

Um Homem com um Gravador: Uma Análise do Registo da Paisagem Sonora de Azevedo, Porto

Bruno Emerson Boaro

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Orientador: Gilberto Bernardes de Almeida

Setembro de 2021

© Bruno Boaro, 2021

Um Homem com um Gravador: Uma Análise do Registo da Paisagem Sonora de Azevedo, Porto

Bruno Emerson Boaro

Mestrado em Multimédia da Universidade do Porto

Aprovado em provas públicas pelo Júri:

Presidente: Professor Doutor José Miguel Santos Araújo Carvalhais Fonseca, Professor Auxiliar c/Agregação, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Vogal Externo: Professor Doutor Filipe Cunha Monteiro Lopes, Professor Adjunto, Escola Superior de Media Artes e Design do Politécnico do Porto

Orientador: Professor Doutor Gilberto Bernardes de Almeida, Professor Auxiliar, Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto

Resumo

Este trabalho é um estudo que decorre do mapeamento sonoro realizado na região de Azevedo, em Campanhã, zona oriental da cidade do Porto. Tal experiência insere-se em um projeto que visa à implantação de um aparelho sócio-cultural na localidade, com produção artística e ativa participação comunitária. O objetivo do mapeamento é constituir um banco que registre as diversas paisagens sonoras encontradas e, a partir dele, criar intervenções, instalações sonoras e *design* de som para a produção audiovisual do projeto, além de fornecer substrato para a análise das singularidades espaciais do entorno. O trabalho divide-se em duas partes que refletem as etapas percorridas na prática do mapeamento. Na primeira delas, analiso a captação e as gravações em campo e relaciono-as às noções de ecologia sonora apresentadas pelos autores adeptos do *soundscape*; e às práticas da *flânerie*, da visita dadaísta e das derivas letrista e situacionista. Proponho também considerar o gravador de campo como autor – em outras palavras, enquanto aquele que desempenha a função de criador ao registrar o material sonoro. Passa-se, ainda nesta primeira parte, ao exame das descrições realizadas em um diário de gravações, no qual se registaram as ações de deambulação e as catalogações do material. Na segunda parte, apresento intervenções produzidas a partir do mesmo mapeamento sonoro, uma performativa e outra expositiva. A intenção é expor as estratégias de cada uma para promover a reflexão acerca do espaço através da paisagem sonora (*soundscape*) parcialmente deslocada e ressignificada pelo suporte e pela manipulação a que é submetida. Trata-se do relato de experiência e do desenvolvimento teórico de uma ação interventiva continuada que se serve dela ao mesmo tempo em que dispara reverberações futuras.

Abstract

This work is a study that proceeds from a sound mapping held in the region of Azevedo, Campanhã, eastern of Porto city. This experiment is part of a project that aims to implement a social-cultural apparatus in the locality, with artistic production and active community participation. The purpose of this mapping is to constitute a repository, which registers the various found soundscapes, and, from it, to create interventions, sound installations, and sound designing for the project's audiovisual production, besides to provide substratum to analyze the spatial singularities of the surroundings. I divided this work into two parts that reflect the steps taken in the practice of mapping. In the first one, I investigate sound capture and field recordings and relate them to the notions of sound ecology, as defended by soundscape authors; and to the practice of *flânerie*, of dadaist visit and letrist and situationist drift. I also propose considering the field recordist as an author – in other words, as the one who performs the function of a creator as he/she registers the sound materials. Then I exam the descriptions made in the recording diaries, which contain the walking actions and cataloging of the material. In the second part, I present interventions created from this sound mapping: a performative and an expositive one. The aim is to expose the strategies of each one on promoting reflection about space through a partially displaced and re-signified soundscape. This study embraces an experience report and a theoretical development of an ongoing interventional project that makes use of it and, at the same time, triggers future reverberation.

Agradecimentos

É difícil nomear todas as pessoas a quem sou grato quando da conclusão deste percurso do Mestrado em Multimédia, desta forma mesclo agradecimentos coletivos a individuais, àqueles que representam os passos e curvas pelas quais passamos neste trajeto.

Quero iniciar por um agradecimento coletivo a professores e colegas que participaram comigo nesta formação, especialmente àqueles com quem tive a oportunidade de uma convivência mais direta em sala de aula, estúdio, ou pelos corredores da FEUP, encontros que me permitiram adquirir e trocar conhecimentos acerca da nossa área de estudo, perspectivas do trabalho em multimédia, da profissão e sobre o tamanho do estudo e trabalho em nossas vidas. Agradeço especialmente ao professor Gilberto Bernardes, pelo trabalho em sala de aula e como meu orientador, por sua ajuda fundamental no desenvolvimento deste trabalho e por compreender minha dificuldade, às vezes, em pedir ajuda. Representando meus colegas, que não poderia citar a todos com justiça, quero agradecer nominalmente Ivo Amaro e Rita Moreira pela especial colaboração no cumprimento desta etapa.

Um agradecimento à Pele Associação Social e Cultural pelo desenvolvimento prático da pesquisa e por nossa colaboração profissional, especialmente ao Fernando Almeida, Rodrigo Malvar, Carina Moutinho e à equipe envolvida no projeto Azevedo, onde desenvolveu-se o projeto aqui descrito e relatado.

Quero agradecer ao professor Jorge Barbosa, coordenador do Mestrado em Multimédia, pelo atendimento de nossas necessidades enquanto discentes em um momento complexo como o vivido recentemente. Agradeço também nesse sentido ao secretariado, na pessoa da senhora Marisa Silva, e ao Gabinete de Orientação e Integração da faculdade, especialmente à doutora Fernanda Mendes.

Agradeço e dedico este trabalho ao exemplo dado por Osvaldo Manoel Boaro e Verônica Meneghetti Boaro, sem o qual eu e meus irmãos não teríamos tido as ferramentas e virtude para seguirmos nossos caminhos de vida. Agradeço também a estes e aos demais membros de minha família, além de um agradecimento especial à Bruna Carolina Carvalho, pelo companheirismo absoluto, por sua leitura atenta e por tudo o que construímos, continuamente.

Bruno Boaro, setembro de 2021

Índice

1.	Introdução	8
1.1	O projeto <i>azevedo</i>	9
1.2	Azevedo: expedições sonoras.....	10
1.3	Metodologia de investigação.....	12
1.4	Estrutura da dissertação.....	12
1.5	Cinema, fotografia e recolha sonora: aproximações e desencontros.....	13
2.	Revisão bibliográfica	17
2.1	Deriva.....	17
2.2	<i>Soundwalk</i> e Paisagem Sonora.....	20
2.3	Conclusões	25
3.	Um homem com um gravador	26
3.1	Relato das derivas	26
3.1.2	Azevedo	28
4.	O que ouve quem grava	30
4.1	Diários da gravação.....	30
4.2	Diários enquanto um fim em si mesmo.....	33
5.	Intervenção artística	35
5.1	Primeiras experiências com revisitação sonora.....	35
5.2	<i>Ludiconfronto</i>	35
5.2.1	Autoavaliação de <i>Ludiconfronto</i>	39
6.	Conclusões e trabalho futuro	41
7.	Referências.....	42

Lista de figuras

Figura 1: Área percorrida nas 11 expedições sonoras na região de Azevedo, Porto.....	11
Figura 2: Mapa do Concelho do Porto.....	27
Figura 3: Representação do padrão escolhido para classificar as gravações de campo.....	32
Figura 4: Excerto do diário, com registo de entrada no dia 29 de abril de 2021.....	32
Figura 5: Excerto do diário, com registo de entrada no dia 29 de abril de 2021.....	34
Figura 6: Representação da execução de duas paisagens sonoras simultâneas como são executadas no sistema quadrifónico.....	37
Figura 7: Imagem do controlador principal de <i>Ludiconfronto</i> em PureData.....	38
Figura 8: <i>Subpatch p-chv</i> , que seleciona a partir de tabelas as palavras-chave respetivas de cada ficheiro de áudio.....	38
Figura 9: <i>Subpatch psg</i> : que apresenta um ficheiro de áudio que contenha as palavras chave dos ficheiros em execução.....	39
Figura 10: <i>Subpatch Canais</i> , que separa os caminhos entre os dois stereos que compõem a quadrifonia.....	39

1. Introdução

Um Homem com um Gravador é um trabalho académico desenvolvido em um âmbito artístico/profissional. Ele parte de uma experiência concreta desenvolvida pelo investigador enquanto participante do projeto *azevedo*, engendrado pela Pele Associação Social e Cultural¹, coletivo atuante na região do Porto.

O presente estudo propõe o resgate das experiências de *soundwalking*², empreendidas ao longo da realização do projeto *azevedo*, porém postas em relação a outras tradições e autores, indo além de mera descrição da atividade ou mera revisão bibliográfica do conceito. O propósito foi o de compor um diálogo entre o *soundwalking* e o Movimento Situacionista, bem como o de realizar uma análise comparativa entre a gravação de som e outras formas de arte, como o cinema e a fotografia. Tais comparações se darão no sentido de buscar paralelos possíveis entre formas de arte advindas do uso de tecnologias popularizadas no século XX e da influência que exerceram sobre a percepção visual daqueles que se ocuparam delas. A ponte entre a prática do *soundwalking* e as derivas situacionistas terá como objetivo apropriar-se da radicalidade estética e política do Situacionismo – cuja finalidade aponta para uma transformação social mais profunda que a do movimento genericamente conhecido por *Soundscape*, sobre o qual falarei na parte 2.2 deste trabalho.

Ao lado desta reflexão — disparada por autores como o músico canadiano Raymond Murray Schafer, o cineasta russo Dziga Vertov, o filósofo alemão Walter Benjamin, a investigadora francesa Catherine Sémidor, a arquiteta italiana Antonella Radicchi, o artista sónico grego Dani Joss, entre outros, — buscou-se a criação de uma instalação sonora, que será executada, no futuro, em Azevedo, na região oriental do Porto. *Ludiconfronto*, instalação resultante deste projeto, complementa-se a ele mutuamente. Vale a pena acrescentar que o território de Azevedo, cenário dos registos sonoros utilizados, também foi objeto de atenção no estudo que se apresenta nas próximas páginas.

1 Para mais informações, acesse: <https://www.apele.org/pt/>

2 Práticas de escuta de ambientes sonoros durante expedições a pé, que serão comentadas com exemplos na parte 2.2 deste trabalho.

Por se tratar de um relato de trabalho desenvolvido em parte fora do domínio teórico académico, a leitura será mais bem compreendida se acompanhada do acesso a alguns dos ficheiros produzidos e utilizados nos procedimentos descritos. Um repositório parcial das gravações de campo, bem como o trabalho referenciado, podem ser acessados em shorturl.at/lorAW.

1.1 O projeto *azevedo*

Este trabalho é o desenvolvimento académico de uma atividade inserida no projeto *azevedo*, da Pele Associação Social e Cultural, cofinanciado pela DGArtes, e que consiste na instalação de um equipamento cultural no território de mesmo nome. A pesquisa aqui descrita é o desenvolvimento de uma ação de pesquisa e exploração do território, ao mesmo tempo em que propõe, a partir desta, a produção de uma intervenção artística proposta pelo investigador, que desempenhou funções na associação e foi convidado como criador de som para o projeto.

A proposição do projeto da Pele em Azevedo é uma continuidade do trabalho do coletivo com populações da Região do Porto que já acontece desde 2007. De acordo com o manifesto da instituição, publicado em seu site, a Pele “procura que a sua atuação se mantenha alinhada com as urgências dos territórios e das comunidades, privilegiando a acessibilidade e a participação artística em múltiplas centralidades” (Pele, 2021). São exemplos de atividades do projeto as oficinas desenvolvidas na estrutura residente do coletivo, na Casa d’Artes, do Bonfim: o *Laboratório de Arte e Cidadania*, que visa ao desenvolvimento de práticas artísticas por jovens em situação de conciliação com a lei; o *Enxoval*, cujo objetivo é promover reflexões em torno da igualdade de género no cruzamento de grupos comunitários do Porto e de Amarante. Vale pontuar que os primeiros anos da associação foram marcadamente influenciados pela experiência latino-americana, sobretudo a brasileira, do teatro enquanto ferramenta de transformação social. Nesse sentido, destaca-se o trabalho do Teatro Fórum e de outras variações do Teatro do Oprimido, proposto na década de 1970 pelo dramaturgo Augusto Boal.

A partir da entrada da Pele em Azevedo, propõe-se o alargamento de suas atividades para outras formas de arte e de intervenção social. Na zona rural próxima à fronteira com Rio Tinto, foi instalada uma sede regional da companhia, a partir da requalificação de uma antiga adega. O projeto continua, no presente momento, em fase

de implementação, mas prevê-se que funcione como um espaço de propósitos múltiplos, abrigando simultaneamente um espaço de espetáculos, de oficinas de construção, de exposições, residências artísticas, entre outros.

Acerca do projeto *azevedo*, resumem os diretores artísticos que:

azevedo é um programa de criação artística regenerativa que propõe estabelecer o diálogo entre o território de Azevedo (Campanhã, Porto), comunidades residentes (humanas e mais-que-humanas) e criadores nacionais e internacionais. *azevedo* desperta processos de criação coletiva e de participação comunitária, promovendo a ativação de espaços comuns através da intervenção artística. (Pele, 2021).

Desde as primeiras proposições do projeto, foi colocado como intenção a utilização não só do espaço da adega, sede do desenvolvimento de ações culturais, como também de todo o território de Azevedo, com a oferta de oficinas artísticas, intervenções performativas e espetáculos. Para além disso, buscou-se a valorização e o fortalecimento das vivências ligadas às culturas típicas das periferias de centros urbanos portugueses, como atividades de incentivo à compostagem de resíduos orgânicos e a criação de hortas comunitárias.

Por não haver entre os integrantes do projeto nem moradores de Azevedo, nem pessoas nascidas na região, e por se tratar praticamente de um primeiro contacto dos participantes com o lugar, era fundamental a promoção, da maneira mais natural quanto possível, do encontro e da aproximação com a população local e com as dinâmicas que lá existem. Mais do que manter um contacto diário com a população, faziam-se necessárias atividades de investigação, para que apreendêssemos as características do ambiente. Também era importante tornar as nossas atividades – e mesmo a nossa presença – o menos estranhas possíveis para a comunidade.

1.2 Azevedo: expedições sonoras

A necessidade de um mapeamento do território foi a oportunidade para empreender, entre os dias 12 de fevereiro e 06 de maio de 2021, 11 expedições de gravação de sons. Apesar de os sons estarem concentrados em um território bastante pequeno (de pouco mais de 1,0 km² de área), eles contêm ambientes sonoros que variam entre urbanos, rurais e naturais (Figura 1). Tendo em vista a diversidade do material coletado, propôs-se um mapeamento sonoro como uma das estratégias de reconhecimento e proposição de atividades. Passou a ser desenvolvido também um banco de sons

composto pelas paisagens sonoras da região, ainda a ser aprimorado enquanto trabalho prático e teórico.

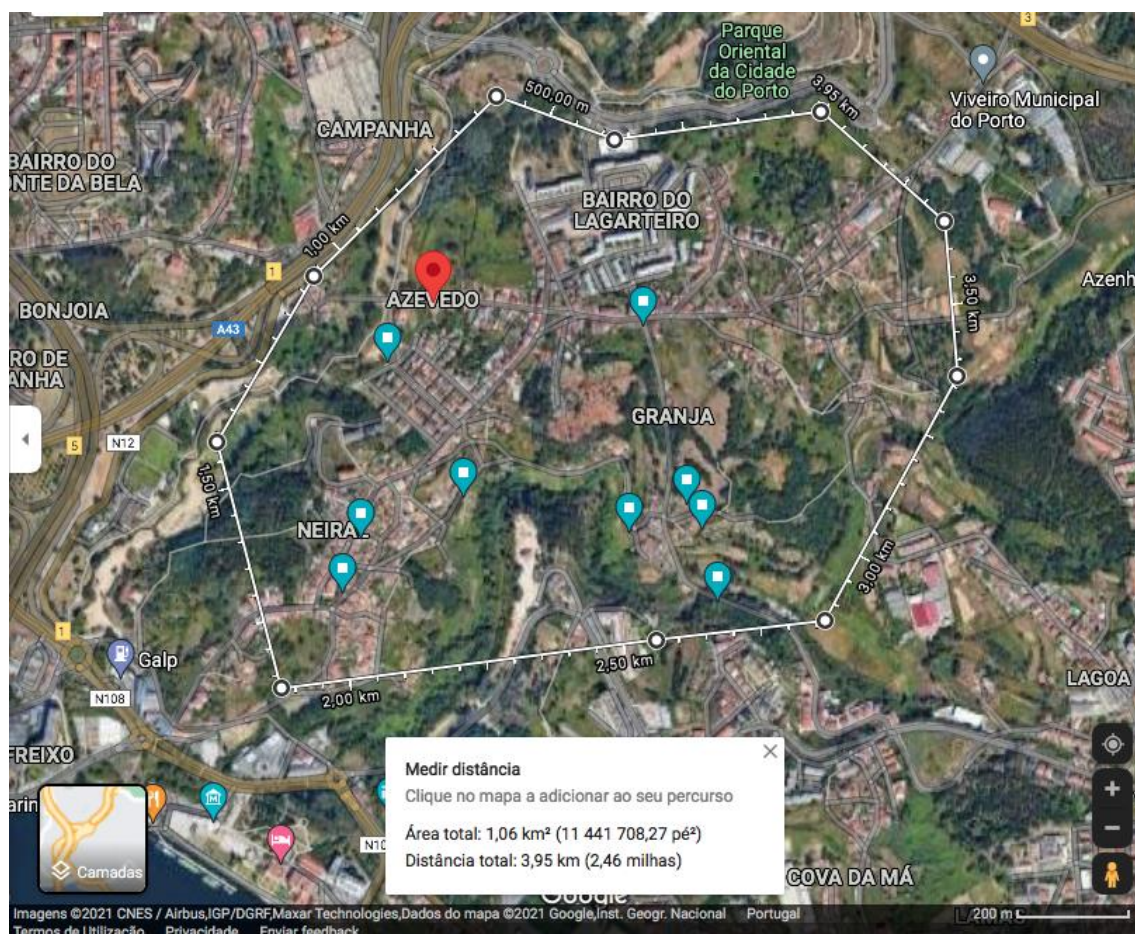


Figura 1: Área percorrida nas 11 expedições sonoras na região de Azevedo, Porto. Fonte: Google Maps.

Nesse processo de aproximação com o ambiente, recorreu-se ao estudo de experiências anteriores de movimentos estético-políticos como o Situcionismo e o *Soundscape*. Sob essa inspiração, a ideia era percorrer trajetos que podiam ter ou não objetivos estabelecidos, visando à primazia da presença e da experiência que estes poderiam proporcionar. Ganhou-se, assim, uma perspectiva mais prática e mais material em vez de se deter a uma mera descrição dos ambientes e lugares.

Para além do puro reconhecimento do território, este pesquisador trabalhou em propostas de intervenção artística a partir da manipulação sonora que estão a ser preparadas para apresentação pública. Destaca-se a instalação *Ludiconfronto*, descrita em pormenor nesta dissertação, na secção 5.2.

1.3 Metodologia de investigação

O presente trabalho de investigação é a contraparte da experiência profissional desenvolvida pelo autor em 2021, em Azevedo, no Porto. Dessa forma, a metodologia envolve a complementaridade dos trabalhos de reconhecimento de território, seja pela aproximação com a teoria e a história da arte contemporânea, seja pela aplicação de conceitos teóricos à prática interventiva.

Tomo de empréstimo alguns termos metodológicos advindos das ciências sociais, apenas para clarificar algumas das etapas empreendidas, apesar de compreender a sua insuficiência no que se refere a objetos artísticos, sempre mais móveis. Trata-se a presente dissertação de um resultado de uma pesquisa exploratória, cujo objetivo é “proporcionar visão geral, de tipo aproximativo, de determinado fato” (Gil, 2008, p. 27). Ela envolve um relato de experiência profissional e artística, baseado na aplicação de técnicas e conceitos apreendidos no recente percurso académico. Em termos conceituais, refere-se a um estudo de caso — “um estudo empírico que investiga um fenómeno atual dentro do seu contexto de realidade, quando as fronteiras entre o fenómeno e o contexto não são claramente definidas e no qual são utilizadas várias fontes de evidência” (ibidem, p. 58) — que aponta também para um levantamento bibliográfico, propiciador de uma leitura crítica do trabalho prático desenvolvido.

1.4 Estrutura da dissertação

Este trabalho divide-se, grosso modo, em duas partes: a primeira contém a introdução e a revisão bibliográfica. Nela, busco o diálogo com autores e tendências determinantes para o desenvolvimento do projeto prático, desenvolvido em campo a partir da colaboração com a Pele Associação. Na segunda parte, realiza-se o relato do trabalho prático apresentado em primeira pessoa. Nesse momento da dissertação, dividido em três capítulos intitulados “Um homem com um gravador”, “O que ouve quem grava” e “Intervenção artística”, estabelece-se uma conversa entre *Ludiconfronto*, a instalação produzida a partir do mapeamento sonoro de Azevedo, e diferentes perspetivas artísticas relacionadas ao *soundscape* e o *soundwalking*.

1.5 Cinema, fotografia e recolha sonora: aproximações e desencontros

Parte do título desta dissertação, *Um Homem com um Gravador*, é uma referência direta a *Um Homem com uma Câmera* (1929), filme clássico de Dziga Vertov. Nele, o autor apresenta um documentário experimental, sem palavras, que visa apresentar o novo homem, despertado pela Revolução Russa (1917), e sua nova forma de vida e sociabilidade. Procura, porém, chamar a atenção não só para o momento histórico, mas para o próprio modo de produção desse documento. O cineasta insere, no filme, imagens da câmera que o regista para lembrar ao espectador que esse está diante não do real, mas de um filme.

O cinema, embora já fosse um fenômeno popular nos tempos de Vertov, é, para o autor, uma linguagem artística em formação. E essa, para melhor cumprir a sua vocação enquanto forma de arte advinda de novos tempos, precisava ser defendida dos vícios de outras formas, como o teatro, o romance, a música ou o rádio. Marca do modernismo e de suas vanguardas, o caráter manifesto de seu programa e projeto artístico é especialmente útil para a interpretação de sua obra, vista à luz de seus objetivos e motivações. No texto *Variação do Manifesto*, ele escreve: “Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra (...) A morte da cinematografia é indispensável para que a arte cinematográfica possa viver”. (Vertov apud Xavier, 1983, p. 248).

Parte da estratégia de Vertov para a defesa do novo cinema está em cunhar termos novos para descrever aquilo que pretende que seja (ou que se torne) a forma de arte em que está envolvido. Há nos neologismos em seu russo que não chegam ao português expressões apresentadas em algumas traduções como cine-olho, ou *kino-eye*, em inglês. Exemplo de uso de tal neologismo está presente no texto escrito em conjunto com Elizaveta Svilova, sua mulher, e Philip Kaufmann, seu irmão, no qual ele salienta sua proposta cinematográfica, ao escrever:

Defendemos a utilização da câmera como *cine-olho*, muito mais aperfeiçoada do que o olho humano, para explorar o caos dos fenômenos visuais que preenchem o espaço, o cine-olho vive e se move no tempo e no espaço, ao mesmo tempo em que colhe e fixa impressões de modo totalmente diverso daquele do olho humano (ibidem, p. 253).

Na expressão “homem da Câmera” ou “homem com uma câmera de filmar”, intenciona-se apresentar o autor por meio de uma designação mais alargada do que

“diretor de cinema” ou “realizador”. Ao mesmo tempo, o faz de modo simples, lançando mão de uma descrição direta em que o sujeito e sua ferramenta são apresentados como uma conjunção.

Mas qual é o interesse desse filme e desses neologismos e locuções para um trabalho que discorre sobre a gravação de áudio em campo? Apesar de *O Homem com uma Câmera* não contar com registo de áudio (o filme tem apenas música composta *a posteriori*), há uma aproximação possível com a teoria do cinema-verdade de Vertov, baseada no contato direto do olho com o evento filmado. Não se trata, é claro, de apresentar a gravação de campo como uma nova forma de arte, tal qual o fez Vertov em relação ao cinema (até porque, hoje, isso já não apresenta uma novidade). A ideia é traçar paralelos entre esse novo modo de fazer cinema e uma abordagem pouco usual no que se refere à gravação de som.

Volto a reforçar que Dziga Vertov filmou a própria câmara: tal centralidade do aparato opõe-se ao cinema que se fez comercial. No filme, veem-se sequências em que a câmara está em primeiro plano, como protagonista do momento histórico. A câmara é, pois, uma personagem tão importante quanto aqueles por ela retratados, o que pode ser interpretado como um exercício de chamada de atenção do público para uma nova forma de apreensão do mundo. Compreende-se a câmara enquanto ferramenta muito singular de registo, apreensão e conhecimento de fenômenos, objetos e da realidade.

Uma reflexão em torno do aparato é também desenvolvida pelo filósofo alemão Walter Benjamin. Em sua *Pequena História da Fotografia*, ele descreve o impacto que essa tecnologia teve não só sobre a estética, mas também sobre a maneira de apreender as imagens e aquilo que o olho, pela primeira vez, percebe. Escreve:

As ênfases mudam completamente se abandonamos a fotografia como arte e nos concentramos na arte como fotografia. Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e, principalmente, um edifício, são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade (Benjamin, 1985, p. 104).

Em outras palavras, a fotografia, com a sua capacidade de apreensão do instante, permite que os olhos tenham uma atenção, ao seu tempo, de todo o ambiente fotografado. Tal atenção ao detalhe dispersar-se-ia na observação em presença. O mesmo podemos considerar para o gravador na captação de som: ele regista ruídos, pormenores sonoros do ambiente que passariam despercebidos. Esses só vêm à tona em uma nova escuta, permitida pela interferência da ferramenta e pela possibilidade de repetição do material.

Em relação ao ambiente fotográfico, há nele um componente sobre o qual o homem que manipula a câmara não possui total controle: ele mesmo, como a pessoa-que-fotografa e sua intencionalidade dirigida a um objeto que julga valer a pena. Também a pessoa-que-grava não tem pleno controle sobre aquilo que será, no fim das contas, registado. Há um treino possível da capacidade, tanto em relação à fotografia quanto ao registo sonoro, mas a câmara fotográfica, bem como o gravador, para além do primeiro plano, apreende o ambiente e o instante.

Acontecimentos que fogem ao controle daquele que manipula o aparato técnico podem ser apanhados por uma câmara fotográfica. Se estivermos a falar de uma câmara de filmar, muitos mais, e o mesmo vale para um gravador de som, que pode capturar desde reações físicas — como uma pessoa que se engasga e tosse, por exemplo — até acidentes, ou mesmo séries de fenómenos acústicos que acontecem à sua volta e que caracterizam o ambiente sonoro em que a pessoa e o gravador estão inseridos. Essas observações fizeram-se muito marcantes nas expedições de gravação em campo que, ao mesmo tempo, motivaram e são parte central deste trabalho.

Apesar de serem possíveis aproximações e paralelos entre as captações imagética e sonora, conforme busquei debater acima, é importante salientar as peculiaridades da segunda. É Raymond Murray Schafer que pontua essa dessemelhança ao conceituar uma definição para paisagem sonora (*soundscape*) no livro *A Afinação do Mundo*. Afirma o autor que

formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que a de uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma câmara, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos fornece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea. (Schafer, 2001, p. 23).

Quando Schafer escreve, em 1977, ainda não nos relacionávamos com os mapas em ecrãs. E se pensarmos nos mapas nos termos atuais de navegação *online* reforça-se ainda mais a posição do autor em relação à complexidade de representar a soma dos sons de um determinado território — como o faz um mapa digital, com *zoom in* e *zoom out*. Há, portanto, uma dificuldade na representação do mapeamento puramente sonoro, pois ele é ausente de imagem, suporte que permite ao utilizador afastar-se ou aproximar-se. Mesmo com o recurso de um mapa visual, a representação de um som “geral” torna-se impossível

quando nos referimos, por exemplo, à escala de uma cidade, já que o registo da audição é realizado a partir de pontos de escuta, de pontos de gravação. Em outras palavras, não existe a possibilidade de somar diversas gravações em um mosaico sonoro que represente o *zoom out* de um mapa.

Em relação ao projeto *azevedo*, vale a pena mencionar que as expedições de gravação realizadas foram inicialmente motivadas por duas intenções: a primeira, a compreensão de uma imagem estética/social/política do ambiente; a segunda, o conhecimento do local visando à produção de programação cultural do projeto. Desde o primeiro momento, havia uma inspiração um tanto genérica nos movimentos artísticos baseados na deambulação. Dado meu histórico pessoal e profissional, atuante em educação musical e na construção de *design* de som e música para espetáculos, tive por ponto de partida a referência do *soundscape*, do já citado Murray Schafer. Com o tempo, fizeram-se logo relacionar a deambulação/deriva com a influência que a tecnologia empregada exerce sobre o trabalho. As expedições não eram apenas circuitos para despertar a percepção *in loco*, como também uma estratégia de coletas de materiais – sonoros e escritos – com fins de produção artística e intervenções criadoras de apreensão estética do ambiente mais cotidiano.

2. Revisão bibliográfica

Dado o caráter exploratório do trabalho, e a aproximação e influência de conceitos de movimentos artísticos do século XX, busca-se aproximações entre a ideia de Deriva situacionista e o *soundwalk*. Também é discutida a atividade da recolha sonora, por meio de experiências semelhantes, em que se trabalhou com a gravação sonora em percursos urbanos com diferentes finalidades.

2.1 Deriva

As práticas artísticas que têm sua feitura e seus processos de criação e execução baseados no deslocamento do executante já constituem uma espécie de tradição, de grupo de práticas, mas que dificilmente são tratadas enquanto um conjunto. O arquiteto Francesco Careri (2013) faz uma história dessas práticas, ainda que não a nomeie desse modo, situando todas elas enquanto derivadas de formas de vida existentes desde antes da consolidação da espécie humana.

O *soundwalk*, a deriva situacionista, a *flânerie* são práticas de experiência e de transformação estética mais ou menos organizadas, conhecidas da modernidade e da contemporaneidade. Um ponto de semelhança entre elas está na centralidade dada à presença ou ao deslocamento do executante. À primeira vista, esses movimentos não parecem guardar parentesco entre si, mas Careri (2013), ao apresentar a história da humanidade dividida entre nômadas e sedentários, aproxima a pastorícia e as migrações pré-históricas às práticas artísticas contemporâneas. Afirma o autor:

Segundo as raízes etimológicas dos nomes dos dois irmãos [Caim e Abel], Caim é identificável com o *Homo faber*, o homem que trabalha e que sujeita a natureza para construir materialmente um novo universo artificial, ao passo que Abel, realizando, no fim das contas, um trabalho menos fatigoso e mais divertido, poderia ser considerado o *Homo ludens* caro aos situacionistas, o homem que brinca e que constrói um efêmero sistema de relações entre a natureza e a vida. Com efeito, ao diferente uso do espaço corresponde um diferente *uso do tempo*, que deriva da primeira divisão do trabalho. (...) Enquanto a maior parte do tempo de Caim é dedicada ao *trabalho*, e por isso é inteiramente um tempo útil-produtivo, Abel tem uma grande quantidade de tempo livre para dedicar à especulação intelectual, à exploração da terra, à aventura e ao *jogo*; é o tempo não utilitarista por excelência. O tempo livre, ou seja, *lúdico*, levará Abel a

experimental e a construir um primeiro universo simbólico em torno de si. (Careri, 2013, p. 36)

O recurso ao mito da tradição judaico-cristã funciona como um documento histórico do sentido que seus modos de vida se antagonizaram culturalmente, em diversas sociedades. No entanto, apesar da utilidade desta metáfora, é importante uma diferenciação entre um antagonismo primitivo como o que aponta Careri e aquele que se dá no projeto crítico de Debord (1992), que opõe uma experiência do tempo atual, “pseudocíclico”, fruto do modo de produção capitalista, a um tempo cíclico, supostamente vivido no passado. “Alors que le temps cyclique était le temps de l’illusion immobile, vécu réellement, le temps spectaculaire est le temps de la réalité qui se transforme, vécu illusoirement.” (1992, p. 183)³.

À “falsa consciência do tempo”, Debord dá o nome de espetáculo, caracterizado pelo abandono da história e por uma quantificação do tempo. Tal quantificação é organizada segundo a lógica da mercadoria, que, segundo Karl Marx, “é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer” (Marx, 2011, p. 157). Em outras palavras, o tempo vivido deixa de ser verdadeiramente vivido à medida em que se apresenta enquanto um recurso passível de consumo. Escreve Debord:

La base naturelle du temps, la donnée sensible de l’écoulement du temps, devient humaine et sociale en existant pour l’homme. C’est l’état borné de la pratique humaine, le travail à différents stades, qui a jusqu’ici humanisé, et aussi déshumanisé, le temps, comme temps cyclique et temps séparé irréversible de la production économique. Le projet révolutionnaire d’une société sans classes, d’une vie historique généralisée, est le projet d’un dépérissement de la mesure sociale du temps, au profit d’un modèle ludique de temps irréversible des individus et des groupes, modèle dans lequel sont simultanément présents des temps indépendants fédérés. C’est le programme d’une réalisation totale, dans le milieu du temps, du communisme qui supprime “tout ce qui existe indépendamment des individus”. (Debord, 1992, p. 188-189)⁴

3 “Enquanto o tempo cíclico era o tempo da ilusão imóvel, realmente vivido, o tempo espetacular é o tempo da realidade que se transforma, vivida ilusoriamente.” (Tradução livre)

4 “A base natural do tempo, o dado sensível do fluxo do tempo, torna-se humana e social ao existir *para o homem*. É o estado acanhado da prática humana, o trabalho em diferentes estágios. Que até aqui humanizou, e também desumanizou, o tempo, pois o tempo cíclico e irreversível separa o tempo da produção econômica. O projeto revolucionário de uma sociedade sem classes, de uma vida histórica generalizada, é o projeto de um definimento da medida social do tempo, em prol de um modelo lúdico de tempo irreversível para indivíduos e grupos, modelo em que estão simultaneamente presentes

O projeto estético-político de Debord é, portanto, a negação, ou a proposição de estratégias para o desmonte de uma forma de experiência da vida e de temporalidade que se perde entre uma cadeia de representações. Sua estratégia, dele e de seus companheiros situacionistas, é a de criar “situações” em seu cotidiano no intuito de promover um reencontro entre o ser vivente e a própria vida, destituindo-a do espetáculo. Há o destaque para a *Deriva* e para o *Desvio*, práticas que estimulam a reinterpretação do espaço.

A superação de um modo de vivência atual, destituída de conexão com a própria vida, se dá a partir da retomada de modos antigos, ou do apontar para uma temporalidade perdida.

Da atividade de caminhar através da paisagem para inspecionar o rebanho deriva um primeiro mapeamento do espaço, bem como a atribuição de valores simbólicos e estéticos do território que levará ao nascimento da arquitetura da paisagem. Por isso, já na origem, associam-se ao caminhar tanto a criação artística como o rechaço do trabalho, e eis o porquê da *obra* que se desenvolverá com os dadaístas e com os surrealistas parisienses, uma espécie de preguiça lúdico-contemplativa que está na base da *flânerie* antiartística que permeia o século XX. (Careri, 2013, p.36)

A *flânerie* pode ser resumida enquanto uma prática de apreensão do mundo que envolve o vagar sem uma finalidade pré-concebida por entre a multidão das cidades modernas do século XIX. Walter Benjamin em ensaio sobre o poeta francês Charles Baudelaire, o primeiro a explorar a figura do *flâneur*, escreve que “emprestar uma alma a esta multidão é o desejo mais íntimo do *flâneur*. Os encontros com ela são para ele a vivência que nunca se cansa de narrar” (Benjamin, 1989, p. 113). Várias escolas e movimentos após o século XIX apoiaram-se na *flânerie* no que concerne ao gesto de caminhar enquanto prática estética, entre eles o *Soundscape*. No entanto, talvez por sua postura política menos radical se comparada a outros herdeiros da *flânerie*, como os dadaístas e os situacionistas, o *Soundscape* raramente figura ao lado desses. Seus adeptos são comumente mais associados à prática da deriva enquanto método para a educação auditiva ou como ferramenta de planejamento urbanístico.

Uma abordagem especialmente útil a esta pesquisa é a aproximação simultânea com o *Soundscape* e com o Situacionismo empreendida pelo artista sônico Dani Joss, como é conhecido Dani Iosafat. Em artigo, ele apresenta-nos uma aproximação do

tempos independentes federados. É o programa de uma realização total no âmbito do tempo, do comunismo que suprime ‘tudo o que existe independentemente dos indivíduos’.” (Tradução livre)

trabalho de arte sonora com a psicogeografia de Débord: “In his ‘Introduction to a Critique of Urban Geography’, Debord defines psychogeography as ‘the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organized or not, on the emotions and behaviour of individuals’” (Iosafat, 2009, p. 47)⁵. Citando o teórico marxista Andrew Merrifield, Dani Joss aponta a psicogeografia como uma das estratégias usadas pelos situacionistas. “The situationists built maps (dubbed psychogeographical) that ‘gave all power to subjectivity, expressed insubordination and chance rather than certainty’” (ibidem, p. 47)⁶. Esses mapas são colagens, sobreposições de outros mapas, ligam-se por setas e linhas e funcionam como “representations of imaginary landscapes, visions with no immediate equivalent to actual geography. These maps, due to their close relationship with the *dérive*, may provide a promising representational model for this project” (ibidem, p. 47).⁷

O trabalho que propomos se aproxima ao de Dani Joss por aquilo que ele descreve como *psicosonografia*, isto é, a representação sónica da psicogeografia: um mapa sonoro sem ligação direta com a espacialidade material.

2.2 *Soundwalk* e Paisagem Sonora

Da década de 1970 para cá, o termo *soundscape* deixou de ser um neologismo e passou a figurar como uma categoria utilizada em diversas frentes, com singularidades e usos diversos. Na maioria dos casos, ainda muito ligada à defesa que Murray Schafer e o *World Soundscape Project* (WSP) fizeram da descrição do ambiente sonoro das cidades e de outros territórios. O WSP nasceu como um grupo académico de investigação na Simon Fraser University, no Canadá, entre os finais dos anos 1960 e início dos anos 1970. Fundado por R. Murray Schafer, e composto inicialmente por Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield e Hildegard Westerkamp, a intenção primeira era fomentar o debate em torno da paisagem sonora no âmbito de um curso sobre poluição

5 “Em sua ‘Introdução a uma Crítica da Geografia Urbana’, Débord define a psicogeografia como ‘o estudo das leis precisas e dos efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizado ou não, sobre as emoções e o comportamento dos indivíduos’” (Tradução livre).

6 “Os situacionistas construíram mapas (que recebem a alcunha de psicogeográficos) que ‘dão todo poder à subjetividade, expressaram insubordinação e acaso em vez de certeza’” (Tradução livre).

7 “representações de paisagens imaginárias, visões sem equivalente imediato à geografia real. Esses mapas, devido à sua estreita relação com a *deriva*, podem fornecer um modelo representacional promissor para este projeto” (Tradução livre)

sonora, bem como analisar as alterações aceleradas da paisagem sonora de Vancouver. (WSP, 2021).

Em sua definição para paisagem sonora, Murray Schafer divide-a em três temas: os sons fundamentais, os sinais e as marcas sonoras. O som fundamental refere-se ao som básico, que ancora todo o material sonoro que está à sua volta. Seu caráter ubíquo faz com que sua presença nem sempre seja percebida conscientemente, apesar de ser um grande influenciador em nosso comportamento, ou estado de espírito.

São os sons criados por sua geografia e clima: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais. Muitos desses sons podem [...] ter-se imprimido tão profundamente nas pessoas que os ouvem que a vida sem eles seria sentida como um claro empobrecimento (Schafer, 2001, p. 26).

Já os sinais são os sons que interferem de modo destacado e são percebidos conscientemente. São exemplos de sinais as buzinas, os sinos, os apitos, as sirenes, etc. O terceiro tema da paisagem sonora é a marca sonora (em inglês, *soundmark*, advindo de *landmark*). As marcas são os sons que são peculiares de determinadas comunidades e que são especialmente significativos para elas. “Uma vez identificada a marca sonora, é necessário protegê-la, porque as marcas sonoras tornam única a vida acústica da comunidade” (ibidem, p. 27).

O desenvolvimento dessa conceituação se deu em paralelo ao conceito de Ecologia Sonora, que trata de estudo e planeamento dos ambientes sonoros a partir da relação das populações, em sentido amplo, com seu ambiente. Em um sentido biológico, a ecologia trata da relação dos seres vivos com o ambiente, sejam humanos ou de quaisquer espécies. Ao falarmos em Ecologia Sonora, percebemos que há o enfoque em um aspeto específico, mas que ultrapassa a simples audição, tratando dos efeitos que esta tem sobre os seres vivos — em termos de localização, conforto, entre outros — na sua relação com o território habitado. A musicista alemã Hildegard Westerkamp, participante da equipa do *World Soundscape Project*, defende que esses dois conceitos não estão separados de modo estanque. Segundo ela,

há sempre uma relação entre o modo como um ambiente recebe um som e o modo como colocamos som nele. Muitas vezes esse tipo de relação ecológica (...) é esquecida quando a expressão paisagem sonora é usada hoje em dia. Mas, historicamente, o termo paisagem sonora implica sempre — e isso é de facto a sua essência — que falemos sobre a relação entre os seres vivos e o meio ambiente (Oliveira e Martinho, 2021, p. 244)

Apesar de a tendência de a obra de Schafer ser tomada para sustentar um viés maniqueísta, na qual os sons da natureza, os sons tranquilos são bons e os sons da cidade, o barulho, são ruins, a ideia de Paisagem Sonora (ou *soundscape*), mais complexa que esse par dicotômico, precisou de uma caracterização positiva dos fenômenos que a constituem. No planeamento urbano, na arquitetura, na gestão de ambientes e, inclusive, nas ciências biológicas, o ruído tem a tendência a ser tratado em um sentido negativo, como algo indesejado e que deveria ser diminuído – ou anulado – sempre que possível. A transformação urbana resultante da industrialização contribuiu para que essa perspectiva do ruído enquanto algo negativo fosse generalizada.

Um dos objetivos de Murray Schafer em *A Afinação do Mundo* (2001) é justamente constituir uma concepção positiva do ruído, compreendendo-o enquanto aquilo que constitui a paisagem sonora. Das quatro definições gerais de ruído — “som indesejado”, “som não-musical”, “qualquer som forte” e “distúrbio em qualquer sistema de sinalização” — a de “som indesejado” seja talvez a que mais dê conta do sentido de ruído. “Isso torna ruído um termo subjetivo. O que é música para um homem, pode ser ruído para o outro” (Schafer, 2001, p. 258). Refere-se a um trabalho que, em parte, procura posicionar-nos em um mundo sonoro e tratar dos diversos objetos que o constituem, relacionado à função que desempenham enquanto constituição dos ambientes em que nos situamos. “Sound, such as that of a community, is immaterial cultural heritage, sound can colour the environment and positively impact on our feelings, as is the case with music” (2017, p. 73)⁸, defende Antonella Radicchi, arquiteta e urbanista praticante de *soundwalk* como método de trabalho. Outro neologismo, o *soundwalking*, esse sem tradução equivalente, foi cunhado por Schafer e desenvolvido para referir-se a uma forma de caminhada/deambulação em ambientes que visavam ao reconhecimento das paisagens sonoras. Schafer diferenciava uma *soundwalk* de uma *listening walk*, sendo a primeira referente a um trajeto em que se seguia a indicação de uma partitura como guia, enquanto a segunda tratava-se de uma caminhada livre com o reconhecimento das características de uma paisagem sonora. Westerkamp, também ela grande desenvolvedora e defensora da prática, simplifica o conceito em 1974, conforme explica Radicchi (2017),

8 “O som, como o de uma comunidade, é um património cultural imaterial. O som pode colorir o ambiente e impactar positivamente sobre nossos sentimentos, como acontece com a música.” (Tradução livre).

e passa a denominar *soundwalk* como “any excursion whose main purpose is listening to the environment (by giving) our ears priority” (Westerkamp, 1974 apud Radicchi, 2017, 71)⁹.

Radicchi sustenta que a experiência no trabalho em arquitetura torna necessária a percepção, por todos os sentidos, de uma dimensão temporal-espacial. Para tanto, confere ao *soundwalk* o estatuto de ferramenta para estabelecer uma relação com o lugar e com a obra arquitetônica que ultrapasse a esfera plástica, com plantas baixas e maquetes. “Soundwalks can be seen as one of the most appropriate tools to allow for analysing and evaluating the city starting from the perceptual relationship between the inhabitants and the city itself through its sonic component.” (Radicchi, 2017, p. 70)¹⁰.

Adams et al. (2008) também identificam na *soundwalk* uma ferramenta para o planejamento urbano que envolve diversos profissionais e permite-lhes um maior aprofundamento com relação ao local onde trabalharão. É notável que nesses e em outros exemplos, a *soundwalk*, diferentemente do que defendem seus primeiros proponentes, passa a atender a finalidades. Importante destacar que, apesar desses desdobramentos, Schafer, Westerkamp, e Barry Truax (também um dos membros do *World Soundscape Project*) defendiam a prática como um fim em si mesmo.

Apesar disso, não parece que estamos diante de uma contradição, uma vez que foram os trabalhos da primeira geração do *soundscape* que permitiram projetos como o *Positive Soundscape Project* (Adams et al, 2008). O objetivo deste projeto é o de apresentar estudos de arte sonora, investigações etnográficas e de psicoacústica quantitativa, propondo reconstruções de ambientes sonoros. Propostas como essas condizem com alguns dos objetivos de Schafer exemplificados em *A Afinação do Mundo* (2001), uma vez que o autor propunha que o planejamento urbano também contemplasse o aspecto sonoro, algo que não fazia parte do posicionamento das administrações municipais, demasiado presas a projetos visuais.

Outra ferramenta que passa a ser utilizada por praticantes do *soundwalking*, seja para fins artísticos, seja para planejamentos urbanos ou projetos etnográficos, é a gravação.

9 “qualquer excursão cujo propósito principal seja ouvir o ambiente (dando) prioridade aos nossos ouvidos.” (Tradução livre).

10 “*Soundwalks* podem ser vistas como uma das ferramentas mais apropriadas para permitir a análise e avaliação da cidade a partir de uma relação perceptiva entre os habitantes e a própria cidade por meio da componente sonora.” (Tradução livre).

Essa pode utilizar-se de equipamentos monaural, estéreo, binaural, *ambisonics*, entre outros, de acordo com as necessidades de registo e fins a que essas gravações servirão.

O músico brasileiro Elder dos Santos Oliveira Júnior (2019), por exemplo, desenvolve um trabalho artístico que visa apresentar a transformação, a passagem do tempo, e as diferentes características ocultas de determinado ambiente. Ele se utiliza de microfones específicos para captar em pormenor o que se ouve, e aquilo que é inaudível a ouvidos nus, sendo possível a manipulação em estúdio. O artista trabalha com a implementação de instalações sonoras com o material de suas incursões apresentadas no local em que se realizou a captação. Por isso é importante o cuidado na manipulação desse material para que os sons reproduzidos não sejam mascarados ou escondidos na própria paisagem onde foram coletados, uma vez que muitas das fontes desses sons estão fisicamente presentes na ocasião da apresentação. Será a consciência e a memória do artista que realizou percursos em *soundwalks*, os locais específicos de coleta e a apresentação os fatores que determinarão as escolhas de edição e a mistura que melhor permita ao público apreender o que lhes é apresentado. Outro aspeto importante do trabalho desse artista é a revisitação constante dos territórios específicos de sua obra, com gravações dos mesmos locais em diferentes momentos. Com isso, ele acumula camadas temporais de compreensão acerca dos territórios e acolhe uma gama de sons mais ampla que representa melhor a diversidade sonora dos ambientes.

A musicista e investigadora francesa Catherine Sémidor (2006), em uma busca também etnográfica, faz e defende o uso do som como guia e foco principal de atenção em conjunto com anotações do ambiente urbano, como o registo fotográfico. As imagens auxiliam no reconhecimento das fontes dos objetos sonoros e do contexto em que o ambiente se encontra, tudo a ser trabalhado com os registos sonoros captados por um gravador DAT ligado a um microfone binaural — visando a dados suficientes para demonstrar a efetividade das intervenções na paisagem sonora urbana. Em um trabalho posterior, ela, em parceria com Flora Venot (2006), e com ferramentas de registo semelhantes, apresenta o quão efetivo um pequeno monte de terra em um parque pode ser para criar uma barreira de ruído para uma gama de médio-alta frequência na área atrás do monte.

De uma perspectiva social, a geógrafa inglesa Mags Adams e outros pesquisadores utilizam as caminhadas como estratégia para envolver os cidadãos do centro da cidade na

pesquisa por ambientes urbanos sustentáveis. É notável que a participação das pessoas tenha trazido uma visão mais positiva do ruído do que a das políticas públicas, que visavam, como se espera, somente à diminuição do ruído. Os indivíduos percebiam nuances estéticas que não eram consideradas, e foi positivo que se incluísse essa discussão por parte do corpo de cidadãos. Segundo ela,

A number of researchers have employed the concept of the soundwalk as a method to enable them to conduct research into the urban environment. This has led to a range of interpretations of soundwalking as a methodology. (...) Some have employed it as a means through which the researcher immerses themselves into the urban soundscape while others have used it as a way of engaging others into the practice of listening to and describing the city. (Adams et al, 2008, p. 3).¹¹

2.3 Conclusões

A apropriação das práticas estéticas caracterizadas pelo trajeto e pela expedição, embora muito ligadas aos séculos XIX e XX, se deu e continua a se dar de maneiras diversas, mas com uma particularidade na história da arte: trata-se de uma prática que sobrevive há séculos sem ter se tornado canônica. Pode-se dizer, parafraseando o escritor mexicano Octavio Paz pelo avesso, que, nesse caso, a rutura não se tornou tradição. (1984).

Pode-se argumentar que o *flâneur* ampara-se em uma tradição canônica — se pensarmos no poeta Charles Baudelaire, — mas a figura do *flâneur* apresenta-se no cânone mais como uma referência comum, do que enquanto repertório. Não se tratam, via de regra, de formas de produção de obras de arte — embora possam gerar obras —, mas seguem enquanto práticas em razão de seu potencial investigativo. Além disso, influenciam linguagens tão diversas como a música, a literatura e a arquitetura.

11 “Vários pesquisadores empregaram o conceito de *soundwalk* como um método que lhes permite realizar pesquisas no ambiente urbano. Isso levou a uma série de interpretações da prática do *soundwalking* como uma metodologia. (...) Alguns empregaram-na como um meio pelo qual o pesquisador imerge na paisagem sonora urbana, enquanto outros usaram-no como uma forma de envolver outras pessoas na prática de ouvir e descrever a cidade.” (Tradução livre).

3. Um homem com um gravador

3.1 Relato das derivas

Em um primeiro momento, parece comum a quem propõe deambulações que lhe falte firmeza aos passos, sobretudo àqueles que iniciam a jornada. Na necessidade de criar uma relação com o espaço, que era novo para mim, pedi a companheiros de trabalho mais familiarizados que me acompanhassem por uma caminhada. As características desse percurso poderiam ser comparadas às de um ensaio de um espetáculo, ou a uma simulação de outro tipo, mas que igualmente preveriam ação a partir dela. Com o gravador em punho e com os fones, e por ruas então desconhecidas, experimentou-se gravar em movimento, alternando tal gravação à captura a partir de um ponto estático. Quando parados, normalmente o foco se fixava em fontes sonoras mais evidentes, como cursos de água ou o panorama de carros a passar. Com o tempo, as características do espaço foram se fazendo observar e reconhecer, assim como a escuta se aproximava do equipamento e o tornava mais natural.

Deste modo, avalio que os trajetos ganharam forma e método a cada novo traçado. Em todos os aspetos, sejam de técnica, de motivação, ou de enfoque. Isto é, assim como é comum em algumas artes do espetáculo, que o *modus operandi* de determinado projeto seja determinado pelas especificidades do próprio trabalho e pesquisa em que se inserem, também foi a intenção de apreender e fazer parte do lugar o que criou os procedimentos adotados a cada deriva.

O ponto de partida escolhido foi o espaço da Pele em Azevedo, que, naquele momento, encontrava-se em obras de adequação ao propósito. A Adega, como é chamada, por se tratar de um galpão que serviu no passado como espaço para a produção de vinho, tinha trabalhadores da construção e membros da associação cultural a colaborar em trabalhos práticos de limpeza, pequenas intervenções de agricultura e a principiar o contato com a vizinhança direta. Assim, enquanto membro envolvido nestas atividades, também experimentei a gravação deste ambiente em mais de uma oportunidade. Com

estas experiências, percebeu-se que a gravação com equipamentos mais simples¹² apontava para a vantagem da portabilidade destes, além de oferecer condições de escuta semelhantes a ambientes diversos.

3.1.1 Campanhã, Circunvalação, Linha de ferro

As principais vias de tráfego urbano do Porto, a Via de Cintura Interna (VCI) e a Estrada da Circunvalação são, para sua população e visitantes, a referência viária de orientação espacial no concelho. A segunda, no entanto, confunde-se em muitas partes com a própria fronteira do município, linha que não é completamente coincidente em diversos pontos da cidade, mas que, grosso modo, aponta para o limite entre os concelhos do Porto e de Matosinhos (em seu início junto ao Parque da Cidade) passando pela Maia e, finalmente, a Gondomar, à medida em que circulamos o concelho em direção à Ponte do Freixo e à Ribeira. Se as vias são, por um lado, um elo de ligação entre regiões, por outro podem se tornar uma barreira física e simbólica entre localidades e regiões, como o são os cursos da água e acidentes naturais.



Figura 2: Mapa do Concelho do Porto. Fonte: Diário da República de Portugal.

Na freguesia de Campanhã, conhecida em sua unidade já há muitos séculos, há, para alguns, uma divisão em lados provocada pela presença de uma via rodoviária (a junção das referidas VCI e Circunvalação) além da estrada de ferro, dada a presença da

¹² Do início ao fim deste projeto, utilizei um gravador portátil Zoom H4N, e *headphones* AKG K77 semi-fechados. O tempo inteiro, eu utilizei-me dos fones enquanto gravava, assumindo minha atividade perante à população do entorno.

principal estação ferroviária da região Norte. Essa posição marca Campanhã como um ponto de chegada para quem vem de fora, um símbolo de conexão pelos transportes de pessoas e mercadorias, mas, em um contexto interno, vê-se uma freguesia com dois lados, sendo a zona mais afastada do centro mais desfavorecida no que toca a transportes públicos, acesso a outras zonas, e mesmo a mecanismos de cultura e lazer, muito embora haja uma crescente implantação destes naquela região.

3.1.2 Azevedo

“As ruas, travessas e vielas têm nomes como ‘Furamontes’, ‘Ponte do Gato’, ‘Calvário’. Quem lá mora garante que o nome não podia ser mais adequado: ‘Isto é mesmo um calvário. É Porto, mas nunca cá passou Cristo’. ‘Uma aldeia de Trás-os-Montes mete Azevedo no bolso’.”

Marmelo, J. (2007, 16 de Abril). “O Porto que ninguém acredita que é Porto”. *Público*.

A região em que se insere Azevedo tem ocupação tão antiga quanto a freguesia como um todo, tendo registos pelo menos desde o século XI, ligados ao Mosteiro de Santa Maria de Campanhã. (Direção Municipal de Urbanismo, 2019, p. 6). Em sua maior parte, está, segundo os registos, dedicada à sua vocação de produtora agrícola. Situada em um terreno mais baixo, com a presença do rio Torto e do rio Tinto, é das zonas da cidade do Porto em que resistem porções proporcionalmente elevadas de plantações e campos. As terras são cultivadas sobretudo para o consumo local, e observa-se uma recente valorização das áreas verdes, com a construção de novas urbanizações – como na vizinha Valbom (Gondomar) – em que novos moradores buscam maior proximidade com paisagens mais naturais, especialmente em arruamentos mais próximos do Parque Oriental da Cidade do Porto. Muito próximo desse, desde a década de 1970, está implantado onde era a antiga Quinta do Lagarteiro, o bairro social de mesmo nome, no qual residem, segundo dados da Câmara Municipal, cerca de 1.194 pessoas (Domus Social, 2021).

Os caminhos urbanos ou campestres de Azevedo são diretamente influenciados pelo traçado de seus rios, que não são muito caudalosos, mas que parecem ter sido fundamentais para um assentamento humano, primeiramente baseado na agricultura. Ao debruçarmos sobre o mapa, ou em imagens de satélite, vemos claramente o traçado do Parque Oriental acompanhado pela zona mais povoada da região, sendo que este segue o traçado final do Rio Tinto até o Rio Douro. Por outro lado, os limites de Azevedo também

são influenciados pelo Rio Torto, que dá a direção das ruas que vêm da região de Valbom, faz o caminho de mata natural limítrofe de Porto e Gondomar e, ao se aproximar da zona mais urbana, cria um “afunilamento” da zona, que vai ficando mais estreita à medida em que se aproxima do Douro. Essa paisagem algo urbana, algo rural, com forte influência dos caminhos da água, foi muito notada nas gravações de campo e está muito nítida na paisagem sonora percebida e coletada.

Podem-se perceber caminhos que “naturalmente” atraem caminhadas por Azevedo. Sejam os traçados internos pelo meio do Bairro do Lagarteiro – convém salientar que o Bairro é relativamente recente, existe há cerca de 45 anos – mas também em direção à rua principal de comércio, que dá ou toma nome da zona – a Rua Azevedo. A partir dessa, há ruas afluentes que podem ir em direção à Ponte do Gato ou à Rua de Oito de Setembro, que desce na direção da Adega onde trabalhamos, em uma zona rural de Azevedo. A partir da região da Adega, é possível seguir o Rio Torto pela Rua da Granja, que nos leva de volta à zona mais urbana, podendo encontrar a Rua do Meiral, considerada a segunda em ordem de importância, e que também começa (ou termina) na Rua Azevedo.

4. O que ouve quem grava

O trabalho de ouvir o material coletado é quase a extensão da própria coleta. Se é o ouvido atento o que direciona a pessoa que grava quando está em campo, este ouvido será convocado mais uma vez para uma segunda camada de escuta: a que caracterizará o que foi gravado, além de desvelar materiais gravados sem a consciência primeira.

4.1 Diários da gravação

Com as possibilidades em aberto em relação aos usos diversos que as gravações teriam, fez-se necessário reunir toda a informação possível deste material. Neste caso, por desconhecerem-se os fins de utilização do material, a opção foi reunir as informações potencialmente valiosas. Em primeiro lugar: data e local da gravação.

Nas descrições propostas por Schafer, de alguma forma, tributárias daquelas apresentadas em *Solfejo do Objeto Sonoro*, de Pierre Schaeffer (1988), focam-se objetos sonoros específicos sem contexto, sem significação. Esse tipo de descrição não parece aplicável para uma paisagem sonora complexa, ou mesmo para gravações superiores a poucos segundos. Por isso, optou-se por recolher as informações mais diretas referentes ao espaço e às condições de gravação e conferir ao texto a função de caracterizar as coletas. Tais textos, evidentemente, tratam de questões objetivas, mas também, pela própria característica do material por eles descrito, depende de interpretação subjetiva do ouvinte. No entanto, e por isso mesmo, foi proposta uma série de palavras-chave que tinham por base as descrições das gravações. Estas palavras-chave não foram planeadas antecipadamente, mas surgiram à medida em que se via a necessidade de o texto ser reduzido a termos que pudessem comparar ou facilitar a consulta de um material quando armazenado e catalogado.

Como exemplo pode-se dizer que, ao descrever cenas distintas envolvendo a passagem de carros, autocarros, a paisagem da rua, percebe-se que “tráfego” pode ser uma palavra que descreva um fenómeno – ou objeto – presente e recorrente em diversos momentos. Também se notou que, em alguns momentos, os sons gravados tinham origem na construção, civil, na lida da agricultura ou no comércio. Embora todos estes tenham características diferentes e sejam registos sonoros captados em meios diferentes, têm em

comum a característica de sons ligados à atividade laboral, e, assim, puderam ser agrupados sob a palavra-chave “trabalho”.

Munido de exemplos de projetos que utilizavam a *soundwalk* para fins diversos (acadêmicos, artísticos, proponentes de políticas públicas, entre outros), procurei que todas as expedições tivessem registo do máximo de informações possível. No entanto, não havia resposta para quais seriam os dados a serem coletados. Além disso, a escrita simultânea à gravação não parecia desejável por desviar a atenção da pessoa que grava daquilo que ela ouve. Perder-se-ia, assim, todo o sentido estético da experiência de gravação. Neste contexto, dada a necessidade de categorizar o material gravado, escolhi registrar os dados da gravação apenas quando o gravador já estivesse desligado.

A gravação está intimamente ligada à ideia de repetição, da possibilidade de repetir o que é captado. A própria ideia de gravação parece incompleta se não houver audição posterior desse material. Também era comum entre Schafer (2001), Westerkamp (1974), autores que fundamentaram teoricamente este trabalho, a exigência de que a escuta fosse a mais consciente e focada possível. Decidiu-se, então, que a avaliação, a descrição e a classificação se desse *a posteriori*, em uma escuta do material que ainda guardasse algo da sensação do momento da gravação, combinada a dados tais como a localização, a morada, a data, e o horário.

Percebeu-se que a maior quantidade de informação que se pudesse anexar à gravação seria útil para todos seus objetivos, inclusive os artísticos. Optou-se pela padronização do formato dos apontamentos, a serem reunidos em uma espécie de diário. Com o início desta prática, bem como com a repetição do ato de escrever, as entradas no diário ganharam um padrão que passou a ser aplicado.

Trabalhei com um formulário criado de raiz a partir da informação que foi sendo armazenada, com o objetivo de visualizar cada entrada de maneira padronizada. A partir dessa formalização, ganhou-se uma nova possibilidade de comparação entre as gravações, via descrições. A seguir (Figura 3), vê-se reproduzido o padrão do formulário criado a partir dos dados primários apontados a cada coleta e das questões recorrentes a cada entrada de texto descritivo. Também mostro um exemplo de descrição de uma das gravações, que segue o padrão anteriormente citado (Figura 4). Os textos, relatos da pessoa que grava, e da sua escuta posterior, são difíceis de serem submetidos a padronização, o que talvez sequer fosse desejável. No entanto, os elementos que se

tornavam mais constantes nos textos eram materiais para se produzir as palavras-chave, base tanto para a consulta das gravações, quanto para a implementação da instalação *Ludiconfronto*.

Data,

anomêdia-unidade

Duração

Local, coordenadas

Descrição geral do ficheiro

Descrição pormenorizada.

Palavras-chave.

Figura 3: Representação do padrão escolhido para classificar as gravações de campo.

210429-001 02:19min. c. Al Arquitecto Carlos Ramos 41.1537000, -8.5678800

Bairro do Lagarteiro, primeiro parque de estacionamento, de manhã

A aproximação e passagem do 400 conduz a escuta, mas sua passagem deixa o rasto de algumas pessoas, quietas. O ambiente é muito silencioso para o dia e horário, apesar da quantidade de pessoas. O vento faz-se presente, como percebe-se facilmente a distância entre os blocos através dos ecos das crianças, que a esta hora já voltam para a casa. Os pássaros estão à vontade, mas sem cantos mais elaborados, um pio ou outro.

Bairro do Lagarteiro; Autocarro; Paisagem Sonora; Pássaro; Al Arquitecto Carlos Ramos; Crianças; Vento, Espaço; Comum, Ruído Branco; Utopia.

Figura 4: Excerto do diário, com registo de entrada no dia 29 de abril de 2021.

Com a repetição das expedições, percebeu-se que a fotografia também seria útil aos propósitos, fosse para facilitar o trabalho de descrição, fosse para o reconhecimento de um lugar específico. Sem que se planeasse, estas fotografias se tornaram uma ferramenta importante no registo dos locais de gravação, nomeadamente na identificação de algumas das fontes sonoras dos locais visitados e fotografados. Sem que fosse intencional, as fotografias armazenavam as coordenadas de geolocalização. Estamos, mais uma vez, a trabalhar com tecnologia considerada doméstica, no sentido de estar disponível a grande parte da população.

Sobre a nomeação dos ficheiros, a opção mais prática foi assumir a nomeação automática da gravação. Os nomes numéricos dos ficheiros apresentam os dados de datação, necessária para os trabalhos, que, por padrão, representam ano, mês e dia registados pelo gravador, e a representação de unidade dentro daquele dia.

4.2 Diários enquanto um fim em si mesmo

A intenção dos diários sempre foi a de criar uma espécie de tradução e descrição que permitisse o fácil acesso a gravações com características específicas, e que contivesse a presença de determinadas fontes sonoras. Além disso, era desejado que essa tradução/descrição trouxesse a característica daquilo que não é perceptível na escuta, uma vez que a pessoa que grava tem memórias e informações não contidas no áudio. Devido a uma impossibilidade de uma descrição fria e objetiva dos fenómenos ouvidos, os diários acabaram por ganhar alguma característica literária.

Não se pretendeu criar narrativas ficcionais, tampouco havia intenção de utilizar o material sonoro para impulsionar uma criação escrita. Há, portanto, um acidente que ganha a atenção do autor quando volta a este material escrito – e esse retorno se deu, principalmente, por necessidade de parte da equipa envolvida no projeto *azevedo*, da Pele, de recorrer à sua leitura.

Radicchi (2017) descreve como usa a escrita nos seus *soundwalks* para servir objetivos muito definidos, uma vez que suas motivações em usar esse método residem no seu potencial descritivo. Embora no início desse trabalho também houvesse algum objetivo de descrição, essa não era uma meta primeira. Os fins do trabalho, inclusive, não estavam determinados *a priori*, e havia alguma liberdade de permitir o crescimento daquilo que tivesse potencial de crescer. Percebe-se que o material dos diários constitui

uma parte importante da divisão desse conjunto de gravações com o público, fazendo-se parte do registo da paisagem, que fica não apenas enquanto gravação, mas também enquanto relato.

Do material produzido e acumulado, os diários são uma mistura do relato recente com a escuta atenta das gravações que, por seu caráter temporal, não dificilmente geram narrativas quase acidentais. Para o propósito de criação em artes performativas, como o teatro, relatos desse tipo são material útil na composição de ambientes e situações (Figura 5).

210429-003 03:24min *Centro Social do Lagarteiro, Rua Diogo Macedo 41.152700, -8.567300*

De costas para o Centro Social, de frente para a Rua de Oito de Setembro

O carro de vendas quase não é pego, sendo difícil até reconhecer qual era a música que tocava. O vento é forte, atrapalha um pouco a audição, mas estabiliza. Se no anterior falávamos em encontros tímidos, aqui adultos e crianças parecem mais relaxados em seu convívio, embora passe sempre uma sensação de que estão todos de passagem. Esta face do Bairro do Lagarteiro, que aponta para Azevedo propriamente dita, tem maior movimento e confusão sonora. Claro que falamos em termos relativos, é uma zona mais sossegada do que a maior parte do Porto, mas nota-se uma diferença. A carrinha da PSP que por duas vezes passa devagar pela pessoa que grava, e que ensaia mentalmente o ato de descrever aos agentes o que está a fazer ali parado.

Bairro do Lagarteiro; Centro Social do Lagarteiro; Som Mecânico; Autocarro; Tráfego; Paisagem Sonora; Encontro; Comum

Figura 5: Excerto do diário, com registo de entrada no dia 29 de abril de 2021.

5. Intervenção artística

5.1 Primeiras experiências com revisitação sonora

A primeira utilização do material gravado deu-se em parceria com o grupo de estudos que participa do projeto *azevedo*. Tal grupo promove intervenções performativas nos autocarros da linha 400 da STCP, que liga a Avenida dos Aliados ao território de Azevedo, sendo a única conexão de transportes públicos do território ao centro da cidade. Para as intervenções, propusemos uma composição a partir da montagem de paisagens sonoras gravadas que visassem à experimentação do efeito dessas em campo. No entanto, percebeu-se que a simples exibição dessas precisaria de uma justificativa estética e de método para que se fizesse perceber. Na rua, por exemplo, quando usamos registos do local, estamos a trabalhar com as mesmas frequências, e o material gravado tende a ser mascarado pelo contexto acústico.

5.2 *Ludiconfronto*

A partir da experiência de gravações de campo e de seus efeitos na pessoa que grava, surgiu um interesse em, artificialmente, juntar paisagens sonoras. Isso em muito se deu, pois, na realização de percursos mais ou menos aleatórios, notou-se que os trajetos, mesmo quando repetidos, não provocavam uma mesma experiência. Por outro lado, quando tais percursos eram diferentes, os caminhos por vezes traziam elementos reconhecidamente semelhantes. O interesse em criar essa colisão de paisagens sonoras foi ainda maior quando se cogitou fazê-lo em um ambiente específico. O interesse maior, o primeiro passo do desenvolvimento do trabalho, foi a criação de um espaço em que as diferentes paisagens registadas seriam apresentadas continuamente e em contínuo choque entre elas. Para isso, seria interessante que o encontro se desse de forma sequencial e simultânea, emulando os procedimentos de montagem cinematográfica, para que se tirasse proveito de sua capacidade elevada de construção de sentido por meio do confronto entre materiais. No entanto, na direção contrária à prática da montagem, preferia-se evitar a edição do material, a fim de apresentá-lo em seu estado mais bruto quanto fosse possível.

Dessa forma, as paisagens sonoras que servem de matriz para a criação do ambiente só são afetadas pelo trabalho de quem portou e operou o gravador. Esse, por sua vez, buscou nas expedições alguma padronização técnica quanto ao posicionamento, ganho e microfonação, para que os registos se diferenciassem a partir da identidade daquilo que retratavam.

A ideia de confronto se dá tanto como objetivo quanto como meio de permitir à pessoa que adentra a instalação uma escuta através da qual se reconheça, ainda que parcialmente, a identidade local. Ao mesmo tempo, deseja confundir essa localização pelo uso de materiais de origens diferentes, misturados a partir de um mecanismo.

O *Ludiconfronto* foi planejado desde o início para acontecer no espaço da Adega de Azevedo, por estar no centro de todo o terreno que foi visitado e registrado. É inevitável que uma pessoa, ao ter contacto com a instalação, antes e depois da visita, cruze o espaço que a origina. Isso é desejado, uma vez que torna a experiência da instalação um contínuo, sem um princípio marcado, nem finalização. O percurso que conduz as pessoas à entrada da instalação as levará, talvez inconscientemente, por uma experiência sonora próxima daquela que elas vivenciarão dentro do espaço expositivo. O próprio ambiente da exposição tem a tendência de despertar outro nível de atenção à ambiência sonora circundante – presenciando, assim, uma tomada de consciência, idealmente mantida após a saída desse espaço. Em outras palavras, ao deixar o ambiente em que o material sonoro é apresentado de forma mecânica, há, idealmente, o reencontro com o material sonoro a partir de seus emissores naturais, ou seja, o conjunto de objetos, fenómenos e seres vivos que compõem o ambiente sonoro de Azevedo.

A instalação consiste em um sistema de som quadrifônico disposto de forma com que as pessoas visitantes vissem entre as colunas, em meio ao espaço da Adega, e ficassem cercadas pelas paisagens sonoras captadas em campo, que são atualizadas e substituídas constantemente e misturadas automaticamente de acordo com critérios estabelecidos. No entanto, embora haja critérios para a alternância entre diferentes gravações, há um certo grau de aleatoriedade e indeterminação provocados pela maneira como estes critérios são estabelecidos.

Partiu-se da experiência das gravações e da escrita dos diários como sendo indissociáveis das expedições que lhes originaram. Havia a necessidade de trazer algo da sensação do ambiente para a sala de exposição. Dessa forma, a estratégia escolhida foi, a

partir do texto dos diários, estabelecer as palavras-chave que poderiam estar presentes em algumas das paisagens. A partir daí, pôde-se criar, através do PureData¹³, uma ferramenta que se autoalimentasse em movimento contínuo, e em um número teoricamente limitado de combinações. Isso permitiria a experiência de um contínuo de paisagens em que não haveria a sensação de repetição. Em tese, poder-se-iam percorrer todas as paisagens gravadas em Azevedo continuamente, em uma montagem automática que visa afastar a escuta de um tempo de vivência, ou, para aproveitar os termos benjaminianos, buscar um tempo de experiência (Benjamin, 1989).

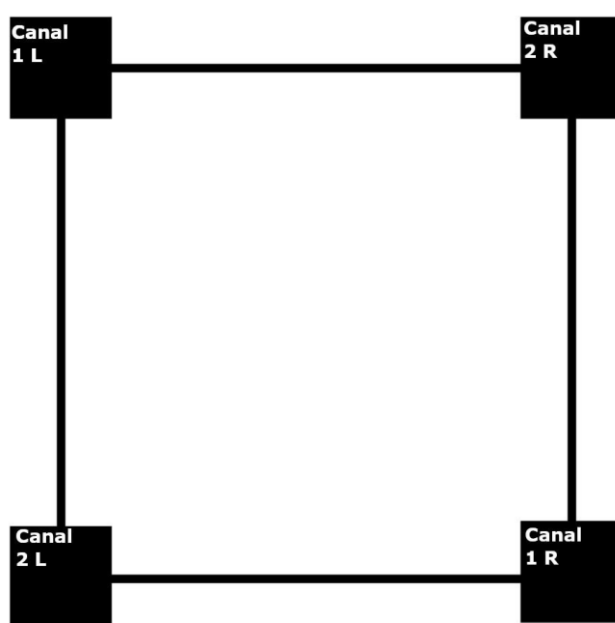


Figura 6: Representação da execução de duas paisagens sonoras simultâneas como são executadas no sistema quadrifônico.

¹³ Linguagem de programação visual vocacionada para criação e manipulação de som. Nesse trabalho, foi empregada devido à facilidade de programar um dispositivo com comportamentos total ou parcialmente aleatórios. Trata-se de uma linguagem de programação livre, outro motivo que justifica a sua utilização.

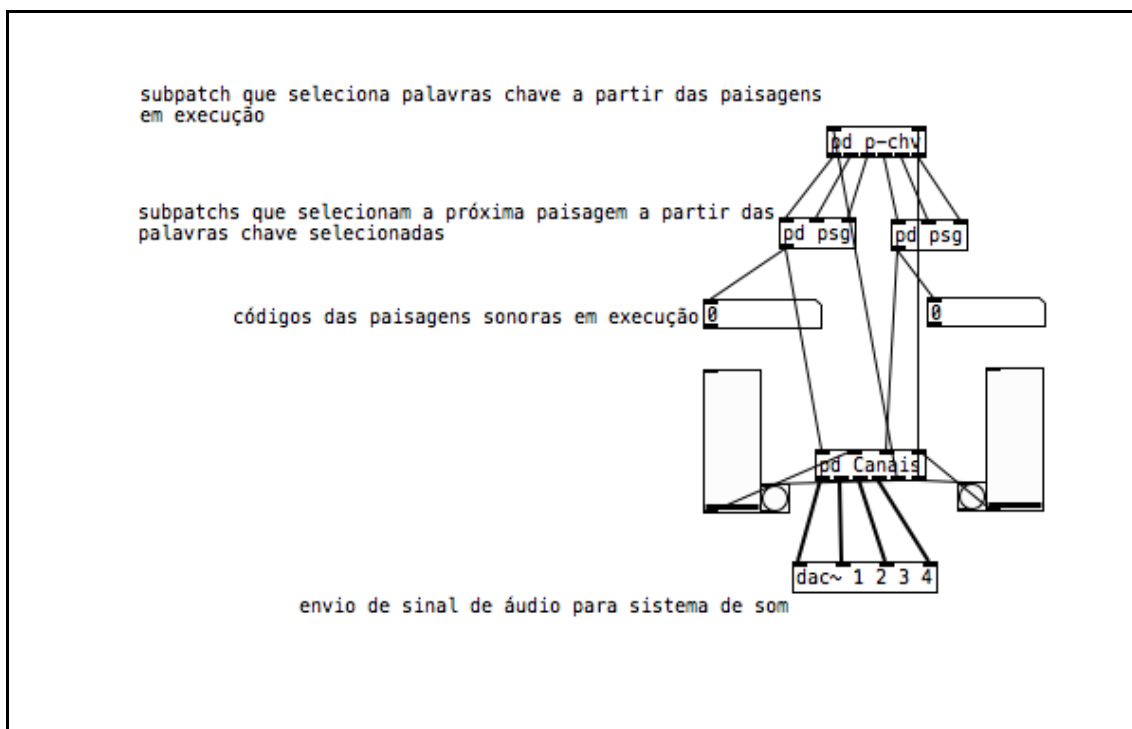


Figura 7: Imagem do controlador principal de *Ludiconfronto* em PureData

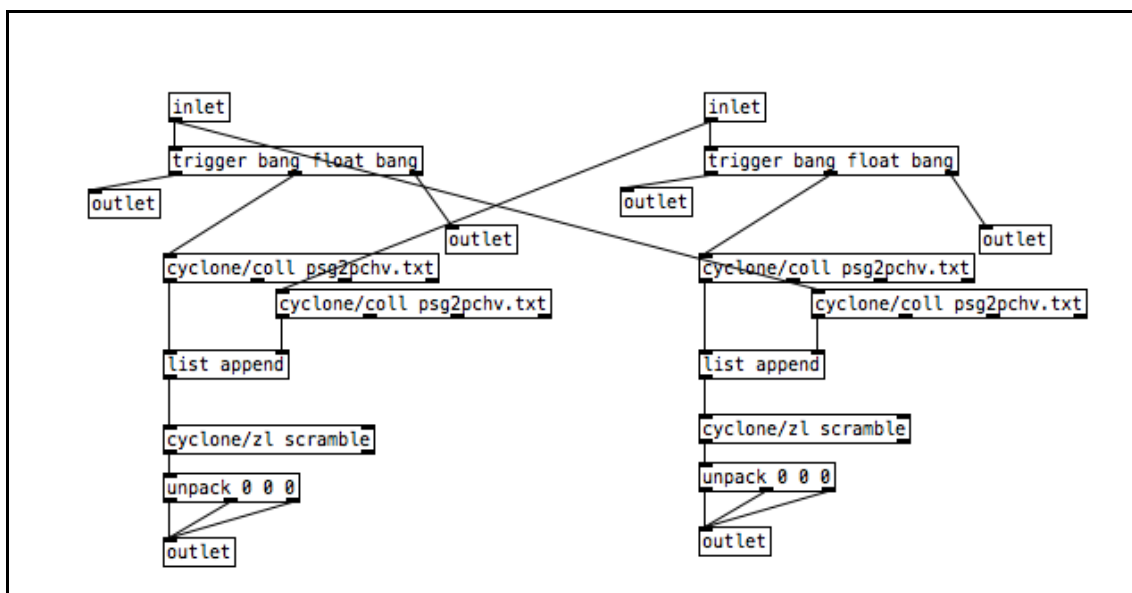


Figura 8: Subpatch *p-chv*, que seleciona a partir de tabelas as palavras chave respectivas de cada ficheiro de áudio

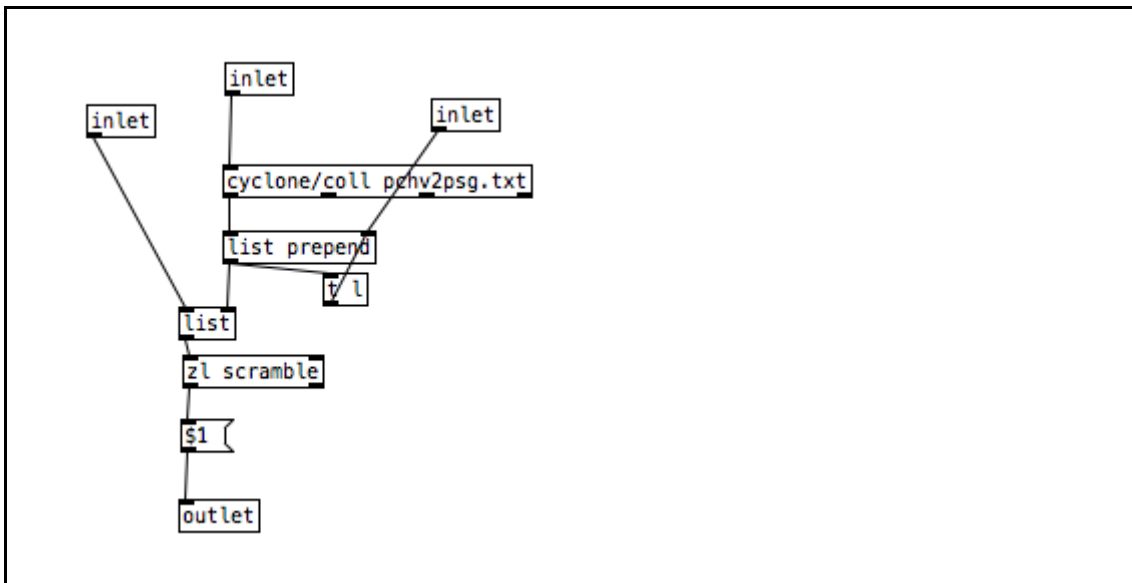


Figura 9: Subpatch *psg*: que apresenta um ficheiro de áudio que contenha as palavras-chave dos ficheiros em execução

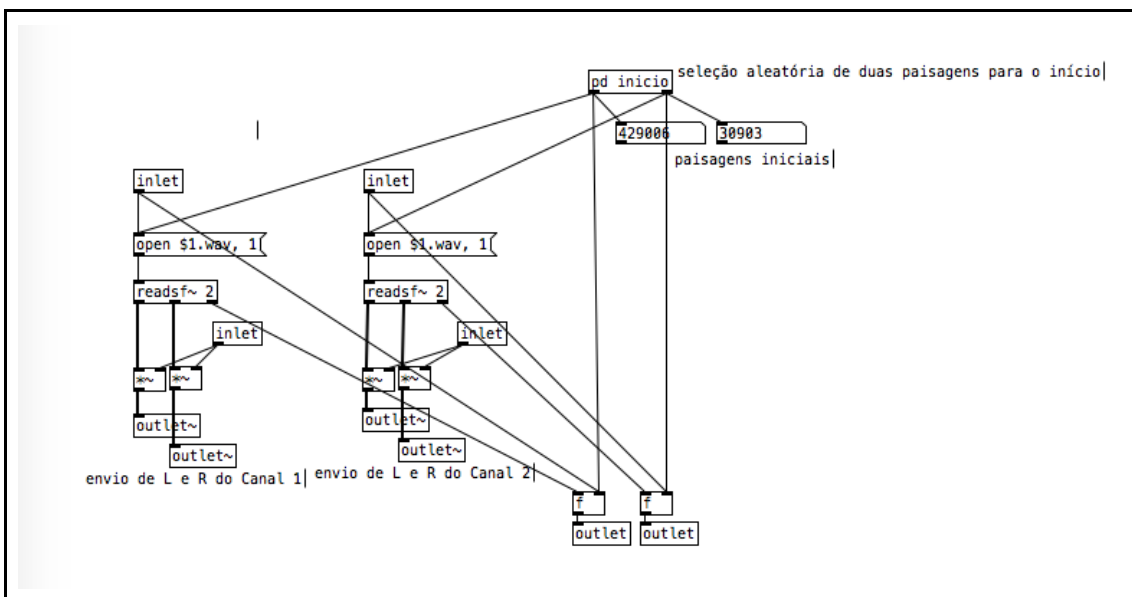


Figura 10: Subpatch Canais, que separa os caminhos entre os dois stereos que compõem a quadrifonia.

5.2.1 Autoavaliação de *Ludiconfronto*

O *Ludiconfronto*, enquanto projeto central, serviu, em primeiro lugar, como um laboratório privilegiado para a aplicação – e verificação – de conceitos que a bibliografia

apresenta. Por outro lado, acredito ter sido feliz na tentativa de afastar-me de um trabalho demasiado conceitual. Não será preciso a ninguém que adentra o espaço expositivo conhecer os temas tratados nesta dissertação, tampouco estar familiarizado com os conceitos e teorias que a embasam. Em sessões de teste (até o fechamento do trabalho escrito não foi possível expô-lo ao público em razão da pandemia do coronavírus), a reação foi muito positiva. Deixa, assim, um grande otimismo para quando isso finalmente se der, com sorte, nos próximos meses.

Reforço assim o livre acesso aos materiais, que permanecerão atualizados em shorturl.at/lorAW, recebendo atualizações e gravações e outros registros da obra em seus próximos estágios de desenvolvimento.

6. Conclusões e trabalho futuro

O trabalho surgiu de uma demanda advinda da minha atividade profissional e se mostrou uma grande oportunidade de desenvolvimento teórico. O aprofundamento em assuntos do *Soundscape*, e as variações de expedições sonoras para além da experiência do *soundwalk*, representa um ganho advindo desse estudo. Também apontaria a aproximação dessas formas de prática estética a outras escolas como uma possibilidade de reverberação para o meu trabalho artístico (e também para o daqueles que se interessarem por esse contributo).

A pesquisa também buscou contribuir com essa área de conhecimento, deixando latentes outras possibilidades de desenvolvimento a partir das provocações que o projeto *azevedo* dispara: o entrecruzamento das questões estéticas do som às questões arquitetônicas e urbanísticas, relativas a ocupação de território e às disputas de poder.

A aproximação com escolas modernas, em assuntos, ao mesmo tempo, antigos e contemporâneos, interessa, pois estes demonstram ser profundos em seus tópicos – uma vez que sobrevivem e falam ao presente.

O principal impacto futuro deste trabalho, embora seja acadêmico, se dará na proposição de projetos artísticos e de intervenção urbana. Ele também pode provocar novos estudos acadêmicos, especialmente aqueles que se fazem a partir da experiência, seja em campo ou em estúdio, e na avaliação aprofundada dos procedimentos escolhidos para a criação.

7. Referências

- Adams, M. et al. (2008). “Soundwalking as a methodology for understanding soundscapes”. In *Proc. Institute of Acoustics at Reading*, UK, Vol. 30.
- Attali, J. (1985). *Noise: The Political Economy of Music* (Vol. 16). Manchester University Press.
- Benjamin, W. (1985). “Pequena história da fotografia” In *Obras Escolhidas: Mágia e Técnica, Arte e Política*, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- Benjamin, W. (1989). “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In *Obras Escolhidas*, vol. 3, Trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Editora Brasiliense.
- Careri, F. (2013). *Walkscapes: O Caminhar como Prática Estética*, Trad. Paola Berenstein Jacques e Gilles Tiberghien, São Paulo, Editora G. Gili.
- Debord, G. (1992). *La Société du Spectacle*. Paris, Gallimard.
- Direção Municipal de Urbanismo (2019). *ARU de Azevedo: Área de Reabilitação Urbana*. Porto - Câmara Municipal.
- Domus Social. (2021). *Lagarteiro*. Domus Social. Acedido a 14 de Setembro de 2021 a partir de <https://www.domussocial.pt/bairros-lista/lagarteiro>.
- Fabbrini, R. N. (2015). “Errâncias estéticas: Surrealismo, Situacionismo e arte radicante”. In *Kinesis: Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia-Unesp, Marília, SP*, 7 (15), p. 1-12.
- Gil, A. C. (2008). *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 6. ed. Editora Atlas SA.
- Iosafat, D. (2009). “On sonification of place: psychosonography and urban portrait”. In *Organised Sound*, 14 (1), p. 47-55.
- ISO – International Standardization organization (2014): ISO/DIS 12913-1. Acoustics. Soundscape – Part 1: Definition and conceptual framework. Genebra.
- Marmelo, J. (2007, 16 de Abril). “O Porto que ninguém acredita que é Porto”. *Público*. Acedido a 16 de setembro de 2021, a partir de <https://www.publico.pt/2007/04/16/jornal/o-porto-que-ninguem-acredita-que-e-porto-211128>.
- Marx, K. (2011). *O Capital: Livro 1*. Trad. Rubens Enderle, São Paulo, Boitempo Editorial.
- McDonough, T. (Ed.). (2002). *Guy Debord and the Situationist International: texts and documents*. MIT press.
- Oliveira Jr, E. dos S. (2019). *Registo, composição e vinculação de instalação sonora para um espaço específico através da revisitação*. (Tese de Doutoramento) Repositório Institucional da Universidade de Aveiro. Acedido a 21 de setembro de 2021, a partir de <http://hdl.handle.net/10773/27527>.
- Oliveira, M., & Martinho, C. (2021). “Entrevista com Hildegard Westerkamp: ‘Quando Começamos a Ouvir o Mundo Estamos a Tratar da Vida Toda’”. In *Revista Lusófona De Estudos Culturais*, 8 (1), 243-253. Acedido a 09 de setembro, a partir de <https://doi.org/10.21814/rlec.3323>

Paz, O. (1984). “A tradição da ruptura” In *Os Filhos do Barro*, Trad. Olga Savary, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Pele Associação Social e Cultural (2021). Acedido a partir de <https://www.apele.org/>.

Radicchi, A. (2017) “A pocket guide to soundwalking”. In *Perspectives on Urban Economics*, Besecke et al., p. 70-73, Universitätsverlag der TU Berlin.

Sémidor, C. (2006). “Listening to a city with the soundwalk method”. In *Acta Acustica United with Acustica*, 92(6), p. 959 – 964.LL

Schaeffer, P. (1988) *Tratado de los Objetos Musicales*, Madrid, Alianza.

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

Venot, F. & Sémidor, C. (2006). “The ‘soundwalk’ as an operational component for urban design”. In *23rd Conference on Passive and Low Energy Architecture*, Genebra, Suíça.

Westerkamp, H. (1974). *Soundwalking*. Acedido a 21 de junho de 2021 a partir de https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=13&title=soundwalking.

WSP (2021). *World Soundscape Project*. (n.d.). Acedido a partir de <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>.

Xavier, I. (1983). *A Experiência do Cinema: Antologia*, Rio de Janeiro, Embrafilme.