativamente alterada. Frequentemente, a escuta de sons cotidianos *in loco* era influenciada pela memória que tinha das gravações de sons similares. Assim, uma proposta de pesquisa, que de alguma maneira pretendia refletir a respeito da percepção de sons

cotidianos de maneira genérica, acabou por alterar a minha experiência individual destes sons. Uma proposta de pesquisa artística e bibliográfica se consolidou, em última instância, como uma alteração permanente em meu cotidiano.

Referências

- 2PAC. Hit em up. In: *Greatest Hits*. 2 CDs, 0524266-2. California: Death Row Records, 1998.
- AGUIAR, Maria Livia de Sá Roriz; HERSCHMANN, Micael. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Mídia e Cotidiano*, v. 5, n. 5, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/midiaecotidiano/issue/view/562>, acesso em 5 de maio de 2013.
- BEE GEES. Stayin' Alive. In: *Saturday Night Fever (The Original Movie Sound Track)*. 1 CD, 8122799833. California: Reprise Records, 2007.
- DE CERTEAU Michel. *A invenção do cotidiano 1: artes de fazer*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.
- EDWARDS, Denis; GARRET, Siedah. Don't Look Any Further. In: *Don't Look Any Further*. 1 CD, MCD09099MD. California: Motown Records, 1988.
- ERIK B. & RAKIM. Paid in full. In: *Paid in full*. 1 CD, CCD 4005. California: 4th & B'way Records, 1987.
- FEASTER, Patrick (Org.). *Sources in phonographic history series, No. 1: the convention of the local phonograph companies, 1890-1893*. Bloomington, Indiana: Phonozoic, 2009. Documento online. Disponível em: <http://www.phonozoic.net/sph01.pdf>. Acesso em: 12 de maio de 2023.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HENRY, Pierre; COLOMBIER, Michel. Messe pour le temps présent. In: *Les Jerks Électroniques De La Messe Pour Le Temps Présent Et Musiques Concrètes De Pierre Henry Pour Maurice Béjart*. 1 CD, 456 293-2. Londres: Mercury Records, 2009.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- LIMA, William da Silva. *Quatrocentos contra um: Uma história do Comando Vermelho*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- RENNIE, Tullis. *Manifest*. Álbum digital. Lançamento independente. 2013. Disponível em <<https://tullisrennie.bandcamp.com/album/manifest>>. Acesso em: 25 de junho de 2023.
- RENNIE, Tullis. Socio-Sonic: An ethnographic methodology for electroacoustic composition. *In: Organised Sound n. 19 (2)*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 117-124. 2014. Disponível em: <<https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/socio-sonic-an-ethnographic-methodology-for-electroacoustic-composition/5DFAE583BCD59B24F39A730FC46C938C>>. Acesso em 2 de maio de 2023
- RESPIGHI, Ottorino. *Pini di Roma* (partitura). Itália: Ricordi, 1925.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- SCARPA NETO, Orlando. Memória de uma feira. In: *Cotidiano I*. Álbum digital. Lançamento independente, 2018a. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-i>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- _____. *Cotidiano I*. Álbum digital. Lançamento independente, 2018b. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-i>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- _____. *Cotidiano II*. Lançamento independente. Álbum digital. Lançamento independente, 2018c. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/cotidiano-ii>>. Acesso em 5 de julho de 2023.

- _____ *Centro*. Álbum Digital. MI#19. Rio de Janeiro: Música Insólita, 2020a. Disponível em: <<https://musicainsolita.bandcamp.com/album/centro>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- _____ *Ciclo de lavagem rápida Bra__emp 5 kg*. Álbum digital. Lançamento independente, 2020b. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/ciclo-de-lavagem-r-pida-bra-emp-5-kg>>. Acesso em 5 de julho de 2023.
- _____ Álbum digital. *Chuveiros, ralos e máquinas*. Lançamento independente, 2020c. Disponível em: <<https://orlandoscarpa.bandcamp.com/album/chuveiros-ralos-e-m-quinas>> Acesso em 5 de julho de 2023.
- SCHAEFFER, Pierre. *In search of concrete music*. Tradução de Christine North e John Dack. California: University of California Press, 2012.
- . *Cinq Etudes de Bruits*. In: *Œuvres 1948-1952*. Álbum digital. Paris: Ina GRM, 2023. Disponível em: <<https://pierreschaeffer.bandcamp.com/album/uvres-1948-1952>>, acesso em 2 de maio de 2023.
- SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. In: *Organised Sound n. 2 (2)*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 107-26, 1997. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/organised-sound/article/abs/spectromorphology-explaining-soundshapes/A18EBE591592836FC22C20FB327D3232>. Acesso em 2 de maio de 2023
- THOMPSON, Emily. *Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925*. In: *The Musical Quarterly, Vol. 79, No. 1 (Spring, 1995)*. Oxford: Oxford University Press, p. 131-171, 1995. Disponível em: <<https://academic.oup.com/mq/article-abstract/79/1/131/1078561?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em 9 de abril de 2023.
- TUAN, Yi-fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.
- WISHART, Trevor. *Sound Symbols and Landscapes*. In: EMMERSON, Simon (Org.). *The language of electroacoustic music*. Inglaterra: The Macmillan Press LTD, 1986.
- _____ *Red Bird*. In: *RED BIRD/ANTICREDOS/VOICEPRINTS*. Álbum digital. Londres: ICR Distribution, 2018. Disponível em: <https://icrdistribution.bandcamp.com/album/red-bird-anticredos-voiceprints>. Acesso em 5 de maio de 2023.

