



REVISTA LUSÓFONA DE
ESTUDOS CULTURAIS

LUSOPHONE JOURNAL OF
CULTURAL STUDIES

TEXTURAS SONORAS: O LADO ACÚSTICO DA CULTURA
SOUND TEXTURES: THE ACOUSTIC FACE OF CULTURE

2018
volume V | n. 1

Editores | *Editors*

Madalena Oliveira

Pedro Portela

Eduardo Vicente

Diretor | *Journal Editor*

Moisés de Lemos Martins



CECS
centro de estudos
de comunicação
e sociedade
PUBLICAÇÃO

Título | Title: Texturas sonoras: o lado acústico da cultura | *Sound textures: the acoustic face of culture*

Diretor | Journal Editor: Moisés de Lemos Martins

Diretora Adjunta | Associate editor: Zara Pinto-Coelho

Editores | Volume Editors vol. 5, nº 1 – junho 2018 | June 2018: Madalena Oliveira, Pedro Portela & Eduardo Vicente

Conselho Editorial | Editorial Board

Albertino Gonçalves (UMinho), Alda Costa (UEM), Aldina Marques (UMinho), Alexandre Costa Luís (UBI), Ana Carolina Escosteguy (PUCRS), Ana Gabriela Macedo (UMinho), Ana Paula Coutinho (Un. do Porto), Anabela Carvalho (UMinho), Annabelle Sreberny (LMEI), Antônio Hohlfeldt (PUCRS), Armando Jorge Lopes (UEM), Barbie Zelizer (Un. da Pensilvânia), Carlos Assunção (UTAD), Catarina Moura (UBI), Cátia Miriam Costa (ISCTE –IUL), Eduardo Costa Dias (ISCTE –IUL), Elton Antunes (UFMG), Emília Araújo (UMinho), Fabio La Rocca (Sorbonne), Felisbela Lopes (UMinho), Fernanda Ribeiro (Un. Porto), Fernando Paulino (Un. Brasília), Helena Machado (UMinho), Helena Pires (UMinho), Helena Sousa (UMinho), Isabel dos Guimarães Sá (UMinho), Isabel Ferin (Un. de Coimbra), Isabel Macedo (UMinho), Janet Wasko (Un. de Oregon), Jean Martin Rabot (UMinho), João Vítor Gomide (Un. FUMEC), José Carlos Venâncio (UBI), José Manuel Pérez Tornero (UAB), José Casquilho (UNTL), José Roberto Severino (UFBA), Joseph Straubhaar (Un. do Texas), Juremir Machado da Silva (PUCRS), Luís Santos (UMinho), Lurdes Macedo (UMinho), Madalena Oliveira (UMinho), Manuel Pinto (UMinho), Maria da Luz Correia (UMinho), Maria Immacolata Vassalo de Lopes (USP), Maria Manuel Baptista (Un. de Aveiro), Mário Matos (UMinho), Messias Bandeira (UFBA), Muniz Sodré (UFRJ), Nélia del Bianco (Un. de Brasília), Neusa Bastos (PUC-SP), Norval Baitello Junior (PUC-SP), Paula Bessa (UMinho), Paulo Bernardo Vaz (UFMG), Paulo Osório (UBI), Raúl Fuentes Navarro (ITESO), Regina Pires Brito (Mackenzie SP), Rita de Cássia Aragão Matos (UFBA), Rita Ribeiro (UMinho), Rosa Cabecinhas (UMinho), Sara Pereira (UMinho), Silvana Mota Ribeiro (UMinho), Silvino Lopes Évora (Uni-CV), Sonia Livingstone (LSE), Teresa Ruão (UMinho), Urbano Sidoncha (UBI), Vincenzo Susca (Un. Montpellier III), Vítor Sousa (UMinho), Xosé López García (USC), Zara Pinto-Coelho (UMinho).

Diretor Gráfico e Edição Digital | Graphic Director and Digital Editing: Pedro Portela

Assistente Editorial | Editorial Assistant: Zara Pinto-Coelho

Assistente de Formatação Gráfica | Graphic Assistant: Ricardina Magalhães

URL: <http://rlec.pt>

Edição: *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies* é editada semestralmente (2 números/ano ou 1 número duplo) pelo Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS), Universidade do Minho, em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar artigos ou resenhas devem consultar o URL da página indicado acima.

The journal *Revista Lusófona de Estudos Culturais / Lusophone Journal of Cultural Studies* is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit articles for publication should go to URL above.

Redação e Administração | Address:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho, Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | Phone: (+351) 253 604695 // **Fax:** (+351) 253 604697 // **Email:** cecs@ics.uminho.pt // **Web:** www.cecs.uminho.pt

e-ISSN: 2183-0886 // **ISSN:** 2184-0458

Depósito legal | Legal deposit: 166740/01

Cofinanciado por:



Financiado pelo COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 e FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013.
Supported by COMPETE: POCI-01-0145-FEDER-007560 and FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, no âmbito do projeto: UID/CCI/00736/2013

SUMÁRIO | CONTENTS

Som e cultura: cartografias acústicas e paisagens sonoras	5
Madalena Oliveira, Pedro Portela & Eduardo Vicente	
Sound and culture: acoustic cartographies and soundscape	11
Madalena Oliveira, Pedro Portela & Eduardo Vicente	
<hr/>	
1. LUGARES OUVIDOS 	
1. HEARD PLACES	17
<hr/>	
Aceleração, desaceleração, tortura sônica e inércia: temporalidades de partidas de futebol	19
Pedro Silva Marra	
Acceleration, deceleration, sonic torture and inertia: temporalities of a football match	37
Pedro Silva Marra	
<hr/>	
Transcrição do Vale do Ave em som: criação de uma linguagem espaço-sonora	53
Cidália Ferreira Silva & Eugénia Aguiar Leite	
Transcription of Vale do Ave into sound: creation of a spatial auditory language	75
Cidália Ferreira Silva & Eugénia Aguiar Leite	
<hr/>	
Samba e jazz além mar: a paisagem textual urbana de Paris no período entre-Guerras com a chegada das músicas das Américas	97
Graziela Mello Vianna	
Samba and jazz overseas: the textual urban landscape of Paris between the two World Wars with the arrival of the new music from America	115
Graziela Mello Vianna	
<hr/>	
2. ÉCOS DA IMAGINAÇÃO, DA IDENTIDADE E DO REAL 	
2. ECHOES OF IMAGINATION, IDENTITY AND THE REAL	133
<hr/>	
Imagens falantes: a poética interativa do som imaginado	135
Seán Street	
Talking pictures: the interactive poetics of imagined sound	153
Seán Street	
<hr/>	
Musicalidades da língua portuguesa: introdução a uma sonoridade fonética e acústica da lusofonia	171
Teresa Costa Alves	
Musicality of Portuguese: introduction to a sonority and phonetic acoustic in the Lusophone world	191
Teresa Costa Alves	
<hr/>	
O áudio invisível: uma análise ao <i>podcast</i> dos jornais portugueses	209
Ana Isabel Reis	
Invisible audio: an analysis of the podcasts of Portuguese newspapers	227
Ana Isabel Reis	
<hr/>	

3. ESTÉTICAS SONORAS 	
3. SOUND AESTHETICS	245
DJ Dolores: experimentação, diferença e memória da música eletrônica	247
Herom Vargas & Nilton Faria de Carvalho	
DJ Dolores: experimentation, difference and memory of the electronic music	263
Herom Vargas & Nilton Faria de Carvalho	
Desintegração e repetição: uma análise a partir de William Basinski	279
Manuel Bogalheiro	
Disintegration and repetition: an analysis based on William Basinski	293
Manuel Bogalheiro	
Paisagens sonoras de baixa fidelidade em <i>O som ao redor</i> (2012) e <i>Ventos de agosto</i> (2014)	307
Igor Araújo Porto & Miriam de Souza Rossini	
Soundscapes of low fidelity in <i>O som ao redor</i> (2012) and <i>Ventos de agosto</i> (2014)	325
Igor Araújo Porto & Miriam de Souza Rossini	
4. LEITURAS 	
4. BOOK REVIEWS	343
Street, S. (2017). <i>Sound poetics. Interaction and personal identity</i>. Cham: Palgrave.	345
Madalena Oliveira	
Street, S. (2017). <i>Sound poetics. Interaction and personal identity</i>. Cham: Palgrave.	351
Madalena Oliveira	

SOM E CULTURA: CARTOGRAFIAS ACÚSTICAS E PAISAGENS SONORAS

Madalena Oliveira, Pedro Portela & Eduardo Vicente

É consensual a ideia de que a cultura contemporânea se define pela hegemonia da imagem e por um regime de visualidade que atravessa praticamente todas as extensões da vida. “Estamos”, diz Fabio La Rocca, “imersos numa ‘constelação’ de imagens que estruturam a nossa experiência de vida quotidiana, como uma espécie de galáxia do imaginário” (La Rocca, 2017, p. 28). Numa perspetiva que afina com a ideia de que a linguagem verbal cede cada vez mais espaço à expressão visual, o autor sugere que “este é o tempo das imagens e da primazia do imaginário, onde a experiência prática da vida quotidiana está também construída através de uma disposição visual, por meio de uma modalidade visual da nossa relação com e através do mundo” (La Rocca, 2017, p. 28).

As tecnologias da imagem, que herdaram da fotografia o fascínio pelo registo icónico da realidade, concorreram ao longo de todo o século XX para um excesso de requisição do olhar. Nesse movimento de atração monopolizada da visão subsidiaram uma certa negligência do ouvido, que a história já tinha subestimado com argumentos de associação à alucinação e ao rumor. Num texto em que reconhece que “temos horror à cegueira, muito mais horror do que sentimos em relação à surdez” e que “na cultura da visualidade, o grande temor é perder a visão”, porque “o prato da balança dos sentidos pende totalmente para o lado da visão” (Baitello, 2014, p. 135), Norval Baitello constata que “a cultura e a sociedade contemporâneas tratam o som como forma menos nobre, um tipo de primo pobre, no espectro dos códigos da comunicação humana” (Baitello, 2014, p. 135).

Talvez por isso, durante várias décadas, os estudos de comunicação foram quase surdos ao som como linguagem. Embora a rádio, o telefone e o cinema sonorizado tenham marcado o início da era dos meios de comunicação de massas, revolucionando de forma ímpar a circulação de informação entre espaços distantes, a verdade é que, do ponto de vista cultural, a expressão sonora tem sido um objeto de tímidos investimentos académicos. Mesmo as consequências da convergência digital são, segundo Juan José Perona, “examinadas apenas do ponto de vista da receção e quase ignoradas do ponto de vista do som, numa sociedade que”, diz o autor, “continua a exaltar a imagem relativamente a qualquer outro estímulo comunicativo” (Perona Paez, 2011, p. 64).

À exceção da música, que, pela sua dimensão artística, antropológica e cultural, sempre deu, de algum modo, origem a composições científicas de relevo, o som como material semiótico só muito recentemente parece ter adquirido alguma “visibilidade” científica. Numa edição do *Journal of Sonic Studies* publicada em 2013, sobre epistemologias sonoras, Walter Gershon reconhece que, “os sons são uma parte integrante da pesquisa interpretativa” (Gershon, 2013). De algum modo, como suporte metodológico, o registo sonoro tem sido, nas Ciências Sociais e Humanas, um instrumento auxiliar particularmente útil para os

métodos de entrevista e história de vida e para a pesquisa etnográfica em geral. No entanto, só há pouco tempo, nas últimas duas décadas, talvez, se assumiu o som como objeto de estudo em si mesmo, graças em parte ao desenvolvimento do conceito de “paisagens sonoras” por R. Murray Schafer (Schafer, 1994) e dos estudos de rádio que conheceram a partir do final do século XX uma significativa propulsão enquanto campo de investigação.

Se o estatuto científico da imagem nasce especialmente a partir da sua íntima conexão com a técnica, o do som constitui-se, antes de mais, como um regresso à condição sensitiva da experiência. É, por isso, a assunção primária do som como estímulo informativo que é preciso voltar para se lhe conferir valor epistemológico. Primeiro como fonte de impulsos perceptivos que dão a conhecer o ambiente em redor; depois como sistema de signos tão sujeitos a convenções como as próprias palavras.

Na sua dimensão física, o som é reverberação e vibração, tem frequência e intensidade. Apesar da sua aparente intangibilidade, é a sua materialidade¹ que dá textura aos espaços – físicos e emocionais – que habitamos. A sensação de vazio, por exemplo, que experimentamos numa sala desprovida de qualquer artefacto é não apenas uma consequência do que os olhos (não) veem mas também o resultado da reverberação devolvida pelas paredes lisas. O vazio é, então, perceptível ao olhar, mas é também uma sensação produzida no ouvido pelas ondas vibratórias que não tocam (nem ressoam) noutros objetos. Em *The sound handbook*, Tim Crook explica que o som corresponde a uma ampla capacidade perceptiva, porque “os ouvidos humanos são capazes de captar ondas sonoras de todas as direções, enquanto a visão é limitada pela profundidade de campo do olho” (Crook, 2012, p. 15). O mesmo poderemos dizer destes sentidos na era digital, já que também a forma retangular do ecrã limita a direção do olhar de um modo que não tem equivalente para a escuta.

Na sua dimensão simbólica, por outro lado, o som é também emoção e relação, tem valor rememorativo e qualidades expressivas. O som de um sino fúnebre, por exemplo, pode acionar a memória afetiva de um modo bem mais íntimo do que a fotografia evocativa de alguém que a morte ausentou, porque a maneira como ouvimos está profundamente vinculada à maneira como experimentamos emoções. Do ponto de vista cultural, os ambientes acústicos constituem-se assim como quadros definidores de modos de sentir e de fazer comunidade, regulando não apenas a nossa orientação física no espaço como também o nosso imaginário.

Introduzido em 1996 pelo antropólogo Steven Feld, o termo “acustemologia” sugere que o som tem valor epistemológico, correspondendo a um modo sónico de conhecer e estar no mundo. Sendo, portanto, uma forma de mapear os enquadramentos da experiência, as manifestações sonoras criam, por outro lado, vínculos afetivos e produzem sensações, definem identidades e conferem espessura emotiva às dinâmicas sociais e culturais, da mesma forma que o tom de voz imprime modulação ao diálogo.

Ao fixar-se nas texturas sonoras da cultura, este volume da *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* procurou reunir um conjunto de

¹ Norval Baitello explica que, “se considerarmos as características físicas do som, constataremos que a receção de todo o som se dá não apenas por um pedaço pequeno da pele chamado tímpano, mas por toda a pele, e que, portanto, a audição é uma operação corporal e não apenas pontual” (Baitello, 2014, p. 142).

contributos teóricos e empíricos para refletir sobre a experiência sonora e o poder expressivo do som. A relação das linguagens acústicas com a identidade e a memória, a complementaridade entre imagem e som, a força imaginativa do som, as sonoridades específicas de diferentes culturas – como os sotaques e a música –, a produção estética do som e o papel dos média – e da rádio em particular – na promoção de uma escuta ativa são os temas que, direta ou indiretamente, atravessam os textos desta edição.

Agrupados em três blocos temáticos, os nove artigos que integram este volume estão longe de esgotar a energia que há no ato de escutar sempre que nos colocamos para lá da capacidade exclusivamente corporal de ouvir. Não chegamos a falar de ergonomia acústica nem de museologia sonora; também não ouvimos o som das marcas ou a identidade sonora dos produtos; não sintonizamos narrativas radiofónicas nem resgatamos sons em risco de desaparecer. Do campo da arquitetura, da música, da arte, do cinema, da comunicação e do jornalismo juntamos, no entanto, alguns dos argumentos por que também é importante falar de uma cultura do ouvir e, por que, para o fazer, talvez precisemos antes de mais de desenvolver algumas competências específicas que nos habilitem a reconhecer no som um modo de *pôr em comum*.

Na primeira secção, são-nos apresentados os “Lugares ouvidos”. Pedro Silva Marra, professor da Universidade Federal de Espírito Santo, explora o ambiente acústico dos campos de futebol, procurando compreender como a manipulação de sonoridades contribui para construir o espetáculo futebolístico. Refletindo sobre a relação que se estabelece entre as claques (ou torcidas, na expressão brasileira) e os jogadores, o coordenador do grupo de pesquisa Ateliê de Sonoridades Urbanas analisa quatro mediações técnicas que regulam a intensidade e agenciam as temporalidades do jogo: a aceleração, a desaceleração, a inércia e a tortura sónica. Pela força contagiante dos cantos entoados nos estádios, explica a dado passo o autor, os adeptos “aprendem a modelar os sons que emitem e desenvolvem maneiras de interferir na disputa por meio destas sonoridades”.

Numa proposta que cruza a representação do território com a representação sonora, Cidália Ferreira Silva e Eugénia Aguiar Leite procuram transcrever a espacialidade dos lugares em som. Interpretando dois lugares – o centro de Guimarães e o “entre Brito e Silveiras” – as autoras procuram comprovar a relação entre o espaço e o som. Sugerem que “o ouvinte, que aprenda a linguagem proposta, ao escutar uma sonoridade de um percurso, consegue criar uma imagem mental do lugar, sem nunca o ter percorrido”, da mesma maneira que, “ao percorrer o território, o observador consegue reproduzir uma sonoridade mental, que a sua transcrição pode conceber”.

Graziela Mello Viana traça um panorama das transformações na paisagem textual urbana de Paris e da sua relação com as novas músicas das Américas. Com uma atenção particularmente sintonizada no samba e no jazz, a autora – que é professora na Universidade Federal de Minas Gerais – procura perceber que sinais de Paris há nas canções cantadas por brasileiros e por norte-americanos. Ao mesmo tempo, examina como estes géneros musicais reconfiguraram a paisagem da capital francesa em fachadas e letreiros de casas de dança, em cartazes publicitários de bailes e espetáculos musicais e na própria moda.

O segundo segmento de artigos, intitulado “Ecos da imaginação, da identidade e do real”, é introduzido por um texto de Seán Street que explora como as imagens podem produzir sons. Numa abordagem literária das relações entre o ver e o ouvir, o professor emérito da University of Bournemouth sugere que possuímos a capacidade de produzir som a partir de imagens, assim como fazemos imagens a partir do som. Tomando como exemplo o quadro “Os caçadores na neve”, pintado por Bruegel em 1565, Seán Street presume que há uma paisagem sonora paralela ao mundo representado na própria imagem. E está convencido de que ouvimos com os ouvidos, mas escutamos com a mente, razão pela qual, para o poeta que também é o autor, rádio, som e poesia têm um grau de parentesco.

Referindo-se à pluralidade de sotaques e géneros musicais a que soa o espaço lusófono, Teresa Costa Alves faz, no segundo artigo desta secção, um recorte acústico das sonoridades da língua portuguesa e da música dos países da Lusofonia. Considera a autora que “uma das mais desafiantes características da língua portuguesa para quem a aprende enquanto língua estrangeira é o facto de ser uma língua polifónica”. É por isso que, no seu entendimento, “o som pode veicular conotações socioculturais” a que a rádio dá expressão tanto através dos sotaques que permitem identificar a procedência de um programa como através da música pela qual, no espaço lusófono, se exprime também uma riqueza única de sonoridades e raízes.

No domínio da confluência entre linguagens, Ana Isabel Reis, da Universidade do Porto, analisa como três jornais portugueses começaram a produzir conteúdos sonoros que distribuem em *podcast*. O objetivo deste trabalho, que faz um levantamento das iniciativas do *Público*, do *Expresso* e do *Observador* em termos de articulação da informação escrita com a expressão sonora, é identificar eventuais traços distintivos dos conteúdos áudio produzidos por jornais em ambiente web. Reconhecendo a influência do meio rádio nos *podcast* analisados, a autora conclui que os periódicos portugueses estão ainda numa fase exploratória, de experimentação, sendo o som nos espaços online destas publicações, um elemento secundário. Diz Ana Isabel Reis que “o áudio é duplamente invisível: não se ouve nem se vê nos *sites* dos jornais”.

No terceiro bloco de artigos, reúnem-se abordagens que têm em comum a exploração de opções de gestão do som, tanto na música como no cinema, que configuram “Estéticas sonoras”. Herom Vargas e Nilton Faria de Carvalho, da Universidade Metodista de São Paulo, escutaram dois discos do DJ Dolores e concluem que as peças experimentais de música eletrónica articulam elementos de diferentes géneros musicais e reclamam a participação do ouvinte na reconstrução da narrativa musical. O facto de ser composta por diferentes textos culturais cuja leitura sugere uma espécie de alteridade musical faz da música deste *disc-jóquei* uma produção em “constante estado nómada”. Para os autores, é ainda o facto de se escorregar de género em género, de instrumento em instrumento e de timbre em timbre, num esforço de “rearticulação da memória”, o que faz desta música uma experiência universal.

Também no campo de uma espécie de música de vanguarda, embora num registo diverso, Manuel Bogalheiro faz uma apreciação crítica da peça musical *Disintegration*

Loops de William Basinski. Composta a partir da degradação do som reproduzido de bobines analógicas em *loop*, a peça resulta daquilo que o autor chama de “desintegração sonora”, uma consequência da própria “desintegração física” das fitas de bobine até à forma de “farrapos magnéticos deteriorados”. Convocando referências de Simondon sobre a plasticidade da forma, assim como a teoria da técnica de Deleuze e Guatari, o professor da Universidade Lusófona do Porto mostra que a desintegração é afinal metáfora da natureza humana.

Igor Araújo Porto e Miriam de Souza Rossini, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, fazem uma análise da sonografia de dois filmes, *Ventos de Agosto* e *O Som ao Redor*, em que o áudio tem a função de produzir surpresa. A partir destes dois exemplos, os autores retomam o conceito de “paisagem sonora de baixa fidelidade” de Schafer, aplicando-o ao som do cinema. Embora a “baixa fidelidade” seja muitas vezes conotada com um “som ruim”, por oposição à “alta fidelidade” que se associa a um “som bom”, não é propriamente numa questão de qualidade física que os autores centram a sua abordagem; é na possibilidade de se sugerir uma outra maneira de encarar a construção do espaço a partir daquilo que denominam o “som achatado” dos filmes.

A abordagem do áudio como linguagem presta-se a uma expressão por vezes poética sobre os efeitos do som sobre a pele e as emoções. Por isso, no fecho desta edição da *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* fazemos também a leitura de uma obra em que se sugere que som e poesia são parentes. Escrito num tom mais literário que científico, *Sound poetics. Interaction and personal identity* de Seán Street, que Madalena Oliveira apresenta nas últimas páginas deste volume, é um livro sobre as reverberações e os ecos que nos governam, sobre a relação entre o que ouvimos e o que imaginamos, ou seja, entre o que ouvimos e as imagens que mentalmente nos damos a ver. É por isso que este é também um livro sobre as texturas que só o ouvido pode apreender ou, por outras palavras, sobre o lado acústico da cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baitello, N. (2014). A cultura do ouvir. In N. Baitello, *A era da iconofagia. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura* (pp. 133-151). São Paulo: Paulus.
- Crook, T. (2012). *The sound handbook*. Oxon : Routledge.
- Gershon, W. (2013). Resounding science: a sonic ethnography of an urban fifth grade classroom. *Journal of Sonic Studies*, 4. Retirado de <https://tinyurl.com/y9qq6uxz>
- La Rocca, F. (2017). A mutação visual do mundo social. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*, 4(1), 25-31.
- Perona Paez, J. J. (2011). A rádio no contexto da sonosfera digital: perspectivas sobre um novo cenário de recepção radiofónica. *Comunicação e Sociedade*, 20, 63-75. doi:10.17231/comsoc.20(2011).883
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Madalena Oliveira é Professora Associada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Ensina Semiótica, Comunicação e Linguagens e Jornalismo e Som. É vice-presidente da Sopcom – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. É *chair* da secção de Estudos de Rádio da ECREA. Integra o Fórum Ibero-americano de Pós-Graduação, uma comissão de assessoramento da Confibercom – Confederação Ibero-americana das Associações Científicas e Académicas de Comunicação e coordena com Helena Sousa o Observatório de Políticas Públicas para a Comunicação do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057-Braga (Portugal)

Pedro Portela é Professor Auxiliar do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Ensina matérias ligadas à sonoplastia, à edição digital de vídeo e às narrativas multimédia. Os seus interesses de investigação inscrevem-se nos estudos de rádio e de som. É autor do programa *O domínio dos deuses* emitido há mais de 30 anos na Rádio Universitária do Minho.

E-mail: pedroportela@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057-Braga (Portugal)

Eduardo Vicente é Professor Associado do Departamento de Cinema, Rádio e TV da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. É editor da *Novos Olhares: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos* (www.revistas.usp.br/novo-solhares) e coordenador do MidiaSon – Grupo de Estudos e Produção em Mídia Sonora, credenciado junto à ECA/USP e ao CNPq. Os seus interesses de investigação incluem temas como música popular, indústria fonográfica, rádio e trilha sonora e musical.

E-mail: eduvicente@usp.br

Morada: ECA – Universidade de São Paulo, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, CEP 05508-020 São Paulo (Brasil)

SOUND AND CULTURE: ACOUSTIC CARTOGRAPHIES AND SOUNDSCAPE

Madalena Oliveira, Pedro Portela & Eduardo Vicente

The idea that contemporary culture is defined by the hegemony of the image and by a regime of visibility crossing practically all extensions of life is consensual. “We are”, states Fabio la Rocca, “immersed in a ‘constellation’ of images structuring our daily experience of life, as a kind of imagery galaxy” (La Rocca, 2017, p. 36). In a perspective that includes the idea that verbal language gives more and more space to visual expression, the author suggests that “this is the time of images and of the pregnancy of imaginary, where the practical experience of daily life is also constructed through a visual disposition, through a visual modality of our relation with and through the world” (La Rocca, 2017, p. 36).

Image technologies, which inherited from photography the fascination with the iconic register of reality, competed throughout the 20th century to over-demand the sight sense. In this movement of monopolised attraction of vision, they contributed to a certain neglect of the ear, which history had already subsumed with arguments of association with hallucination and rumour. In a text where he recognises that “we are horrified by blindness, much more horrified than we are about deafness” and that “in the culture of visibility, the great fear is losing sight” as “the dish of the weighting balance of the senses totally hangs for the sight side” (Baitello, 2014, p. 135), Norval Baitello suggests that “contemporary culture and society treat sound as less noble, a kind of poor cousin, in the spectrum of codes of human communication” (Baitello, 2014, p. 135).

Perhaps that is why for several decades, communication studies were almost insensitive to sound as language. Although radio, the telephone and the sound cinema have marked the beginning of the mass media age, uniquely transforming the circulation of information between distant spaces, the truth is that from the cultural point of view, the sound expression has been an object of timid academic efforts. Even the consequences of digital convergence are, according to Juan José Perona Paez, “examined only from the point of view of reception and almost ignored from the point of view of sound, in a society in which the image is still more highlighted than other communicative stimuli” (Perona Paez, 2011, p. 64).

With the exception of music, which due to its artistic, anthropological and cultural dimension has always promoted important scientific compositions, sound as semiotic material has only recently attained some scientific “visibility”. In an edition of the *Journal of Sonic Studies* published in 2013 on sound epistemologies, Walter Gershon acknowledges that “sounds have long been an integral part of interpretive research” (Gershon, 2013). In a certain way, as a methodological resource, the sound record has been a particularly useful tool in the Social and Human Sciences for interviewing and life history

research and for ethnographic research in general. However, only recently, in the last two decades, sound has been considered as an object of study in itself, thanks in part to the development of the concept of “soundscapes” by R. Murray Schafer (Schafer, 1994) and to the radio studies that have faced a significant boost as a research field since the end of the 20th century.

If the scientific status of the image derives from its intimate connection with technique, that of sound is primarily defined as a return to the sensitive condition of experience. It is therefore to the primary assumption of sound as an information stimulus that we need to return to give it epistemological value, first as a source of perceptive impulses that reveal the surrounding environment, and then as a system of signs that are as subject to conventions as the words themselves.

In its physical dimension, sound is reverberation and vibration and has frequency and intensity. Despite its apparent intangibility, it is its materiality¹ that gives texture to the spaces – physical and emotional – we inhabit. The sense of emptiness, for example, that we experience in an unfurnished room is not only a consequence of what the eyes (do not) see, but also the result of the reverberation returned by the smooth walls. Emptiness is then perceptible to the eye, yet it is also a sensation produced in the ear by vibratory waves that do not touch (or resonate) in other objects. In *The sound handbook*, Tim Crook explains that the sound corresponds to a wider field of perception as “human ears are capable of picking up sound waves from all directions whereas sight is limited by the depth of field of the eye” (Crook, 2012, p. 15). The same could be said about these senses in the digital era, since the rectangular shape of the screen also limits the sight in a way that has no equivalent for the listening.

In its symbolic dimension, on the other hand, sound is also emotion and relationship and has reminiscent value and expressive qualities. The sound of a funeral bell, for example, can trigger affective memory in a far more intimate way than the evocative photo of someone who has passed away, as the way we listen is strongly tied to the way we experience emotions. From a cultural point of view, acoustic environments are thus defining modes of feeling and of making community by regulating not only our physical orientation in space, but also our imagery.

Introduced in 1996 by the anthropologist Steven Feld, the term “acoustemology” suggests that sound has epistemological value, corresponding to a sonic way of knowing and being in the world. On the other hand, being a way of mapping the frames of experience, the sound manifestations create affective bonds and produce sensations, define identities and give emotional thickness to the social and cultural dynamics, just as the tone of the voice defines the modulation of a dialogue.

By focusing on the sound textures of culture, this volume of the *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* attempts to integrate a set of theoretical and empirical contributions to reflect on the sound experience and the expressive

¹ Norval Baitello suggests that “if we consider the physical characteristics of sound, we will find that the reception of all sound occurs not only by a small piece of skin called the eardrum, but throughout the skin, and therefore hearing is a body operation and not just isolated” (Baitello, 2014, p. 142).

power of sound. The relation of acoustic languages to identity and memory; the complementarity between image and sound; the imaginative power of sound; the specific sonorities of different cultures, such as accents and music; the aesthetic production of sound; and the role media, and radio in particular, should play for the promotion of active listening are the topics that, directly or indirectly, the texts of this edition explore.

Grouped into three thematic sections, the nine articles integrated in this volume do not exhaust the energy that the act of listening encompasses whenever we use more than our corporal capacity to ear. We do not talk about acoustic ergonomics or sound museology, we do not listen to the sound of brands or the sound identity of products, and we do not tune in to radio narratives or rescue sounds at risk. From the fields of architecture, music, art, cinema, communication and journalism, however, we have assembled some of the arguments regarding why it is also important to speak of a culture of listening and why to be able to do so, we may need to develop certain specific skills that enable us to identify a way of *sharing* in sound.

In the first section, we are introduced to “Heard places”. Pedro Silva Marra, a professor at the Federal University of Espírito Santo, explores the acoustic environment of football fields, attempting to understand how the manipulation of sonorities contributes to building the football spectacle. Reflecting on the relationship between the crowd and the players, the coordinator of the Ateliê de Sonoridades Urbanas research group analyses four technical mediations that regulate the intensity and act on the temporalities of the match: acceleration, deceleration, inertia, and sonic torture. The author explains that through the contagious power of the refrains sung in the stadiums, the fans “learn how to emulate the sounds and develop forms to interfere in the dispute by means of sounds”.

In a proposal that intersects the visual display of both territory and sound, Cidália Ferreira Silva and Eugénia Aguiar Leite seek to transcribe the spatiality in sound. Interpreting two places – the centre of Guimarães and the place “between Brito and Silves” – the authors seek to prove the relationship between space and sound. They suggest that “a listener that has learnt the proposed language is able to create a mental image of the place without ever having visited it, by listening to a route’s sound”, just as, “when travelling through the territory, the observer is able to reproduce a mental soundscape, conceived by his transcription”.

Graziela Mello Viana provides an overview of the transformations in the urban textual landscape of Paris and its relationship with the new music of the Americas. Focusing specifically on samba and jazz, the author – a professor at the Federal University of Minas Gerais – seeks to understand what signs of Paris are in the songs sung by Brazilians and Americans. At the same time, she examines how these musical genres reconfigured the landscape of the French capital on façades and signs of dancing houses, posters for dancing and musical shows, and fashion.

The second group of articles, entitled “Echoes of imagination, identity and the real”, is introduced by a text from Seán Street, who explores how images can produce sounds. In a literary approach to the relations between seeing and hearing, the emeritus professor at the University of Bournemouth suggests that we have the ability to produce

sound from images, just as we make images from sound. Taking the work “The hunters in the snow” painted by Bruegel in 1565, Seán Street assumes that there is a soundscape parallel to the world represented in the image itself. Furthermore, he is convinced that “we hear with our ears, but we listen with our minds”, which is why, for the poet who is also the author, “radio, sound and poetry have kinship”.

Referring to the plurality of accents and musical genres which can be heard in the Portuguese-speaking space, in the second article in this section, Teresa Costa Alves makes an acoustic cutting of the sounds of the Portuguese language and the music from Lusophone countries. The author believes that “one of the most difficult characteristics of Portuguese for those who learn it as a foreign language is exactly its polyphonic character”. That is why, in her view, “sound can also interfere with socio-cultural connotations” to which the radio gives expression both through the accents that enable the identification of the origin of a programme and through the music which, in the Lusophone space, also expresses a unique richness of sonorities and roots.

In the domain of confluence between languages, Ana Isabel Reis, from the University of Porto, analyses how three Portuguese newspapers started to produce sound content and distribute it in podcasts. The objective of this work is to identify possible distinctive traits of the audio content produced by newspapers in a web environment, and the work examines initiatives promoted by *Público*, *Expresso* and *Observador* in terms of articulating written information with sound expression. Recognising the influence of the radio in the podcasts analysed, the author concludes that the Portuguese newspapers are still in an exploratory stage, a stage of experimentation, with the sound in these papers’ web pages being a secondary element. Ana Isabel Reis states that “audio is a product that is dually invisible: you cannot hear it, or see it, on newspapers’ websites”.

In the third group of articles, there are approaches that have in common the exploration of sound management options, both in music and in cinema, which constitute a kind of “Sound aesthetics”. Herom Vargas and Nilton Faria de Carvalho, from the Methodist University of São Paulo, listened to two DJ Dolores’ records and concluded that experimental pieces of electronic music articulate elements of different musical genres and demand the participation of the listener in the reconstruction of the musical narrative. The fact that it is composed of different cultural texts of which the reading suggests a kind of musical alterity makes the music of this *disc jockey* a production in “constant nomadic state”. For the authors, it is also the fact of slipping genre over genre, instrument over instrument and timbre over timbre in an effort to “rearticulate memory”, which makes this music a universal experience.

Also in the field of a sort of avant-garde music, although in a diverse way, Manuel Bogalheiro, a professor at the Lusophone University of Porto, presents a critical approach to the musical piece *Disintegration Loops* performed by William Basinski. Composed of fragments played in tape loops that gradually deteriorate, the musical work results from what the author calls “sound disintegration”, a consequence of the “physical disintegration” of the reel tapes to the form of “useless magnetic tatters”. Referring to Simondon’s perspective on the plasticity of form, as well as to Deleuze and Guattari’s

theory of technique, the professor shows that disintegration is ultimately a metaphor for the human nature.

Igor Araújo Porto and Miriam de Souza Rossini, from the Federal University of Rio Grande do Sul, analyse the sonography of two films, *Ventos de Agosto* and *O Som ao Redor*, in which audio works to produce surprise. From these two examples, the authors return to Schafer's concept of "a low fidelity soundscape", applying it to the sound of cinema. Although "low fi" often connotes a "bad sound", as opposed to "high fi" that is associated with a "good sound", it is not on a matter of physical quality that the authors focus their approach, but on the possibility of suggesting another way of looking at the construction of space from what they call the "flat sound" of films.

The approach to audio as language combines itself with a sometimes-poetic expression about the effects of sound on the skin and emotions. That is why at the end of this edition of the *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*, we also advise the reading of a book that suggests how sound and poetry are related. Written in a tone more literary than scientific, *Sound poetics. Interaction and personal identity* of Seán Street, which Madalena Oliveira presents in the last pages of this volume, is a book about the reverberations and echoes that govern us, about the relation between what we hear and what we imagine, that is, between what we hear and the images we mentally give ourselves to see. That is why this is also a book on the textures that only the ear can apprehend or, in other words, on the acoustic side of the culture.

Translation: Madalena Oliveira :: Proofreading: proofreadmyessay.co.uk

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Baitello, N. (2014). A cultura do ouvir. In N. Baitello, *A era da iconofagia. Reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura* (pp. 133-151). São Paulo: Paulus.
- Crook, T. (2012). *The sound handbook*. Oxon: Routledge.
- Gershon, W. (2013). Resounding science: a sonic ethnography of an urban fifth grade classroom. *Journal of Sonic Studies*, 4. Retrieved from <https://tinyurl.com/y9qq6uxz>
- La Rocca, F. (2017). A mutação visual do mundo social. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*, 4(1), 33-39.
- Perona Paez, J. J. (2011). A rádio no contexto da sonosfera digital: perspectivas sobre um novo cenário de recepção radiofónica. *Comunicação e Sociedade*, 20, 63-75. doi:10.17231/comsoc.20(2011).883
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester: Destiny Books.

BIOGRAPHICAL NOTES

Madalena Oliveira is an Associate Professor at the Institute of Social Sciences of the University of Minho and member of the Communication and Society Research Centre

(CECS). She lectures Semiotics, Communication and Languages and Journalism and Sound. She is vice-president of Sopcom, the Portuguese Association of Communication Sciences. She chairs the Radio Studies Section of ECREA and is a member of the Ibero-American Postgraduate Forum, an advisory committee of Confibercom – Ibero-American Confederation of Scientific and Academic Associations of Communication. She coordinates with Helena Sousa the Observatory of Communication and Culture Policies within CECS.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Address: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057-Braga (Portugal)

Pedro Portela is an Assistant Professor at the Institute of Social Sciences of the University of Minho and member of the Communication and Society Research Centre. He lectures subjects related to sound effects, video digital editing and multimedia narratives. His research interests concern the study of radio and sound. He is the author of the radio programme *O domínio dos deuses*, which has been broadcast in the Rádio Universitária do Minho for more than 30 years.

E-mail: pedroportela@ics.uminho.pt

Address: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057-Braga (Portugal)

Eduardo Vicente is an Associate Professor at the Department of Cinema, Radio and Television of the School of Communication and Arts – University of São Paulo. He is the editor of the *Novos Olhares: revista de estudos sobre práticas de recepção a produtos midiáticos*, a scientific journal published by the University of São Paulo (www.revistas.usp.br/novosolhares). He also coordinates the MidiaSon, a group of studies and production in sound media, accredited by ECA/USP and CNPq. His research interests include popular music, phonographic industry, radio and soundtracks.

E-mail: eduvicente@usp.br

Address: ECA – Universidade de São Paulo, Av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, CEP 05508-020 São Paulo (Brazil)

1. LUGARES OUVIDOS |
1. HEARD PLACES

ACELERAÇÃO, DESACELERAÇÃO, TORTURA SÔNICA E INÉRCIA: TEMPORALIDADES DE PARTIDAS DE FUTEBOL

Pedro Silva Marra

RESUMO

Este artigo explora as relações temporais da disputa futebolística, buscando evidenciar como o controle da passagem do tempo e das mudanças de andamento da partida – o que introduz transformações rítmicas a partir de eventos e lances do jogo – tanto por parte dos jogadores quanto da torcida por meio do som são fundamentais para a constituição do resultado esportivo. A pesquisa da qual parte o trabalho visa compreender como torcida e jogo constroem-se mutuamente no espetáculo futebolístico por meio da manipulação de sonoridades, compreendidas como mediações técnicas entre corpos diferentes. Aqui, quatro destas técnicas são delimitadas e exploradas: a aceleração, a desaceleração, a inércia e a tortura sônica. As observações partem de trabalho de campo realizado em partidas do Clube Atlético Mineiro, entre 2008 e 2015, nos Estádios Independência e Mineirão, em Belo Horizonte.

PALAVRAS-CHAVE

Aceleração; desaceleração; futebol; inércia; técnicas sônicas; tortura sônica

ABSTRACT

This essay explores the time relations in a football match and intends to evidence how controlling the passage of time and the changes in the progress of a match – which introduces rhythmic transformations from events and actions on the match, both by the players and the crowd, by means of the sound – play a fundamental part on the results of that match. This work is derived from a research that aims at comprehending how the crowd and the match are mutually constructed within the football spectacle by means of sonic manipulations that are absorbed as technical interferences between different agents. In this essay, four techniques will be discussed and explored: acceleration, deceleration, inertia and sonic torture. All observations were made through field work in Atletico Mineiro Football Club matches between 2008 and 2015, in the Independencia and Mineirao stadiums, in Belo Horizonte.

KEYWORDS

Acceleration; deceleration; football; inertia; sonic techniques; sonic torture

INTRODUÇÃO

Cantar em uníssonos por toda a partida ou explodir em ruídos intensos e cantos toda vez que o time¹ tem uma boa chance de marcar um gol? Que grito, palavra de

¹ Nota dos editores: vários termos utilizados neste artigo são específicos do Português falado no Brasil, com correspondências em outros termos específicos utilizados em Portugal (ex. *time* para dizer *equipa*, *copa* para referir *campeonato*, *torcedores* para dizer *adeptos*, *torcida organizada* como sinónimo de *claque* de um clube de futebol, *goleiro* como o nome dado ao *guarda-redes*, *gol* como equivalente a *golo*...).

ordem ou música entoar em cada situação da disputa? Quando deve-se aplaudir ou criticar um jogador ou técnico em campo? Ou ainda “xingar” um árbitro? Estas são controvérsias acerca das melhores formas de torcer no futebol levantadas em pesquisa de campo com gravação de som acerca das sonoridades presentes nas arquibancadas e acionadas pela torcida do Clube Atlético Mineiro, também conhecido como Galo, uma das maiores associações esportivas em Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. O trabalho envolveu desenvolvimento de metodologia própria, a partir do registro sonoro de 21 partidas disputadas em torneios diversos, tais como Campeonato Mineiro, Campeonato Brasileiro, Copa Libertadores da América e Recopa Sul Americana e utilizou três gravadores equipados com pares de microfones estéreo dispostos em diferentes regiões da arquibancada. Tais registros eram posteriormente sincronizados entre si e com a narração da referida partida via rádio, o que permitia relacionar os acontecimentos da disputa aos momentos em que a torcida organizava-se em uníssono ou desarticulava-se em balbúrdia. Ao fundo desta discussão, existe uma crença dos amantes do esporte na potência de sua atuação em modular as temporalidades da prática esportiva e o ânimo dos esportistas por meio dos sons que produzem de acordo com o que acontece em campo. Assim, ajudam os atletas a ganhar jogos, seja ao catalisar performances boas ou desastrosas ou ao incentivar certas posturas táticas ou estratégicas de administração do tempo de jogo e do espaço das quatro linhas.

Este artigo apresenta quatro técnicas sônicas – práticas e protocolos de uso do som que se aproveitam das potencialidades de suas materialidades acústicas a fim de realizar determinadas tarefas – ligadas ao agenciamento das temporalidades do jogo de futebol e, portanto, indispensáveis à conquista, construção ou administração dos resultados esportivos. Na *aceleração*, ritmos marcados, com acentos nos tempos fortes dos bumbos tocados pelas torcidas organizadas², e de andamento veloz são empregados em conjunto com melodias com menos notas e gritadas para imprimir rapidez à equipe em campo. Enquanto isso, a *desaceleração* consiste no acesso a canções mais lentas e cadenciadas, cujos acentos rítmicos caem em tempos fracos, embalando melodias mais sinuosas a fim de retardar as ações no jogo.

A continuidade ou intercalação destes movimentos sonoros produz métricas e marcações rítmicas em um nível mais estrutural da partida pontuando transformações temporais fundamentais para a construção ou manutenção do resultado. Dessa forma, na *inércia*, o fluxo contínuo de canções insistentes da multidão traduz-se em uma atitude incansável da equipe em sua postura ofensiva ou defensiva, esfriando o oponente. Já a *tortura sônica* é marcada por inesperados e repentinos sons intensos produzidos em um momento específico e importante da disputa quando o oponente já está em dificuldade, tirando vantagem da arquitetura reverberante do estádio. Esta técnica ajudaria a minar a

² Torcidas organizadas são grupos de adeptos de uma equipe de futebol e são o mais próximo que os grupos torcedores brasileiros chegam das Ultras europeias. Elas, no entanto possuem uma forma de organização social diferente destas últimas, pois as torcidas organizadas possuem uma estrutura altamente hierarquizada, demandam associação formal de seus membros e administram sedes. Os times brasileiros mais importantes costumam contar com o apoio de mais de uma torcida organizada, que, por vezes, se enfrentam em disputas em torno de recursos tais como entradas gratuitas para as partidas.

vontade do adversário, aumentando seu estado letárgico em um momento desfavorável, de forma semelhante à que Cuisick relata acerca do fato da “música desempenhar um papel importante no interrogatório de prisioneiros na guerra contra o terror” (2006, p. 2).

Estas técnicas sônicas estão intimamente ligadas àquilo que acontece em campo na disputa, de tal forma que se torna necessário performar de certas maneiras os repertórios sonoros adequados às situações da disputa. O trabalho identifica diferentes temporalidades da partida e da temporada esportiva interconectados e delineados pelas sonoridades empregadas de acordo com os movimentos dos atletas durante o jogo. Tais dinâmicas entre as práticas de torcer e os eventos do jogo delineiam um saber incorporado dos torcedores sobre como escutar, soar e assistir ao esporte. A partir de uma experiência adquirida em anos de comparecimento ao estádio, as torcidas aprendem como modelar os sons que emitem e desenvolvem maneiras de interferir na disputa por meio destas sonoridades. Desta forma, o artigo identifica, no aparentemente indefinido mar de vozes da arquibancada, culturas sônicas esportivas desenvolvidas, acessadas e transmitidas no calor da disputa esportiva.

TEMPORALIDADES DO FUTEBOL E DO SOM

Dois tempos corridos de 45 minutos cada, 15 minutos de intervalo. Entre um e cinco minutos de acréscimo por período a fim de compensar os momentos em que a bola não está rolando em campo. Temporadas anuais nas quais se distribuem ao longo dos meses campeonatos com fórmulas de disputa diversas. Para cada regulamento, diferentes sequências de resultados podem ser mais definidoras: vitórias seguidas – ou sua falta – no momento certo podem embalar uma campanha vitoriosa – ou frustrante – em torneios de pontos corridos, enquanto a administração de resultados e placares é essencial nas copas organizadas em torno de partidas eliminatórias. Tal sazonalidade confere importância a um jogo: se vale uma posição de destaque na tabela, ou um título; se o campeonato já está decidido e o compromisso esportivo serve apenas para cumprir tabela. Estes são alguns dados temporais com os quais os atores envolvidos na prática futebolística devem lidar a todo momento da disputa, o que evidencia que um controle apropriado do tempo de jogo se torna essencial para a conquista da vitória e de campeonatos por parte das equipes.

Diferentes trabalhos abordam a questão da dimensão temporal da prática esportiva, seja no que diz respeito às diversas formas como acontece a cronometragem e suas implicações na eficiência, aproveitamento e dinâmica das ações dos atletas ao longo da disputa (Wisnik, 2008); às diferentes qualidades perceptivas da passagem do tempo em sua prática e expectatorialidade de acordo com a situação do confronto no esporte em geral (Gumbrecht, 2007) ou no futebol em específico (Franco Júnior, 2007); ou ainda no que diz respeito às formas como os meios de comunicação de massa lidam com estes diferentes regimes temporais (Telles, 2014; Telles & Silva, 2014). Por meio deste levantamento acerca do assunto, percebemos pelo menos três eixos aos quais se articulam as dinâmicas temporais no futebol: a duração da disputa e os momentos da partida; as

ações dos atores – jogadores, técnicos, torcedores, arbitragem – em campo; e a sequencialidade e relevância das partidas em uma temporada.

Em primeiro lugar, a longa duração de cada período da partida e o fato de a contagem do tempo não se interromper junto com o jogo criam dinâmicas de urgência e ociosidade cuja administração transcende a questão do preparo físico necessário à prática esportiva e se torna um ponto fundamental para a delimitação da estratégia e tática de jogo de uma equipe (Wisnik, 2008). Assim, o controle da posse de bola muitas vezes é tomado como um parâmetro para se medir o domínio das ações por um time na análise jornalística: manter a bola nos pés por longo período pode ser um indício de uma melhor performance, já que tal atitude, em princípio, reduz o risco de sofrer e aumenta o de marcar gols.

Tal fato delinea também atitudes diferentes das equipes ao longo da duração da partida de acordo com o que acontece em campo. Marcar sob pressão nos 15 minutos iniciais ou trocar passes estudando o adversário no mesmo período a fim de aproveitar o melhor momento de atacar? Manter a pressão após assinalar um gol ou recuar esperando uma oportunidade de pegar a defesa adversária desprevenida em contrataque? Deixar o tempo passar nos minutos finais quando o resultado é satisfatório por meio da manutenção da bola no campo adversário ou da catimba³, ou sair desesperadamente rumo ao ataque, com bolas alçadas na área, quando a busca pela vitória é imprescindível? Tais formas de gestão do tempo da partida delinham formas de jogo que identificam não só estilos de equipes locais ou de seleções nacionais (Gumbrecht, 2014), mas também períodos históricos do futebol e suas respectivas ocupações predominantes de espaço pelos atletas em campo (Wilson, 2008). Poderíamos nos alongar aqui indicando a articulação entre o aumento da velocidade do jogo e a necessidade de marcação forte que caracteriza o esporte nos anos 90 e os esquemas 4-4-2 e o 3-5-2, ou as táticas mais contemporâneas de manutenção da posse de bola por meio da troca de passes ao 4-1-4-1 ou 4-2-3-1⁴ (Almeida, Lauria & Lima, 2016).

Tal variedade e articulação de temporalidades desce ao nível mais micro-estrutural da partida, propondo percepções e reações temporais diversas para cada agente envolvido no jogo. De um lado, Hilário Franco Júnior (2007) destaca que cada função tática do futebol lida com tempos discursivos diferentes: enquanto a defesa trabalha no condicional, buscando prever e antecipar os movimentos do adversário; a criação de jogadas lida com o futuro, no sentido que procura produzir possibilidades de definição da partida por meio de gols; e o ataque lida com o presente, pois tenta realizar estas virtualidades a cada momento em que se apresentam. O campo de estudos de motricidade busca avaliar tais

³ Nota dos editores: *catimba* é um termo especificamente brasileiro, utilizado no contexto desportivo para designar um recurso antidesportivo (ex. gastar tempo desnecessariamente durante um jogo).

⁴ Uma das formas de se expressar o posicionamento e distribuição dos jogadores em campo, o que delinea esquemas táticos, se dá pela escrita em números separados por hífens. Cada um dos números significa a quantidade de jogadores situados em um setor do campo, seja a defesa, o meio de campo ou o ataque. O goleiro é excluído nessa contagem, pois se pressupõe que ele é sempre o último jogador. Dessa forma, 4-4-2 implica em uma disposição de atletas no gramado em que quatro jogadores localizam-se na defesa, outros quatro no meio de campo e dois no ataque. No 4-2-3-1 – uma variação moderna do 4-3-3 – a linha média é subdividida em dois setores, o meio-defensivo e o meio-ataque. Assim, nesse esquema tático, temos quatro defensores, dois meio campistas defensivos, três meio campistas ofensivos e um centroavante.

questões no nível dos movimentos específicos e dos padrões de jogo (Machado, Barreira & Garganta, 2013) e da ocupação tática espaço-temporal (Travassos, Monteiro, Duarte & Marques, 2015), a fim de avaliar a eficácia de determinados padrões de jogo.

Técnicos, torcedores e arbitragem lidam a todo momento com passado, presente e futuro. Estes últimos não só devem tomar decisões imediatas sem se afobar⁵ e considerando resoluções tomadas em situações de jogo semelhantes anteriores, mas também intervêm diretamente na velocidade e andamento da disputa, de acordo com o critério que utiliza. Por exemplo, na marcação de faltas – todo encontro físico entre atletas será punido, ou o jogo correrá mais livremente? Os primeiros devem avaliar, a cada partida, o histórico recente de atuações do adversário, bem como avaliar no presente suas atitudes iniciais, a fim de intervir no curso de ações em disputa de modo a corrigi-las face a um objetivo futuro de vitória. Finalmente, a torcida não só se envolve em sua habitual rivalidade e jocosidade com o adversário que leva em consideração os confrontos anteriores com os oponentes, mas também envolve-se em ações durante o jogo visando avisar os jogadores de possibilidades que se apresentam ao longo das ações, ou antever lances futuros na esperança de que se realizem mais facilmente, bem como punir sonoramente um eventual erro dos atletas da equipe do coração ou caçoar o equívoco adversário. Destacamos ainda a percepção temporal que se comprime ou distende para todos estes atores do futebol de acordo com lances capitais da partida (Gumbrecht, 2007), como a cobrança de um pênalti decisivo, ou os últimos minutos de uma partida de final de campeonato.

Mas o futebol também apresenta durações que se estendem para além do tempo de uma única partida. Muitas vezes, a equipe que se torna campeã ao final de um torneio é aquela que apresenta maior regularidade jogo a jogo, ou a que vence confrontos com adversários diretos na disputa pelo título, ao invés daquela que desempenhou uma performance melhor ou mais bonita em disputas específicas. Assim, a sequência de resultados delimita momentos e períodos mais ou menos eufóricos para os times e torcida, que se aproveitam desta mais-valia anímica proporcionada por tal momento de graça a fim de manter o alto desempenho. Inclusive, as agremiações que geralmente sagram-se campeãs de torneios de pontos corridos são exatamente aquelas que conseguem embalar mais de uma série de vitórias seguidas, intercaladas com poucos empates e derrotas. Esta dinâmica tem sua parte inclusive no fluxo de torcedores aos estádios para assistir às partidas e na sua atitude para com os jogadores. Portanto, uma série de derrotas pode, por exemplo, – de acordo com o momento do campeonato – induzir protestos contra o mau desempenho em campo, no início do torneio; ou catalisar a lotação do estádio na tentativa de interromper a série de infortúnios e empurrar o time contra um possível rebaixamento.

Mais do que qualidades temporais diversas delineadas por tais dinâmicas, o que toma a frente e que merece destaque para o andamento deste trabalho é que tal variação e articulação de temporalidades produz ritmos diferentes para a prática do futebol. Para

⁵ Nota dos editores: *afobar* é igualmente uma expressão brasileira pouco comum em Portugal, que quer dizer *causar afobação* ou *atrapalhação*.

além da ideia de ritmos longos ou curtos a que se refere Franco Júnior (2007), interessa aqui a capacidade de cada um deles em embalar, sincronizar ou harmonizar os corpos dos agentes envolvidos no jogo, bem como o papel que a sua quebra, interrupção ou mudança podem ter na transformação do andamento dos lances da partida.

Henri Lefebvre (2013) destaca que os ritmos constituem-se a partir de repetições e diferenças que marcam medidas e frequências nas quais os eventos reaparecem ou divergem. O autor busca compreender as formas como a vida social se imprime sob e contagia os sujeitos a partir das repetições e diferenças articuladas nos ritmos da sociedade, explorando, por exemplo, a forma como os ritmos militares disciplinam corpos no exército, os fluxos midiáticos contemporâneos nos acostumam à imediatividade do cotidiano ou como as variações nas marés oceânicas ou de mares interiores imprimem uma vida urbana mais intensa ou regulada em cidades europeias à beira do Mediterrâneo ou do Oceano Atlântico.

Lefebvre (2013) percebe o ritmo como uma manipulação de tempo e espaço de tal forma que as mudanças sociais de grande impacto produzidas pelas revoluções estão diretamente ligadas a transformações rítmicas em que uma pulsação anterior é substituída por uma nova que deve ser incorporada pelos agentes envolvidos. Acreditamos que tal perspectiva se torna de grande valia para o nosso trabalho, na medida em que abre brechas para pensar como o andamento dos rumos de uma partida, campeonato ou temporada pode se alterar. Afinal, um zagueiro⁶ só aparece no ataque em condições de surpreender o adversário e marcar um gol se ele muda o registro temporal necessário para o desempenho de cada uma das funções. O técnico obtém maior visibilidade acerca de sua participação no jogo quando realiza uma escalação inesperada ou uma substituição que transforma o ritmo da equipe ou da disputa. Ou ainda a torcida se apresenta definidora a partir da variação de cânticos que mudam a cadência dos jogadores ou da sua interrupção em caóticos e intensos ruídos que podem desorientar um adversário resistente mas que mostra-se grogue após um lance de perigo.

Tal interconexão entre os sons da arquibancada e a performance dos jogadores parece encontrar uma ligação nas características temporais que usualmente definem as sonoridades. Afinal, uma de suas definições correntes baseia-se em sua natureza ondulatória, a partir de suas características vibratórias que implicam na sua periodicidade, ou seja na repetição em tempos determinados de estados de movimento específicos. Assim, uma boa parte do vocabulário utilizado para descrever as sonoridades – agudo, médio, grave, lento, rápido, cadenciado, marcado, etc – remete ao plano das frequências. Este parâmetro acústico define não só o recorte de tempo em que ocorrem tais reiterações de repouso, compressão e dilatação de pressão do meio em que o som caminha, mas também à velocidade e intervalos com os quais diferentes vibrações se sucedem ou repetem em uma determinada duração. Neste sentido, a composição de melodias, andamentos e ritmos são formas de manipulação das possibilidades temporais do mundo sônico.

⁶ Nota dos editores: *zagueiro* é um termo brasileiro para nomear um jogador que integra a linha de defesa, vulgarmente designado em Portugal como um *defesa*.

Tais formas sonoras aparecem na vida social para além do plano musical ou da dança, modulando ritmos corporais em diversas práticas sociais. Tia DeNora (2000), em trabalho etnográfico acerca dos usos cotidianos da música, mostra como esta forma cultural é empregada para regular diversas atividades humanas, inclusive a prática esportiva. Em seu trabalho de campo em aulas de ginástica aeróbica, a pesquisadora observa como a correta escolha e encadeamento de peças musicais – em termos não só da escolha de repertórios melódicos, rítmicos e de andamentos apropriados para cada momento da sequência física, mas também de sua correta ordenação – lançam e conduzem seus praticantes no exercício, a ponto de escolhas musicais equivocadas do instrutor atrapalharem o rendimento dos alunos. Desta forma, uma aula de ginástica sempre termina com o conjunto de composições de andamento mais lento de forma a coincidir com o momento de relaxamento. O seu início é ligeiramente mais veloz que o seu final, caminha acelerando até a metade de sua duração quando são realizados os movimentos de alto impacto da seção e enfim ralenta novamente. Os ritmos metronímicos e marcados e melodias simples e etéreas também embalam a seção. “A música aqui é uma mediação que descreve ‘como’ – como mover, como pensar, como incluir, como começar, como terminar, como misturar” (DeNora, 2000, p. 93).

SOM E AGÊNCIA: TÉCNICAS SÔNICAS

Técnicas sônicas são práticas e protocolos de uso do som que se aproveitam de potencialidades presentes em suas materialidades acústicas a fim de realizar determinadas tarefas. As sonoridades apresentam certas características, ou parâmetros, tais como intensidade (volume), frequência (ritmos, melodias, durações, andamentos e timbres) e espacialidade (reverberação, direção, alcance), que favorecem sua apropriação para a composição de certos fazeres e de diferentes sensibilidades. A agência sonora constituiu-se a partir de manipulações de todos estes parâmetros acústicos de eventos audíveis simultaneamente. Assim, ao invés de perguntar sobre o significado de um som, este artigo investiga sobre o que é possível realizar com ele. Esta mesma preocupação guia o trabalho de Tia DeNora que mapeia os usos cotidianos da música pelos sujeitos com vista a alcançar certos objetivos, tais como mediar interações sociais, auto-regular afetos, compor subjetividades, rechaçar riscos e “insinuar e inspirar fé” (DeNora, 2000). A autora, neste sentido, trata a música como uma tecnologia, na medida em que as vibrações musicais implicam uma agência compartilhada entre a música e os seus usuários que a manipulam como a um dispositivo: nem o som é capaz por si só de produzir determinados efeitos, nem qualquer música pode ser acessada de qualquer maneira para alcançar os resultados pretendidos em sua composição.

Esta pesquisa propõe uma pragmática do som a fim de investigar como os torcedores de futebol manipulam parâmetros acústicos de vibrações sonoras, em seu soar a fim de conquistar realizações específicas. Ao lidar com a forma como empregam certos ritmos ou melodias; percutem objetos específicos; as situações e objetivos dos torcedores ao gritar mais intensamente, em diferentes entonações, timbres, prosódias; ou

como apropriam-se de características acústicas do local que habitam permite delinear um repertório (Faukner & Becker, 2009) de técnicas sônicas a partir do qual participam da construção do espetáculo esportivo. Este caminho pode auxiliar a compreensão do poder das sonoridades empregadas pela torcida em catalisar a aceleração e lentidão das ações e/ou a manutenção ou transformação de velocidades e ritmos de um time ao longo de uma partida.

A ideia de que as sonoridades carregam potências e possuem agências remete a uma dualidade do mundo audível que pode ser percebido tanto como texto que produz sentidos, quanto como força que age diretamente sobre os corpos de agentes. Martin Daughtry aponta este caminho em estudo sobre os sons da guerra no qual ressalta que neste contexto os “estímulos sensórios atacam corpos embebidos em adrenalina, criando estados afetivos extremos de intensidade e vulnerabilidade, estímulo e degradação, agressão e medo” (2014, p. 25). O autor argumenta que ao duplo caráter de força e signo das vibrações sônicas correspondem recepções gnósticas ou cognitivas e drásticas ou hápticas. Assim, além de produzir sentidos, o mundo sonoro produz impacto sobre os corpos, já que o som tem tamanho ao ocupar um espaço equivalente à área em que é escutado; possui massa na medida em que exerce pressão sobre a pele numa interface entre o audível e o tátil, sobretudo no que diz respeito às frequências graves; bem como apresenta tanto direcionalidade – objetivando um alvo – quanto omnidirecionalidade – voltando-se também a seu emissor. Algo que soa sempre pressupõe alguém que escuta e vibra em simpatia, de acordo não só com aquilo que se delinea pelas sonoridades em questão, mas também com a disponibilidade corporal dos sujeitos imersos em uma cultura. Neste sentido, soar – produzir sons – é sempre também escutar – captá-los: o evento sonoro que se percebe como uma única entidade é na verdade “uma sinfonia de vibrações dispersas em simpatia” (Daughtry, 2015, p. 164).

Em contextos sensíveis e audíveis extremos, como a guerra – com seus sons repentinos e muito intensos em meio ao silêncio do campo de batalha – ou eventos esportivos – onde multidões produzem uma sonoridade intensa e incessante – tais propriedades hápticas tomam a frente em relação ao aspecto cognitivo dos sons pois são “direcionados aos corpos o que lhes revela como frágeis e vulneráveis à violência com as quais ressoam” (Daughtry, 2014, p. 32). Nestas situações, as sonoridades colonizam os corpos tornando-se capazes de suspender a racionalidade dos agentes e modular suas ações de acordo com aquilo que suas características acústicas delineiam. Tal estado de exasperação auditiva ativa também a memória, possivelmente retornando posteriormente quando sonoridades semelhantes são novamente acessadas. Pensar as sonoridades nestes termos aponta para um quadro teórico que lida com o som como afeto no qual os corpos imprimem e deixam-se imprimir efeitos uns pelos outros a partir de afinidades que se desenrolam entre os planos físico-químico, biológico e cultural. Assim, as sonoridades conformam-se como “entrada acústica para campos afetivos” (Thompson & Biddle, 2013, p. 16). Submetidos a tais condições por longos períodos, os corpos desenvolvem

habilidades sofisticadas de escuta (...) [que habilitam os agentes] a engajar-se em um tipo de hermenêutica cultural e topograficamente modulada (...) Neste sentido, o som ambiente serviu como uma fonte profundamente democrática de informação tática para aqueles que possuem a habilidade de decodificá-la. (Daughtry, 2014, p. 26)

Adquirir estas habilidades de decodificação e assim domar as forças sonoras com fins a redirecioná-las, por meio de técnicas sônicas, tendo em vista certos fins é um processo de pedagogia e formação do sensível que no caso do futebol não é sistematizado. Não existe nenhum livro, oficina, ou curso no qual as pessoas aprendem como apoiar o time. Este saber é adquirido por meio de uma longa experiência em assistir partidas de futebol, no qual os torcedores aprendem não só os eventos sônicos que devem emitir, mas também os momentos corretos em que cada som é necessário e que características acústicas devem ser empregadas nesta agência em certa situação. Portanto, são usualmente acessados pelos torcedores no estádio no calor do momento, o que torna difícil relacionar uma racionalidade funcional a suas ações.

A fim de adquirir estas habilidades, é necessário que os indivíduos atinjam uma sintonia fina com o jogo, na qual sua atenção sincroniza-se com a “aparência de algo que está aparecendo”, formulando uma percepção estética que “ancora a consciência (que é muito receptiva a abstrações, antecipações e retrospectivas) através de períodos de um intenso apelo à presença” (Seel, 2014, pp. 26-27). Tal conexão remete a um estado perceptivo de atenção corporificada, que é usualmente “não proposital, não cognitiva, uma orientação e expectativa *animalesca* voltada ao ambiente físico” (DeNora, 2000, p. 84) e que intimamente conecta suas habilidades de ler visualmente as táticas e estratégias do jogo, prever lances possíveis dos atletas, escutar as canções, ritmos, gritos e palavras de ordem emitidos pelo público, e soar de acordo ou contra esta informação perceptiva.

ACELERAÇÃO E DESACELERAÇÃO

As duas primeiras técnicas sônicas que concatenam as dimensões temporais das partidas de futebol e das sonoridades propostas neste artigo são a aceleração e a desaceleração. Na primeira, ritmos rápidos e marcados, com acentos nos tempos fortes dos bumbos tocados pelas torcidas organizadas, são empregados em conjunto com melodias de poucas notas e gritadas para imprimir velocidades rápidas à equipe em campo. Enquanto isso, a segunda consiste no acesso a canções mais lentas e cadenciadas, cujos acentos rítmicos também caem em tempos fracos, embalando melodias com mais notas e sinuosas a fim de retardar as ações no jogo. Importante notar que o instrumento utilizado para marcar e dar métrica a tais ritmos é grave, porção do espectro audível mais bem percebido pela pele, o que acentua os aspectos hápticos destas dinâmicas.

Algumas canções empregadas para a aceleração pela torcida do Clube Atlético Mineiro, objeto de investigação deste artigo em pesquisa realizada entre 2008 e 2016⁷,

⁷ Uma descrição e reflexão acerca dos procedimentos metodológicos da pesquisa pode ser encontrado em Marra, 2015.

são *Vai pra cima deles, Galô; Ganhar [o título em disputa], e vamos, vamos Galo; Atlético Mineiro, e da-lhe, da-lhe galo, Olê, olê, olê* e *O Galo é o time da virada*. Todas estas peças musicais são compostas por poucos versos e melodias muito similares que empregam poucas notas. A paródia da marchinha de carnaval *Mulata Bossa Nova* também produz aceleração, sendo entoada uma ou duas vezes a plenos pulmões usualmente quando o Galo quase marca. Já para a desaceleração utiliza-se em sua maioria canções e temas conhecidos, como *Valeu a pena*, do grupo carioca O Rappa; *Samba rock do molejão*, do conjunto de pagode homônimo; uma paródia de *Mas que nada*, de Jorge Ben Jor; a trilha sonora do filme *A ponte do rio Kwai*; e a composição popular norte americana *When the saints go marching in*. Enquanto as composições estrangeiras são acessadas apenas em seus refrões, as nacionais utilizam toda a letra da composição e são cantadas não mais do que duas vezes seguidas.

Durante a pesquisa de campo realizada nos estádios Independência e Mineirão, percebemos que a técnica de aceleração sempre é acessada no início da partida – sobretudo quando um determinado número de gols é necessário para garantir a classificação em partidas em fases eliminatórias de campeonatos. Também é empregada quando os visitantes abrem o placar. Nestas ocasiões, a torcida sempre responde ao acontecido com a canção *O galo é o time da virada*, composta por quatro versos simples, dois deles constituídos apenas por onomatopeias. Outras canções na mesma toada são acessadas a fim de manter a velocidade rápida do jogo, até que os atleticanos virem o placar. Um exemplo desta dinâmica aconteceu em partida contra o Independiente Santa Fé da Colômbia, disputada em 12 de fevereiro de 2014 e válida pela fase classificatória da Copa Libertadores daquele ano. Na ocasião, os colombianos abriram o placar e a torcida respondeu ao placar adverso com ritmos rápidos e melodias simples até que a virada fosse obtida, ao final da partida. Nesse momento, as arquibancadas entoaram *Valeu a pena* enquanto saíam do estádio marcando uma desaceleração após intensa rapidez. As outras paródias citadas acima também são mobilizadas durante outros jogos quando o placar já está construído, ou seja quando a vantagem de gols conquistada garante uma vitória tranquila sobre o adversário, e as ações em campo já não despertam tanto interesse dos torcedores. Ainda registramos a utilização desta técnica em casos em que a partida caminha para seu final e o adversário não parece ter fôlego para alterar o resultado. Nestes momentos, muitas vezes torna-se necessário esfriar as ações do oponente que ainda busca reduzir a desvantagem ou o empate.

O controle da velocidade do jogo, e, por conseguinte das dimensões temporais das partidas de futebol por meio de sonoridades lentas ou rápidas parece casar-se de maneira íntima com as estratégias de jogo adotadas pelo Atlético Mineiro no período pesquisado. Entre 2012 e 2016 a diretoria do clube conseguiu manter a base de jogadores, e com isso, estabeleceu um padrão de jogo baseado no esquema 4-2-3-1, em que procura manter sempre a posse de bola no campo adversário em busca do ataque, seja por meio da troca de passes e movimentação, seja por meio de bolas alçadas na área ou passes longos da defesa diretamente ao ataque que será disputada por um centro-avante alto e

forte visando repassá-la a um ponta de velocidade⁸ que penetra na diagonal. Se tal postura no gramado visa a sufocar o adversário, obrigando-o a manter-se na defesa, apresenta o ponto fraco de dispor a defesa muito adiantada, o que aumenta a distância entre a última linha de defensores e o goleiro, oferecendo, portanto, o contra-ataque ao oponente. O antídoto para este calcanhar de Aquiles é a rápida recomposição da defesa, o que nem sempre acontece de maneira eficiente. É nesse sentido que uma grande velocidade se faz necessária no início da disputa: um placar favorável construído rapidamente permite à equipe atleticana explorar o contra-ataque e assim administrar a vantagem construída. Com a vitória assegurada, a desaceleração é empregada com fins a deixar o time mais relaxado com relação às tarefas ofensivas e conseqüentemente menos exposto defensivamente, já que este é um dos pontos fracos do esquema tático escolhido.

INÉRCIA E TORTURA SÔNICA

Se a aceleração e a desaceleração se mostram eficazes como técnicas ligadas a momentos específicos do jogo, em um eixo sincrônico, em um recorte temporal mais logo e diacrônico, a repetição de estados de rapidez ou lentidão delimita uma outra técnica sônica, a inércia. Nesta forma de manifestar apoio ao time, a torcida busca cantar incessantemente o maior tempo o possível – alcançando o uníssono por vezes – mantendo-se, portanto, em movimento no mesmo sentido, até que um evento inesperado no jogo a faça mudar de atitude. A analogia aqui é com o princípio que rege a primeira lei da dinâmica e que estabelece que os corpos tendem a manter-se parados ou em movimento, a não ser que o equilíbrio de forças que atuam sobre ele se desfaça, o que inicia uma trajetória, muda sua direção ou o cessa por completo. A intenção é produzir uma espécie de transe, que embala a equipe em sua postura ofensiva e rápida – ou defensiva e lenta, caso seja ela a sofrer a pressão adversária. Os torcedores, neste sentido, procuram manter o fôlego em suas emissões sonoras a fim de, ao mesmo tempo, “emprestá-lo” aos atletas em campo e “retirá-lo” do oponente. Acuados pela ação do mandante e pela insistência sonora do público, o visitante apresenta dificuldades para respirar, sucumbindo metaforicamente por asfixia, caso a técnica seja bem sucedida.

Na grande maioria dos jogos registrados no trabalho de campo, a inércia empregada no início de jogo tem um caráter de aceleração, sobretudo na forma como a técnica sônica é utilizada pela Galoucura, principal torcida organizada do Galo. Quando a equipe entra em campo, os torcedores tradicionalmente entoam o hino e em seguida gritam ou cantam versos com os nomes dos jogadores escalados. Outras músicas muito populares entre os amantes da equipe mineira neste momento são aquelas que denotam o domínio territorial do Estádio Independência, como o *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção*. Após o apito inicial, as arquibancadas iniciam o processo de aceleração descrito anteriormente e o grupo uniformizado puxa as melodias do repertório musical que compõem a técnica da aceleração. O procedimento dura vários minutos, ou até que

⁸ Nota dos editores: centro-avante é a expressão utilizada no Brasil como correspondente de *avançado-centro* em Portugal. Já *ponta de velocidade* é equivalente a *ponta-de-lança*.

um evento importante – um lance de perigo, um gol, uma falta controversa – aconteça no gramado. Por vezes, o restante da arquibancada entra no transe sugerido pela repetição prolongada, ecoando a Galoucura.

Os 12 minutos iniciais da partida válida pelas oitavas de final da Copa do Brasil, entre os Mineiros e o Palmeiras, de São Paulo, exemplificam bem a dinâmica. Nesta ocasião, a Galoucura passou este tempo cantando apenas dois versos, o “Vai pra cima deles Galo” e o “Dá-lhe Galo”, acessando a canção *Mulata bossa nova* apenas uma vez, quando o Palmeiras chega com perigo ao gol atleticano. Neste momento, a torcida alviverde presente em pequeno número se torna audível na parte alvinegra do setor das arquibancadas que ocupava devido a um lance de perigo contra o Galo: torna-se necessário, então cantar alto para silenciar o adversário. Em meio à cantoria, irrompem em todos os setores, ao sabor dos acontecimentos, outras sonoridades como vibrações, xieiras, xingamentos, vaias, incentivos, comentários, ordens e reclamações. De tempos em tempos toda a arquibancada sintoniza-se com o som que vem da torcida organizada que é sempre ouvida ao menos em segundo plano em todos os setores até que o primeiro gol da partida sai em cobrança de escanteio⁹. A inércia cumpre seu papel, insistindo em um movimento de aceleração até ao momento em que o gol se concretiza.

Então, instala-se uma ensurdecidora balbúrdia – os gravadores não suportam a grande intensidade sonora e distorcem o registro – em comemoração. Os instrumentos cessam o batuque e o que se ouve é uma massa sonora resultante de gritos e vibrações individuais e desorganizados que compõem um indefinido mar de vozes. Quinze segundos após, a Galoucura se reorganiza e entoia a palavra de ordem *Uh uhu é Galoucura* e em seguida o hino do clube, que sempre é ecoado em toda a arquibancada após o gol. Ao fim, como é de praxe, a torcida canta *Galoôô* sobre acompanhamento melódico Gospel norte americano de *When the saints go marching in*. O gol, neste sentido, marca um corte no fluxo temporal tanto da partida quanto das sonoridades emitidas pelas arquibancadas, instituindo um evento que transforma seu andamento e constituindo, portanto, um ritmo.

Assim, à inércia articula-se a tortura sônica, que no caso do futebol consiste na produção sonora intensa e momentânea em momentos chave do jogo, como quando a bola acerta a trave, o goleiro adversário realiza uma defesa difícil, numa sequência de cobranças de escanteio, ou no caso de uma cobrança de falta perigosa. A tortura sônica manifesta-se por vezes de maneira desconexa em gritos, urros, toques em instrumentos de percussão e objetos do estádio como cadeiras, grades e vigas de sustentação que resultam em uma desorganizada e ensurdecidora balbúrdia; em outras ocasiões em uníssono, entoando breves canções de motivação ou palavras de ordem facilmente reconhecíveis pelas arquibancadas. O termo é emprestado do trabalho de Suzanne Cuisick (2006) que investiga as formas como a música e o som é utilizado como arma ou em práticas que são consideradas tortura pois desrespeitam protocolos internacionais de direitos humanos, como no interrogatório de prisioneiros de guerra no combate

⁹ Nota dos editores: *escanteio* é o termo brasileiro para designar uma falta cometida por um jogador que atira a bola para lá da linha de fundo (*canto*).

norte americano ao terrorismo. Neste último caso, indivíduos são submetidos a longa exposição a material musical descrito como irritante ou ofensivo, em alta intensidade e em condições ambientais desfavoráveis, como quartos escuros e úmidos, produzindo uma forma de tortura sem contato direto – e portanto sem deixar marcas visíveis – que apresenta uma eficácia maior no objetivo de induzir estados psicológicos de desorientação sensorial e quebra do ego do que, por exemplo, a privação de sono e comida, ou a violência física.

No caso do futebol, o inesperado, disruptivo e forte ruído oriundo das arquibancadas a partir de eventos desfavoráveis ao adversário impactariam seus corpos e produziriam um estado de desatenção em momentos em que a concentração é chave para o bom desempenho atlético. Em contraposição, a sonoridade triunfante dos urros de alegria, canções e palavras de ordem vitoriosas inflariam os egos dos atletas da equipe do coração, aumentando o seu ímpeto e até mesmo antevendo o sucesso pretendido no próximo lance.

O momento do gol, portanto, exemplifica ao máximo a técnica da tortura sônica. Retomando o relato da partida acima entre o Galo e o Palmeiras percebemos como a estratégia surte efeito na sequência do jogo. A euforia do público contagia os jogadores da equipe mineira e termina por abater os palmeirenses – que já necessitavam de uma vitória longe de seus domínios para se classificar à fase seguinte: cinco minutos depois do primeiro gol, o Atlético marca pela segunda vez, dando números finais ao confronto. A partir daí as arquibancadas lançam-se até ao final da disputa em uma inércia de desaceleração, encadeando as músicas mais lentas, de melodia sinuosa e ritmo cadenciado do repertório desta técnica sônica. A Figura 1 mostra uma visualização dos 12 primeiros minutos da partida em questão, evidenciando estas marcas e quebras de ritmo introduzidas no fluxo sonoro da partida pela alta intensidade da tortura sônica.



Figura 1: Forma de onda dos 12 primeiros das gravações realizadas no jogo Atlético x Palmeiras. Os retângulos evidenciam momentos de tortura sônica

Outros exemplos de repertórios acessados na dinâmica de tortura sônica são o grito de *Uhhhhh*, as vibrações intensas e a canção *Mulata bossa nova*, entoada quando um ataque passa perto do gol, a bola atinge a trave, ou a arbitragem toma uma decisão

favorável ao Galo. Além disso, xieiras, xingamentos e palavras de ordem como *Ei [jogador adversário, instituição ou juiz], vai tomar no cu* e *Bicha* após um erro do adversário, da arbitragem ou de atleta da equipe do coração, uma chance de gol do oponente, ou quando o goleiro rival cobra o tiro de meta também são entoados com vista a realizar a mesma ação. No caso específico do grito de *Bicha* durante o tiro de meta adversário, produz-se um unísono nem sempre bem definido, mas de grande intensidade que marca uma situação específica no fluxo da partida. O resultado é a interrupção do andamento dos cantos do público provocado pelos lances em campo, o que introduz uma mudança rítmica tanto na performance da torcida, quanto dos atletas no gramado.

Nem sempre esta quebra temporal se mostra benéfica para o Galo. O grito de “Bicha” – que se tornou moda entre as torcidas em todo o Brasil depois da sua introdução no país por torcedores mexicanos durante a Copa do Mundo de 2014 – se mostra condenável, por exemplo, para além de sua conotação machista e homofóbica. Ele raramente é eficaz em seu intuito de atrapalhar a reposição adversária do tiro de meta, mas quase sempre desarticula a arquibancada, produzindo um breve silêncio após sua emissão. Retomar a inércia em seguida pode tornar-se difícil, pois a multidão se vê confusa e encontra uma breve dificuldade em decidir sobre o que cantar. A Tabela 1 resume as quatro técnicas sônicas trabalhadas neste artigo, explicitando as situações de jogo, as características acústicas dos sons empregados e o repertório de canções predominantes.

TÉCNICAS SÔNICAS	SITUAÇÃO DE JOGO	CARACTERÍSTICAS ACÚSTICAS DOS SONS EMPREGADOS	REPERTÓRIO DE CANÇÕES PREDOMINANTES
Aceleração	Início da partida, após lance de perigo, necessidade de construir, virar, ou segurar um resultado apertado com o adversário exercendo pressão	Ritmos Rápidos e marcados (acento do surdo nos tempos fortes)	<i>Vai pra cima deles Galô</i> <i>Ganhar [o título em disputa], e vamos, vamos Galo</i> <i>Atlético Mineiro, e da-lhe, da-lhe galo</i> <i>O Galo é o time da virada</i> <i>Paródia de Mulata Bossa Nova</i>
Desaceleração	No meio de partidas com resultado e número de gols alcançados, necessidade de administrar um resultado, ao final de uma partida ganha facilmente, necessidade de “esfriar” o jogo.	Ritmos Lentos e cadenciados (surdo pontua tempos fracos ou contratempos)	<i>Valeu a pena (O Rapa)</i> <i>Samba rock do molejão</i> <i>Paródia de Mas que nada (Jorge Bem)</i> <i>Paródia da trilha do filme A ponte do rio Kwai</i> <i>Paródia do tema popular When the saints go marching in</i>
Inércia	No fluxo do jogo, entre momentos chave da disputa como gols, faltas, riscos de alteração do placar, etc.	Encadeamento ininterrupto das canções que compõem o repertório da aceleração e da desaceleração, de forma a desencadear um estado semelhante ao transe.	Os repertórios da aceleração e da desaceleração, à exceção de <i>Mulata bossa nova</i> .
Tortura sônica	Logo após momentos chave da partida, como gols, faltas, riscos de alteração do placar, etc.	Breves canções, gritos e outras sonoridades em alta intensidade.	Grito de <i>Uhhhhh</i> , vibrações intensas, <i>Mulata bossa nova</i> , xieiras, xingamentos e palavras de ordem como <i>Ei [jogador adversário, instituição ou juiz], vai tomar no cu</i> e <i>bicha</i>

Tabela 1: Resumo das técnicas sônicas

O decisivo nestas dinâmicas temporais da partida de futebol parece ser a percepção de qual é o momento mais apropriado, ou em que se torna necessário introduzir uma mudança rítmica. O jogo entre o Galo e o Atlas, do México, válido pela fase classificatória da Copa Libertadores de 2015, evidencia esta busca por atuar sobre os eventos da partida por meio da introdução de transformações de andamento por meio da alternância das quatro técnicas sônicas. Esta partida se mostrava difícil, com os mexicanos demonstrando uma aplicação tática defensiva que impedia o avanço alvinegro. Além disso, a equipe mineira não havia ainda demonstrado desempenho satisfatório no ano, o que deixava a torcida desconfiada e ansiosa por um bom resultado e atuação. Aos 30 minutos do primeiro tempo, um atacante atleticano arrisca um chute de longa distância que um zagueiro adversário intercepta de cabeça. O desvio quase engana o goleiro rival e a bola sai em linha de fundo perigosamente, à esquerda do gol. Antevendo um lance de perigo no escanteio que se avizinha, a Galoucura incrementa a intensidade da música *Atlético, gostamos muito de você* que cantava, sendo ouvida por toda a arquibancada que harmoniza-se com a canção, passando a entoá-la. Inclusive, outro grupo torcedor, o Movimento 105, deixa de cantar seus versos – *Vamos Galo*, inspirado nos cânticos das barras argentinas – e assume os da torcida organizada. Apesar do cruzamento que segue não ser bem executado, passando por toda a extensão da área sem tocar em qualquer atleta e saindo novamente pela linha de fundo, o público mantém-se intensamente na canção por um minuto. A mudança rítmica não surte o efeito esperado de manter o Galo pressionando o Atlas, que na sequência vai ao ataque e consegue também um escanteio. O público percebe a necessidade de uma nova mudança rítmica e tenta produzir um novo estado de inércia, passando os dois minutos seguintes entre vaias e xieiras que configuram tortura sônica. O movimento 105 até busca retomar o *Atlético, gostamos muito de você*, mas sem sucesso em alastrá-lo por todo o estádio, já que o momento da partida demandava outra toada.

Esta partida contra o Atlas demonstra a importância da variação rítmica da torcida e da equipe para que estes cheguem ao seu objetivo de vitória, evidenciando limites na eficácia das técnicas de aceleração, desaceleração, inércia e tortura sônica. A postura defensiva dos mexicanos segurou o ímpeto ofensivo do Atlético durante os 90 minutos de jogo, tornando possível o gol dos visitantes que selou o placar desfavorável em um gol para os mineiros. O toque de bola lateral buscando espaços para penetração na defesa adversária produziu poucas oportunidades de gol, e com isso um pequeno número de oportunidades de tortura sônica. Além disso, estes raros momentos de acréscimo de intensidade – sonora e de performance atlética – não foram eficientes para impactar os jogadores do Atlas e quebrar o esquema tático defensivo rival. Assim, a inércia de canções como o *Galoôô*, *Dá-lhe Galo*, *Vai pra cima deles Galo* e *Ganhar Libertadores*, tão insistentes na ocasião, ao invés de sufocar o adversário, “cozinham” o próprio Galo em seus domínios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, buscamos explorar as relações temporais da disputa futebolística, procurando evidenciar como o controle da passagem do tempo e das mudanças de andamento da partida – o que introduz transformações rítmicas a partir de eventos e lances do jogo – tanto por parte dos jogadores quanto da torcida, são fundamentais para a construção do resultado esportivo. Nestas dinâmicas, certos agentes desempenham papéis específicos, como as torcidas organizadas que assumem a função de maestro da arquibancada, a ocupar um espaço privilegiado na proposta do que o público deve cantar a cada momento da disputa. Evidencia-se também uma negociação e confronto entre grupos uniformizados pela sonoridade do estádio, na medida em que parte da eficácia das técnicas de aceleração, desaceleração, inércia e tortura sônica aqui delineadas envolve diferentes potencialidades destes coletivos em realizar o contágio dos demais torcedores com seus cânticos e, por conseguinte, afetos, valores e desejos produzindo o uníssono com o qual costuma-se descrever a atuação dos torcedores de futebol no estádio. Neste processo, torcida e jogo constituem-se mutuamente no espetáculo futebolístico. Para tanto, é imprescindível que os atores – atletas, torcedores, arbitragem – envolvidos na prática esportiva desenvolvam um estado de atenção corporificada obtido a partir de uma pedagogia dos sentidos introjetada por meio da contínua experiência no esporte. Assim, estes agentes aprendem que atitudes tomar de acordo com a oportunidade, a fim de alcançar conquistas, tomar as decisões corretas ou empurrar a equipe do coração rumo a seus objetivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, C., Lauria, V. & Lima, C. (2016). Evolução dos esquemas táticos no futebol. *Revela*, 20, 1-12.
- Cusick, S. (2006). Music as torture / Music as weapon. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 10. Retirado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/153/la-musica-como-tortura-la-musica-como-arma>
- Daughtry, M. (2014). Thanatosonics: ontologies of acoustic violence. *Social Text*, 32(2-119), 25-52.
- Daughtry, M. (2015) *Listening to war. Sound, music, trauma, and survival in wartime Iraq*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faulkner, R. & Becker, H. (2009). *Do you know...? The jazz repertoire in action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Franco Júnior, H. (2007). *A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gumbrecht, H. (2007). *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gumbrecht, H. (2014). Dança dionisíaca? Estilos nacionais no futebol sul americano. *Projeto História*, 49, 157-164.
- Lefebvre, H. (2013). *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. Nova Iorque: Bloomsbury.

- Machado, J., Barreira, D. & Garganta, J. (2013) Eficácia ofensiva e variabilidade de padrões de jogo em futebol. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, 27(4), 667-677.
- Marra, P. (2015). Fascínio nas arquibancadas: apontamentos metodológicos para uma cartografia dos afetos, materialidades sonoras e produção de presença na prática esportiva. In R. Helal & F. Amaro (Eds.), *Esporte e mídia: novas perspectivas: a influência da obra de Hans Ulrich Gumbrecht* (pp. 201-231). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Seel, M. (2014). No escopo da experiência estética. In B. Picado, C. Mendonça & J. Filho (Eds.), *Experiência estética e performance* (pp. 23-36). Salvador: EDUFBA.
- Telles, M. (2014). O replay na teletransmissão esportiva a partir do “tempo morto” do futebol. *Mediação*, 16(18), 61-76.
- Telles, M. & Silva, A. (2014). Os tempos mortos do futebol na televisão. *E-compos*, 17(3), 1-16. Retirado de <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1167>
- Thompson, M. & Biddle, I. (2013). *Sound, music, affect: theorizing sonic experience*. Nova Iorque: Bloomsbury.
- Travassos, B., Monteiro, R., Duarte, R. & Marques, P. (2015). Sucesso defensivo no futebol: análise de tendências espaço-temporais. Centro de Pesquisa e Desenvolvimento Desportivo. Retirado de http://formacao.comiteolimpicoportugal.pt/PremiosCOP/COP_PFO_TS/file027.pdf
- Wilson, J. (2008). *Inverting the pyramid. A history of football tactics*. Londres: Orion Books.
- Wisnik, J. (2008). *Veneno remédio: O futebol no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Silva Marra é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, onde coordena o grupo de pesquisa Ateliê de Sonoridades Urbanas. Graduado em Comunicação Social, tem habilitação em jornalismo, pela Universidade Federal de Minas Gerais e é Mestre em Comunicação e Sociabilidade pela mesma instituição. Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, com estágio de pesquisa no Departamento de História da Arte e Mídia da McGill University, em Montreal, Canadá.

E-mail: pedromarra@gmail.com

Morada: Universidade Federal do Espírito Santo, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, CEP 29075-910 Vitória / ES (Brasil)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

ACCELERATION, DECELERATION, SONIC TORTURE AND INERTIA: TEMPORALITIES OF A FOOTBALL MATCH

Pedro Silva Marra

ABSTRACT

This essay explores the time relations in a football match and intends to evidence how controlling the passage of time and the changes in the progress of a match – which introduces rhythmic transformations from events and actions on the match, both by the players and the crowd, by means of the sound – play a fundamental part on the results of that match. This work is derived from a research that aims at comprehending how the crowd and the match are mutually constructed within the football spectacle by means of sonic manipulations that are absorbed as technical interferences between different agents. In this essay, four techniques will be discussed and explored: acceleration, deceleration, inertia and sonic torture. All observations were made through field work in Atletico Mineiro Football Club matches between 2008 and 2015, in the Independencia and Mineirao stadiums, in Belo Horizonte.

KEYWORDS

Acceleration; deceleration; football; inertia; sonic techniques; sonic torture

RESUMO

Este artigo explora as relações temporais da disputa futebolística, buscando evidenciar como o controle da passagem do tempo e das mudanças de andamento da partida – o que introduz transformações rítmicas a partir de eventos e lances do jogo – tanto por parte dos jogadores quanto da torcida por meio do som são fundamentais para a constituição do resultado esportivo. A pesquisa da qual parte o trabalho visa compreender como torcida e jogo constroem-se mutuamente no espetáculo futebolístico por meio da manipulação de sonoridades, compreendidas como mediações técnicas entre corpos diferentes. Aqui, quatro destas técnicas são delimitadas e exploradas: a aceleração, a desaceleração, a inércia e a tortura sônica. As observações partem de trabalho de campo realizado em partidas do Clube Atlético Mineiro, entre 2008 e 2015, nos Estádios Independência e Mineirão, em Belo Horizonte.

PALAVRAS-CHAVE

Aceleração; desaceleração; futebol; inércia; técnicas sônicas; tortura sônica

INTRODUCTION

Should the crowd sing in unison throughout the match or burst into intense noise and chants every time the team has a good chance to score? What scream, watchword or song should be chanted in each situation on a match? When should you applaud or comment on a player or coach during the match? What about calling names on the judge? These are all controversies regarding what is the most appropriate means to root for your

team, gathered in field trips that included recordings of the sounds made on the stands and incited by the Atletico Mineiro supporters, also known as *Galo*, one of the biggest football clubs in Belo Horizonte, Minas Gerais, Brazil. A new methodology was developed for this work by recording the sounds of 21 matches disputed in various championships, such as Mineiro Championship, Brazil Championship, Libertadores da America Championship and Sul Americana Cup. Three recorders with double stereo microphones were placed in different areas on the stands. Afterwards the recordings were synchronized between themselves and with the radio narrative of that specific match, which allowed the correlation between the events of the dispute and the moments that the crowd chanted in unison or burst in reaction. As a background to this discussion, sports enthusiasts strongly believe that the power of their actions influences both the temporalities of a match and the players, through sounds chanted according to the events on the field. This way the crowd helps the athletes to win the match by triggering great or bad performances or by influencing tactical choices or time management strategies for the match and the space between the lines.

This essay presents four sonic techniques – practices and conventions for the use of sound that take advantage of the potential of its acoustic materiality in order to realize specific tasks – that are linked to the representation of temporalities on a football match, and therefore indispensable for conquering, building or managing results. During *acceleration*, strong rhythms accentuated by the strong pace of the *bumbos* played by the supporters' club¹, with rapid development, are used along with melodies of few notes shouted to impress velocity to the players on the field. Meanwhile, *deceleration* consists in slower rhythmical chanting with rhythmic emphasis during weak tempos, making tortuous melodies with the intention of decelerating the game action.

The continuity or interchangeability of such sonic transitions produces metric and marked rhythms on a more structural level of the match, highlighting temporal transformations that are crucial for the construction or preservation of the results. Thus, in *inertia*, the constant flow of unrelenting chanting from the crowd can be translated as a relentless attitude from the players in playing offensive or defensive, disarming the opponents. Whereas the *sonic torture* is manifested by unexpected and sudden abrupt sounds produced on a specific and pivotal moment of the match when the opponent is already struggling, and it takes advantage of the reverberant stadium architecture. This technique is intended to deflate the passion of the opponent, increasing their lethargy during an unfavorable moment, similar to what Cuisick describes about the fact that “*music plays an important role in the interrogation of detainees in the war on terror*” (2006, p. 2).

These sonic techniques are profoundly connected to what happens on the field during the match, in a manner that it is deemed necessary to perform in exact ways the music repertoires appropriate to the evolution of the match. This essay identifies a variety of temporalities on a match and sports season that are interconnected and outlined

¹ Supporters' clubs are groups of fans of a football team and are the closest thing Brazilian fans have to the European *Ultras*. However, they have a distinct form of social organization since their structure obeys to a high hierarchy, demands formal membership from its members and they manage headquarters. The most relevant Brazilian teams usually have the support from more than one supporters' club and they frequently confront each other for resources like free tickets to the matches.

by the sonorities used in accordance to the movement of players during the match. Such dynamics between the cheering practices and the evolution of a match characterize a knowledge which supporters incorporate on how to listen, chant and watch to sports. From the experience acquired throughout years of presence in the stadiums, the crowd learns how to emulate the sounds and develops forms to interfere on the dispute by means of sounds. In this manner, this essay identifies, in the midst of the apparently undefined sea of voices from the stands, the sonic cultures that are created, accessed and transmitted in the heat of sports dispute.

TEMPORALITIES IN FOOTBALL AND SOUND

Two halves with 45 minute each and a 15-minute half-time break. Plus one to five minutes additional time for each half to make an allowance for the times the match was interrupted. Annual seasons with tournaments spread throughout the months with a variety of rules. In each regulation, the sequence of results can be more defining: consecutive wins, or their lack thereof, in the right moment can leverage both a victorious or a failed campaign in the course of a round-robin tournament, whereas the administration of results is crucial for championships that have elimination rounds. Such seasonality infers value to a match: it can be worth an outstanding position in the rank or a title or it may be merely a form of complying with sporting spirit if the champion has already been settled. These are examples of temporalities with which the players are required to deal with frequently in the football practice. It is an evidence of how fundamental it is to appropriately manage the timing of a match in order for teams to win and conquer championships.

Different studies focus on the temporal dimension in the practice of sports, whether in relation to the various forms of timing and their implications in efficiency, progress and dynamic in the actions of athletes during the dispute (Wisnik, 2008), or to the different notions of perception in the passing of time on its own form and spectatorship, according to the confrontation in sports in general (Gumbrecht, 2007) or specifically in football (Franco Junior, 2007), or in the extent of how the mass media handles those distinct temporal regimes (Telles, 2014; Telles & Silva, 2014). By means of analysis on this subject, it is possible to notice at least three angles to which the temporality dynamics are articulated in football: the duration of the dispute and the events of the match; the actions of the characters on the field – players, coaches, supporters, referees – and the sequence and relevance of the matches in a season.

Primarily, the extended duration of each half on a match and the fact that the chronometer is not interrupted when the game is disrupted creates a dynamic of urgency and idleness that transcends the physical conditioning necessary to the practice of sports, and that becomes a crucial matter for the construction of strategies and game tactics for a team (Wisnik, 2008). For that reason, control of ball possession frequently serves as a parameter to measure the actions by a team in a journalistic review: keeping the ball for a long period of time is evidence of a better performance, since this approach reduces the risk of conceding a goal and increases the chance of scoring one.

This behavior also shapes different attitudes from the teams during the match according to what happens on the field. A tight marking on the first 15 minutes or exchanging passes and analyzing your opponent during that same period, in order to learn the right moment to advance. Keeping pressure after scoring a goal or backing up and waiting for a chance to surprise your opponent's defense with a counter-attack. Wasting time in the final minutes when there is a satisfying result by playing the ball on the opposite field or through *catimba*², or aiming desperately for the attack, including high balls in the area, when striving for victory is imperative. Such forms of time management on a match outline the game tactics that distinguish not only the style for local and national teams (Gumbrecht, 2014), but also historical periods in football and its respective predominant positions by athletes on the field (Wilson, 2008). This subject could be deepened by indicating the articulations between the increase in velocity on the match, the necessity for close marking that was a characteristic for this sport during the 1990s and the 4-4-2 and 3-5-2 schemes, or the most contemporary tactics for ball possession through exchanging ball using 4-1-4-1 or 4-3-2-1³ (Almeida, Lauria & Lima, 2016). The variety and articulation of temporalities is in the microstructural level of the match, and proposes innumerable temporal perceptions and reactions for each agent involved on the match. On one side, Hilario Franco Junior (2007) emphasizes that each tactical function in football deals with distinctive discursive timings: while defense happens on conditional mode, as it tries to anticipate the actions of the opponent, creating plays deals with the future, in the sense that it tries to create possibilities for a goal to be scored, defining the match. And the attack happens in present mode, trying to accomplish those virtualities whenever a chance appears. The fields of study for motricity aims at evaluating such questions in the level of specific movements and game guidelines (Travassos, Monteiro, Duarte & Marques, 2015), in order to access the efficiency of certain game guidelines.

Coaches, supporters and officials deal all the time with past, present and future. The latter not only have to take immediate decisions without getting flustered and considering resolutions previously made on similar matches, but also have to directly intervene on the acceleration and evolution of the match, according to their own criteria. For example, regarding fouls: should every physical contact between players be punished or should the match continue freely? The coaches are responsible for analyzing, match by match, the recent history of performances from their opponent, as well as evaluating their initial choices, in order to be able to interfere in the course of actions during the dispute and to make corrections contemplating a possible victory. Finally, the supporters not only get involved on their usual rivalry and mocking towards the opponent, taking

² Editor's note: *catimba* is a Brazilian word used in sports contexts to designate an anti-sportive play (i.e. wasting unnecessary time during a match).

³ One way of expressing the positions and the distribution of players on the field – which establishes the tactical scheme – is through numbers separated by hyphens. Each number represents the number of players positioned on a section on the field, whether it is defense, centre forward or attack. The goalkeeper is excluded from this, since it is assumed that he is always the last player. This way, 4-4-2 represents that there is four players on the defense, four on the centre forward and two on the attack. In 4-2-3-1 – a modern variation of the 4-3-3 – the centre line is subdivided into two sections - the centre defensive and the centre attack. Thus, in this tactical scheme there are four defenders, two defensive midfielders, three offensive midfielders and one centre forward.

previous encounters into consideration, but they also take actions during the match in an attempt of warning the players about possible moves or foreseeing future moves hoping they become real, and they also use sound to punish potential mistakes from the players on their beloved team or to mock mistakes made by their opponent. We need to highlight the temporal perception that can both be compressed and distended for every football character, according to crucial moments of the match (Gumbercht, 2007), such as a decisive penalty or the last minutes of a match on a tournament final.

But football also has durations that go further than the period of a single match. Multiple times the winning team at the final of a tournament is the one with the most regular performances at each match or the one that wins disputes with direct opponents when competing for the title, instead of the team with the greater or most beautiful performance on specific matches. Thus, the sequence of results creates moments and periods of euphoria for the teams and their supporters, who take advantage of the excitement provided by that moment of joy to maintain a great performance. So much so that the teams that are usually crowned champions on a round-robin tournaments are exactly the ones that can pull more than one series of victories in a row, alternating with few ties and losses. This dynamic even influences the number of supporters that go to the stadium to watch the matches and their attitude towards the players. Ergo, a series of losses, depending on the moment in the championship, can induce protests for a bad performance on the field in the early stages of a tournament or it can contribute to a sold-out stadium in an attempt to interrupt a series of misfortunes and pull the team from the potential drop zone.

Greater than the diverse temporal qualities established by those dynamics, the highlight of this essay is that such diversification and articulation of temporalities can generate different rhythms for the football practice. Beyond the idea of long and short rhythms that Franco Junior (2007) refers to, we are interested in the capacity for each player to roll, synchronize and harmonize the bodies of the people involved in the game, as well as the role that a pause, an interruption or a change may have in transforming the progress of a match.

Henri Lefebvre (2013) emphasizes that the rhythms are created from repetitions and contrasts that determine measures and frequencies in which the events reappear or diverge. The author tries to perceive in which ways social life is imprinted by or affects the subjects, starting from the articulated repetitions and differences on the rhythm of society, exploring, for example, how military rhythms input discipline in the army, how contemporary media outflow makes people get used to the immediacy on a daily basis or how variations on the ocean tides or seas imply a more or less intense urban life in European cities by the Mediterranean or the Atlantic Ocean.

Lefebvre (2013) notices the rhythm as a manipulation of time and space in a manner that the impactful social changes produced by the revolutions are directly linked to the rhythmic transformations in which a previous pulse is substituted by a new one, which should be incorporated by the agents involved in it. It is believed that this perspective can be of great value to this study, since it opens a gap to analyzing how the progress of a match, a

championship or a season can be changed. After all, a defender can only run to attack to surprise his adversary and score a goal if he changes the necessary temporal registry for the performance in each position. The coach has a greater understanding of his role in the match if he chooses an unexpected lineup or makes a substitution that alters the rhythm of the team or the match. And even the supporters play a defining role by varying the chants that influence the cadency of players or by breaking into intense chaotic noise that may confuse a tough opponent which was uncertain after a defining moment. This interconnection between the noises from the stands and the performance from the players seems to find a link to the temporal aspects that usually define sonority. After all, one of its definitions is based upon the undulatory nature which derives from vibrational aspects that cause its periodicity, i.e. the repetition of specific movements in specific times. Thus, a wide range of vocabulary which is used to describe said sonorities – sharp, medium, low, fast, rhythmic, intense, etc. – refers to the audio frequencies. This acoustic parameter not only defines the period in time during which repetitions of silence and reduced and increased pressure occur from the journey of sound, but also the acceleration and hiatus with which different reverberations happen or are repeated in a specific period of time. In this sense, the creation of melodies, progress and rhythms are a form of manipulating temporal possibilities from the world of sounds.

Those shapes of sound appear in our social life beyond music and dancing, defining body movements on a series of social practices. Tia DeNora (2000), with an ethnographic study on the daily uses of music, demonstrates how this cultural representation is used to measure a number of basic activities, including practicing sports. With a field work in aerobic gymnastics classes, this researcher studied how the appropriate choice and concatenation of musical pieces can drive and support the athletes during exercises, to the point that a wrongful choice of music by the instructor can harm the students' progress, not only in terms of choosing melodic, rhythmic and adequate *repertoires* for each moment of the presentation, but also its proper sequencing. This way a gymnastics class always wraps up with a sequence of slow movements in order to follow the relaxing moment. The class usually begins with a faster rhythm than it ends; the rhythm is intense up to the half of the class, when high impact exercises take place, and then it slows down again. Metronomic and marked rhythms and simple and ethereal melodies set the pace for the class. "Music here is a medium of describing 'how' – how to move, how to think, how to include, how to begin, how to end, how to mingle" (DeNora, 2000, p. 93).

SOUND AND AGENCY: SONIC TECHNIQUES

Sonic techniques are rules and conventions for the use of sound that take advantage from potentialities that exist in its acoustic applicability, in order to perform certain tasks. Sonorities have specific characteristics or parameters such as intensity (volume), frequency (rhythms, melodies, duration, progress and tones) and spatiality (reverberation, direction, range) that stimulate its appropriation when composing certain tasks and with different sensibilities. The sound agency is constituted by manipulating all the

acoustic parameters of audible events simultaneously. Thus, instead of asking about the significance of sound, this essay examines the possibilities of it. This same line of work guides the work of Tia DeNora, who mapped the common uses of music by subjects with the intention of achieving specific goals, such as mediating social interactions, auto-controlling affection, composing subjectivity, rejecting risks and “insinuating and inspiring faith” (DeNora, 2000). In this sense, the author perceives music as a technology, as musical vibrations imply a shared agency between music and its users that manipulate it as a device: not even sound is capable on its own of producing specific effects and music cannot be randomly accessed when trying to achieve the results expected by its creation.

This research proposes a pragmatism of the sound with the intent of investigating how football fans manipulate the acoustic parameters for sound vibrations in order to obtain desired intentions. When analyzing their way of exploiting certain rhythms and melodies, the percussion of specific objects, the situations and intentions when supporters scream intensely, in different tones and prosodies, or how they take advantage of their local acoustic settings, it is possible to establish a *repertoire* (Faukner & Becker, 2009) of sonic techniques that create sports as a spectacle. This can help understanding the power of the sound applied by the supporters to trigger the acceleration and deceleration of actions and/or the maintenance and changes in velocity and rhythm for a team during the match.

The idea that sonorities have potential and agency implies a duality of the audible world that can be perceived as a text that produces meanings or as a force that acts directly on the bodies of agents. Martin Daughtry points out a study on the sounds of war, in which he highlights that “these and other sensory stimuli assault adrenaline-infused bodies, creating extreme affective states of intensity and vulnerability, stimulation and abjection, aggression and fear” (2014, p. 25). The author discusses that the double standard for strength and meaning from the sound vibrations creates gnostic or cognitive and drastic or haptic receptions. Consequently, besides producing meanings, the world of sound also causes impact on the bodies, since sound creates shape when occupying an area equivalent to the space where it has been heard; it has a mass since it builds pressure on the skin with an interface between the audible and the tactile, especially when it comes to low frequencies; it also presents both directionality – with a target – and omnidirectionality – coming back to its transmitter. That which sounds always assumes it has a listener who vibrates with empathy, according to what is established by the sounds in question and also with the bodily disposition of the subjects immersed in a culture. In this sense, sounding – as producing sounds – is also listening and capturing it; the sound event perceived as a unique entity is, actually, “a symphony of dispersed sympathetic vibrations” (Daughtry, 2015, p. 164).

In extremely sensitive and audible contexts, such as wars with sudden and very intense noises in the middle of the silence of a battle field, or sports events where crowds produce an intense and unrelenting sonority, those haptic properties take advantage regarding the cognitive aspect of the sound, once they are “directed onto bodies that reveal themselves as frail, as vulnerable to the violence with which they resonate” (Daughtry,

2014, p. 32). In these situations, the sound possesses the body, making its agents capable of losing rationality and modulating their actions according to what is shaped by their acoustic characteristics. This state of audible exasperation activates the memory and can possibly reappear in the future, when similar sounds are received again. Thinking about sonorities in these terms points us to a theoretical chart that handles sound as affection, in which bodies imprint and are imprinted with the effects coming from kinships that happen between the physicochemical, biologic and cultural spaces. Thus, sonorities conform themselves as an “acoustic entry into affective fields” (Thompson & Biddle, 2013, p. 16). When submitted to such conditions for long periods of time, the bodies develop

sophisticated listening skills (...) enabled service members and civilians alike to engage in a kind of culturally and topographically inflected hermeneutics (...) In this sense, ambient sound served as a profoundly democratic source of tactical information for those who had the skill to decode it. (Daughtry, 2014, p. 26)

Acquiring decoding abilities and thus taming the forces of sound in order to redirect them by means of sonic techniques, bearing certain purposes in mind, is a process of pedagogy and sensitive understanding that is not systematized when it comes to football. There is no book, workshop or course where people can learn about how to support their team. It is acquired knowledge by means of extensive experience in watching football matches where fans learn the sonic actions they are supposed to engage in, the correct timing each sound is required and which acoustic aspects should be employed in this agency for each situation. Therefore, they are usually engaged by supporters at the stadium in the heat of the moment, and that makes it difficult to correlate a functional rationality to every action.

In order to acquire these abilities, it is essential for every individual to find a perfect harmony with the match, when their attention is synchronized with the “presence of something that is present”, creating an aesthetic perception that “supports the consciousness (which is deeply welcoming to abstractions, anticipations and flashbacks) through periods of an intense appeal to presence” (Seel, 2014, pp. 26-27). Such connection is linked to a perceptive state of embodied attention, usually “non-propositional, non-cognitive, creaturely orientation and expectancy towards the physical environment” (DeNora, 2000, p. 84) and that intimately enhances abilities to visually perceive the tactics and strategies for the match, to anticipate possible moves from the players, to listen to chants, rhythms, screams and watchwords emanated by the public and to act according to or against this perceptive data.

ACCELERATION AND DECELERATION

The first two sonic techniques that concatenate the temporal dimensions of football matches and sonorities proposed in this article are acceleration and deceleration. In the first one, rapid and marked rhythms, with accents on the strong beats of the drums

played by the supporters' club, are used in conjunction with shouted melodies of few notes to encourage a fast speed to the team on the field.

Meanwhile, the second one consists of accessing slower and more cadenced songs, whose rhythmic *crescendos* also fall into weak times, packing longer and winding melodies in order to slow down the actions in the match. It is important to notice that the instrument used to build metric to these rhythms is low tuned, which is the part of the audible spectrum better perceived by the skin; this emphasizes the haptic aspects of these dynamics.

Some songs used to accelerate the crowd of Clube Atlético Mineiro, object of investigation of this essay in a research conducted between 2008 and 2016⁴, are: *Go get them, Galô*; *Let's win the [name of the championship] and let's go, let's go Galo*; *Atlético Mineiro, and go, go Galo*; *Ole, ole, ole and Galo is the winning team*. All these musical pieces are composed of few verses and very similar melodies that employ few notes. The parody for the carnival song *Mulata bossa nova* also triggers acceleration and is chanted one or two times at full force, frequently when the *Galo* almost scores a goal. For deceleration are often used well-known songs and themes, such as *Valeu a pena* by O Rappa, a band from Rio de Janeiro; *Samba rock do Molejão*, by an homonymous *pagode* group; a parody for *Mas que nada*, by Jorge Ben Jor; the soundtrack to *The bridge on the river Kwai*; and the popular North-American song *When the saints go marching in*. While only the chorus of the foreign songs are chanted, the national ones are sung in completion and not more than two times in a row.

During the field work in Independencia and Mineirao stadiums, it was noticed that the acceleration technique is always used at the beginning of the match, especially when a specific number of scores is necessary to guarantee classification during matches for eliminatory rounds in championships. It is also used when the visiting team opens the scoring. In these occasions, the supporters always respond by chanting *Galo is the winning team*, composed by four simple verses, two of each constituted simply by *onomatopoeias*. Other similar songs are chanted with the intention of maintaining a fast pace on the match up to the point when Atlético turns the scoring to their favour. An example of this dynamic took place in a match against Independente Santa Fe, from Colombia, that occurred on February 12th 2014, for the classification round on that year's Libertadores Cup. On that occasion, the Colombians were the first to score and the supporters responded to this adversity with rapid rhythms and simple melodies until the score turned on their favour, by the end of the match. At this moment, everyone on the stands were chanting *Valeu a pena* whilst making their way out of the stadium, marking a deceleration after an intense acceleration. The other parodies quoted before are also used during the matches when the scoring is already established, which means that they have conquered an advantage that guarantees an easy victory against their opponent, ergo the actions on the field don't prompt that same interest from supporters. We still record the use of this technique in cases where the game is heading towards its end and the opponent does not seem to have the breath to change the result. In such moments, it often becomes

⁴ A definition and an analysis on the methodological procedures of this research can be found on Marra, 2015.

necessary to slow down the actions of the opponent who still seeks a minor disadvantage or a draw.

The control of the speed of the game, and therefore of the temporal dimensions of football matches by means of slow or fast sonorities, seems to be intimately coupled with the game strategies adopted by Atletico Mineiro during the period of analysis. Between 2012 and 2016, the board of directors of the club managed to maintain the base of players, and with that, established a pattern of game based on the scheme 4-2-3-1, in which it tries to always keep the possession of ball in the opponent field in search of the attack, either by means of the exchange of passes and movement, or by means of high balls in the area or long passes by the defense directly to the attack, that will be disputed by a strong and tall centre-forward who will pass it to a point of speed that penetrates in the diagonal. If such a stance on the pitch is intended to stifle the opponent, forcing him to stay in the defense, he shows the weakness of having a very advanced defense, which increases the distance between the last line of defenders and the goalkeeper, thus offering the counterattack to the opponent. The antidote to this Achilles heel is the rapid rebuilding of the defense, which does not always happen efficiently. It is in this sense that a great speed is needed at the beginning of the dispute: a favorable score quickly built allows the Atletico team to exploit the counterattack and thus maintain the built advantage. With a victory assured, the deceleration is used to make the team more relaxed regarding the offensive actions, and consequently less exposed on the defense, as this is one of the weaknesses of the chosen tactical scheme.

INERTIA AND SONIC TORTURE

If acceleration and deceleration are effective techniques connected to specific moments of the match on a synchronic axis, on a longer and diachronic temporal clipping, the repetition of fast and slow states outlines one other sonic technique: the inertia. In this way of expressing support for the team, the fans try to sing incessantly as long as possible – reaching the unison at times – thus keeping in motion in the same direction, until an unexpected event in the match causes them to change their attitude. The analogy here is with the principle ruling the first law of dynamics and which establishes that bodies tend to stand still or in motion, unless the balance of forces acting on it is undone, which initiates a trajectory, changes its direction or ceases altogether. The intention is to produce a kind of trance, which packs the team into an offensive and agile attitude – or defensive and slow, if it is to suffer the pressure from the opponent. The fans, in this sense, try to keep their breaths on their sonic emissions in order to, at the same time, “lend” it to the athletes in the field and “withdraw” it from the opponent. Cornered by the actions of the leader and by the audible persistence of the public, the visitor presents difficulties to breathe, succumbing metaphorically by asphyxia if the technique is successful.

In the vast majority of matches recorded in the field work, the inertia used at the beginning of the game had an accelerating character, especially in the way the sonic technique is used by Galoucura, the main supporters’ club for Galo. When the team comes on the pitch, supporters traditionally chant the anthem and then yell or sing verses with the names of the

players. Other very popular songs among the lovers of the team from Minas Gerais at the moment are those that denote the territorial domain of the Independência stadium, like *Vou ficar de arquibancada pra sentir mais emoção* (I'll watch from the stands to feel the emotion). After the initial whistle, the stands start the acceleration process described above and the organized fans start the melodies from the musical repertoire that make up the acceleration technique. The procedure lasts several minutes, or until an important event – a risky move, a goal, a controversial foul – happens on the field. Sometimes the rest of the bleachers enter into the trance suggested by prolonged repetition, echoing Galoucura.

The first 12 minutes of the match for the last 16 on the Brazilian Cup, between Mineiros and Palmeiras, in São Paulo, are a good example of these dynamics. On this occasion, the Galoucura sang only two verses during those 12 minutes: *Vai pra cima deles, Galo* (Go get them, Galo) and *Dá-lhe, Galo* (Go, Galo); the song *Mulata bossa nova* was chanted only one time, when Atlético was at risk of suffering a goal from Palmeiras. At this moment, the *alviverde* supporters, who were in a small number, became loud on the *alvinegro* sector on the stands; they were there after a risky shot against Galo. And then it became crucial to chant out loud to silence the opponent. During the chanting, all sections broke into sound, like vibrations, curses, booing, cheering, comments, watchwords and complaints. From time to time, the stands would synchronize with the sounds coming from the supporters' club, which is always heard, even if on the background, from all sections, and suddenly a goal was scored from a corner. Inertia plays its part, insisting with acceleration up to the moment when the goal was scored. Then a celebratory deafening pandemonium broke out; the recorders did not support the intensity of it and the log got distorted. The instruments stopped playing and a sound mass could be heard with individually disorganized screams and vibrations, creating an imprecise sea of voices. Fifteen seconds later, the *Galoucura* reorganizes and chants the watchword *Uh uhu*, it's *Galoucura* followed by the team anthem, which is always chanted through the stands after a goal. By the end, as usual, the supporters chant *Galôoo* with a gospel melodic harmony from *When the Saints go marching in*. The goal, in this sense, marks a break in the temporal flow of both the match and the sounds emitted by the stands, instituting an event that changes its tempo and constituting, therefore, a rhythm. Thus, inertia articulates sonic torture, which in the case of football consists of intense and momentary sound production in key moments of the game, such as when the ball hits the goalpost, the opponent goalkeeper makes a difficult defense in a sequence of corner kicks, or in case of a charge of dangerous foul. Sonic torture sometimes manifests itself in disjointed manners in shouts, howls, beats on percussion instruments and objects from the stadium, such as chairs, bars and supporting beams, that result in a disorganized and deafening babble; on other occasions in unison, chanting brief motivational songs or watchwords easily recognizable by the stands. The term is borrowed from the work of Suzanne Cuisick (2006) who investigates the ways in which music and sound are used as weapons or in practices that are considered torture because they violate international human rights protocols, such as interrogation of prisoners of war in North American counter-terrorism efforts. In the latter, agents are subjected to long exposure to musical

material described as irritating or offensive, in high intensity and in unfavorable environmental conditions, such as dark and damp rooms, producing a form of torture without direct contact – and therefore without leaving visible marks – which is more effective at inducing psychological states of sensory disorientation and ego breakdown than, for example, deprivation of sleep and food, or physical violence. In the case of football, the unexpected, disruptive and loud noise coming from the stands from events unfavorable to the opponent would impact their bodies and produce a state of neglect at moments when concentration is key to a good athletic performance. By contrast, the triumphant sonority of joyful howls, songs and victorious watchwords would inflate the egos of the athletes from the supported team, increasing their momentum and even anticipating the intended success in the next play.

The timing of the goal, therefore, exemplifies as much as possible the technique of sonic torture. Recapturing the previous match report between Galo and Palmeiras we notice how the strategy takes effect in the sequence of the match. The euphoria of the public is contagious to the Atletico players and ends up defeating Palmeiras – who already needed a victory away from home to qualify for the next phase: five minutes after the first goal, Atletico scores for the second time, settling the confrontation.

From there, the stands launch until the end of the dispute in an inertia of deceleration, chaining the slower, sinuous melodies and cadenced rhythms from the repertoire of this sonic technique. Figure 1 shows a visualization of the first 12 minutes of the match in question, evidencing these marks and rhythm breaks introduced in the soundflow of the match by high intensity sonic torture.

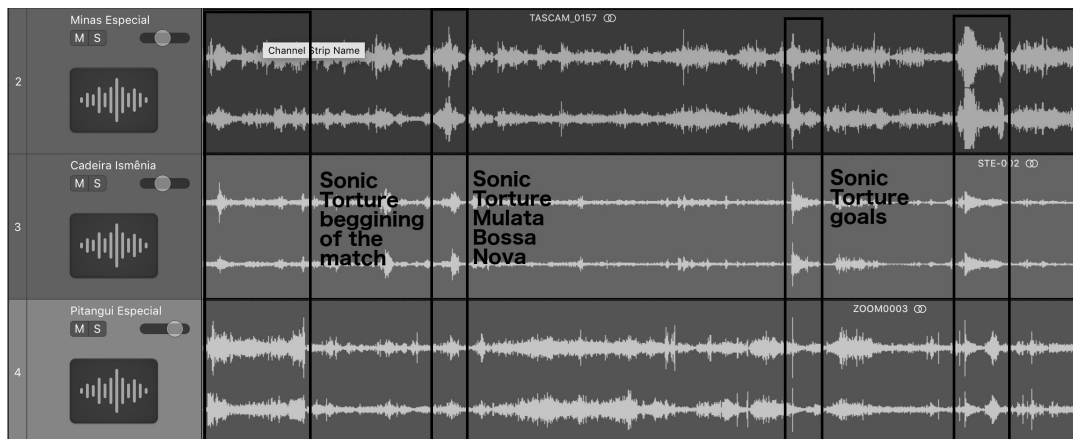


Figure 1: Waves from the first 12 minutes of recording from the match Atletico x Palmeiras. The rectangles show moments of sonic torture

Other examples of repertoires used in the dynamics of sonic torture are the shout of *Uhhhhh*, the intense vibrations and the song *Mulata bossa nova*, chanted when an attack goes near the goal, the ball hits the goalpost, or the referee makes a favorable decision to the Galo. In addition, curses and watchwords like *Hey [opponent player, institution or judge], fuck you!* and *Faggot!* after an error from the opponent, referee or athlete from the beloved team, a chance of goal for the opponent, or when the rival goalkeeper tries a goal

kick are also chanted in order to trigger the same action. In the specific case of shouting *faggot* during the goal kick, a unison is produced that is not always easy to understand, but it has great intensity and defines a specific situation in the game flow. The result is a disruption of the audience's pitch, which introduces a rhythmic change in both the performance of the supporters and the athletes of the match. Not always this temporal break is beneficial to the Galo. The cry of "faggot" – which has become popular among fans throughout Brazil after being introduced in the country by Mexican fans during the 2014 World Cup – is reprehensible, for example, beyond its sexist and homophobic connotation. It rarely is effective in disrupting the opponent's throw-in, but almost always disarticulates the stands, producing a brief silence after its pronunciation. Resumption of inertia can then become difficult as the crowd finds themselves confused and finds it harder to decide what to sing. Table 1 summarizes the four sonic techniques worked on in this article, explaining the match situations, the acoustic characteristics of the sounds used and the repertoire of predominant songs.

SONIC TECHNIQUES	PERIOD OF THE MATCH	ACOUSTIC CHARACTERISTICS FROM THE SOUNDS	REPERTOIRE OF PREDOMINANT SONGS
Acceleration	Beginning, after risky move, need to build, turn or maintain a tight score while the opponent keeps pressuring	Rapid and marked rhythms (acento do surdo nos tempos fortes)	<i>Go get them, Galô</i> <i>Let's win the [title of the dispute], and let's go, let's go, Galo, Atletico Mineiro, and go, go, Galo Galo is the winning team</i> Parody of <i>Mulata bossa nova</i>
Deceleration	In the midst of matches with satisfying scores and number of goals, when in need to maintain the score, at the end of an easy match, when in need to slow the game down.	Cadenced and slow rhythms (surdo pontua tempos fracos ou contratempos)	<i>Valeu a pena (O Rapa)</i> Samba Rock do Molejão Parody of <i>Mas que nada (Jorge Ben)</i> Parody of the soundtrack <i>The Bridge on the river Kwai</i> Parody of the popular theme <i>When the saints go marching in</i>
Inertia	During the flow of a match, between key moments of a dispute like goals, fouls, possible changes in the score, etc.	Non-stop chanting of the songs that build the acceleration and deceleration repertoire, in order to trigger a state of trance.	Acceleration and deceleration repertoires, except <i>Mulata bossa nova</i> .
Sonic torture	Right after key moments of a match, like goals, fouls, possible changes in the score, etc.	Brief chants, screams and other sonorities, with great intensity.	Screams like <i>Uhhhhh</i> , intense vibrations, <i>Mulata bossa nova</i> , curses and watchwords like <i>Hey [opponent player, institution or referee], fuck you and Faggot</i>

Table 1: Sonic techniques overview

The decisive factor in these temporal dynamics of a football match seems to be the perception of which is the most appropriate moment, or where it becomes necessary to introduce a rhythmic change. The game between the Galo and the Atlas of Mexico, valid for the qualifying rounds of the Copa Libertadores 2015, evidences this search to act on the events of the game by means of introducing transformations of progress through the alternation of the four sonic techniques. This match proved difficult, with the Mexicans demonstrating a defensive tactical strategy that prevented the *alvinegro* team from advancing. In addition,

the team from Minas Gerais had not yet demonstrated a satisfying performance in that year, which left the fans skeptical and anxious for a good result and performance. In the 30th minute of the first half, an attacker from Atletico risks a long distance kick that an opponent defender intercepts with the head. The deviation almost confuses the rival goalkeeper and the ball goes out dangerously in the bottom line, to the left of the goal. Predicting a decisive moment in the oncoming corner, Galoucura increases the intensity of the chant *Atletico, we like you very much*, heard by everybody on the stands, who started singing together in harmony. In addition, another supporters' group, Movement 105, stopped singing their verses *Let's go, Galo*, inspired by Argentinian music, and joined into the chanting from the supporters' club. Although the cross that follows is not well executed, crossing the entire area with no touches from any athlete and coming out again through the bottom line, the crowd remains singing intensely for a minute. The rhythmic change does not have the expected effect of maintaining the pressure on Atlas, who in sequence played forward and also got a corner. The public perceives the necessity of a new rhythmic change and tries to produce a new state of inertia, spending the next two minutes between boos and curses that configure sonic torture. The Movement 105 even brings back the *Atletico, we like you very much* chant, but with no success in spreading it throughout the stadium, since that moment of the match demanded a new tune.

This match against the Atlas demonstrates the importance of the rhythmic variation from the fans and the team so that they obtain their desired victory, evidencing a limited effectiveness of the techniques for acceleration, deceleration, inertia and sonic torture. The Mexicans defensive strategy stole the offensive momentum for Atletico during the 90 minutes of play, making it possible for the visitors to define the scoring on a goal for the team from Minas Gerais. The one-touch football in search for spaces for infiltration in the opponent defense produced few opportunities of goal, and with this a small number of opportunities of sonic torture. In addition, these rare moments of increased intensity – sonic and athletic performance – were not effective at impacting Atlas players and breaking the rival's defensive tactical scheme. Thus, the inertia of songs such as *Galloôô, let's go Galo, Go get them, Galo* and *Champions of Libertadores*, very persistent at the time, instead of suffocating the opponent, disturbed the Galo in their own domains.

FINAL REMARKS

In this article, we seek to explore the temporal relations of the football dispute, trying to evidence how the control of the passage of time and the changes in the progress of a match – which introduces rhythmic transformations from events and actions – both by players and the crowd are fundamental for the construction of the results of that match. In these dynamics, certain agents play specific roles, such as organized fans who assume the role of master of the stands and occupy a privileged role in proposing what the public should sing at each moment of the dispute. There is also evidence of negotiations and confrontations between organized disputing the sound of the stadium, since part of the effectiveness of the techniques for acceleration, deceleration, inertia and sonic torture

discussed here involves different potentialities from those collectives is engaging other supporters with their songs and, consequently, affections, values and desires, creating a unison that usually describes the performance of football fans in the stadium. In this process, cheering and playing complement each other in the football spectacle. Therefore, it is imperative that the agents – athletes, supporters, referees – involved in the sport practice develop a state of embodied attention obtained from an education of the senses introjected through the continuous experience in sports. Thus, these agents learn how to act according to the opportunity in order to achieve a goal, make good decisions or push their beloved team towards the.

Translation: Marianna La Vega

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Almeida, C., Lauria, V. & Lima, C. (2016). Evolução dos esquemas táticos no futebol. *Revela*, 20, 1-12.
- Cusick, S. (2006). Music as torture / Music as weapon. *TRANS – Revista Transcultural de Música*, 10. Retrieved from <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/153/la-musica-como-tortura-la-musica-como-arma>
- Daughtry, M. (2014). Thanatosonics: ontologies of acoustic violence. *Social Text*, 32(2-119), 25-52.
- Daughtry, M. (2015) *Listening to war. Sound, music, trauma, and survival in wartime Iraq*. New York: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Faulkner, R. & Becker, H. (2009). *Do you know...? The jazz repertoire in action*. Chicago: University of Chicago Press.
- Franco Júnior, H. (2007). *A dança dos deuses: futebol, sociedade, cultura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gumbrecht, H. (2007). *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Gumbrecht, H. (2014). Dança dionisíaca? Estilos nacionais no futebol sul americano. *Projeto História*, 49, 157-164.
- Lefebvre, H. (2013). *Rhythmanalysis: space, time and everyday life*. New York: Bloomsbury.
- Machado, J., Barreira, D. & Garganta, J. (2013) Eficácia ofensiva e variabilidade de padrões de jogo em futebol. *Revista Brasileira de Educação Física e Esporte*, 27(4), 667-677.
- Marra, P. (2015). Fascínio nas arquibancadas: Apontamentos metodológicos para uma cartografia dos afetos, materialidades sonoras e produção de presença na prática esportiva. In R. Helal & F. Amaro (Eds.), *Esporte e mídia: novas perspectivas: a influência da obra de Hans Ulrich Gumbrecht* (pp. 201-231). Rio de Janeiro: EdUERJ.
- Seel, M. (2014). No escopo da experiência estética. In B. Picado, C. Mendonça & J. Filho (Eds.), *Experiência estética e performance* (pp. 23-36). Salvador: EDUFBA.
- Telles, M. (2014). O replay na teletransmissão esportiva a partir do “tempo morto” do futebol. *Mediação*, 16(18), 61-76.

Telles, M. & Silva, A. (2014). Os tempos mortos do futebol na televisão. *E-compós*, 17(3), 1-16. Retrieved from <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1167>

Thompson, M. & Biddle, I. (2013). *Sound, music, affect: theorizing sonic experience*. New York: Bloomsbury.

Travassos, B., Monteiro, R., Duarte, R. & Marques, P. (2015). Sucesso defensivo no futebol: análise de tendências espaço-temporais. Centro de Pesquisa e Desenvolvimento Desportivo. Retrieved from http://formacao.comiteolimpicoportugal.pt/PremiosCOP/COP_PFO_TS/file027.pdf

Wilson, J. (2008). *Inverting the pyramid. A history of football tactics*. London: Orion Books.

Wisnik, J. (2008). *Veneno remédio: O futebol no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

BIOGRAPHICAL NOTE

Pedro Silva Marra is a professor in the Department of Communications of the Federal University of Espírito Santo, Brazil, where he coordinates the research group *Ateliê de Sonoridades Urbanas*. Graduated in Communications, he holds a degree in Journalism from the Federal University of Minas Gerais and has a Master's degree in Communication and Sociability from that same institution. He has a PhD in Communications from the Federal University of the State of Rio de Janeiro, and did a research internship at the Department of History of Art and Media at McGill University in Montreal, Canada.

E-mail: pedromarra@gmail.com

Address: Universidade Federal do Espírito Santo, Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, CEP 29075-910 Vitória / ES (Brazil)

*** Submitted: 30-11-2017**

*** Accepted: 15-02-2018**

TRANSCRIÇÃO DO VALE DO AVE EM SOM: CRIAÇÃO DE UMA LINGUAGEM ESPÁCIO-SONORA

Cidália Ferreira Silva & Eugénia Aguiar Leite

RESUMO

A transcrição do Vale do Ave em som (Leite, 2014) surge do cruzamento da representação do território com a representação sonora, aplicada à interpretação de duas amostras do Vale do Ave – o centro de Guimarães e o “entre Brito e Silvares” –, através da criação de notações gráficas ambivalentes, que simultaneamente representam o espaço e o som. Neste artigo, apresenta-se o processo de transcrição criado, o qual tem como questão geradora: como transcrever o espaço urbano em som? Aquilo que tradicionalmente se denomina de paisagem sonora (Augusto, 2014; Schafer, 1993) reflete sobre o som existente nos lugares. Este artigo inverte esta proposição, pretendendo transcrever a espacialidade dos lugares em som. Assim neste contexto, o termo “ouvir” o território não se refere aos sons reproduzidos pelos carros, pelo vento, pelas folhas das árvores, etc., mas sim ao som resultante da composição espacial. Os resultados da investigação comprovaram o vínculo entre o espaço e o som, uma vez que a composição musical correspondente a cada amostra não só é distinta, como nos remete para a sua espacialidade, abrindo um campo interdisciplinar passível de novas interseções em outros lugares, com possibilidades mútuas de inovação tanto ao nível da composição espacial como da composição musical.

PALAVRAS-CHAVE

Gramática; som e espaço; transcrição; território

ABSTRACT

The transcription of Vale do Ave into sound (Leite, 2014) emerges from the intersection of the visual display of both territory and sound, applied to the interpretation of two samples from Vale do Ave – the Guimarães city centre and the “between Brito and Silvares” – through the creation of ambivalent graphic notations, which simultaneously represent space and sound. This article presents the transcription process created in response to the question “*how to transcribe urban space into sound?*” What is traditionally called soundscape (Augusto, 2014; Schafer, 1993) reflects on the existing sounds in a given place. This article reverses this proposition and aims to transcribe spatiality into sound. So in this context, the term “listening to” the territory does not refer to the sounds produced by cars, wind, tree leaves, etc., but to the sound resulting from the spatial composition. The research results have proven the link between space and sound, since the musical composition corresponding to each sample is not only distinct, but also refers us to its spatiality, opening up an interdisciplinary field, subject to further intersections in other areas, with mutual possibilities of innovation in both spatial and musical composition.

KEYWORDS

Grammar; sound and space; territory; transcription

INTRODUÇÃO

Esta investigação surge do cruzamento da representação do território com a representação sonora, enquanto ferramenta operativa de interpretação, através da interseção entre a música e a arquitetura enquanto campo expandido (Silva, 2011). Reconhecendo-se que tanto o som como o espaço são passíveis de representação gráfica, o processo de investigação gerou uma linguagem de interseção entre o espaço “real” de duas amostras do Vale do Ave e a composição sonora correspondente. Qual a sonoridade dos espaços de cada lugar? Como encontrar uma linguagem comum? A experimentação desenvolvida foi elaborada no sentido de dar resposta a estas questões, permitindo avançar com a investigação sobre a intersecção entre a representação da composição do território e a composição sonora, respetiva construção da metodologia de transcrição e estratégia. Estratégia esta que se aproximou tanto à compreensão dos vínculos “entre” espaço e som – sistematizados na linguagem explorada através da gramática e do abecedário de interseção criados –, como também no desdobramento do método de transcrição aplicado às amostras selecionadas.

Este artigo está estruturado em três partes fundamentais: (1) no estado da arte, faz-se o enquadramento desta pesquisa nas referências sobre o território do Vale do Ave, discutem-se os conceitos-chave relativos à paisagem sonora e exploram-se as referências pré-existentes que são relevantes para a conceção da metodologia de transcrição criada, nomeadamente investigando as possibilidades de representação gráfica mútua; (2) na metodologia, desenvolve-se a linguagem comum entre o espaço e o som através da sua aplicação a duas amostras do território do Vale do Ave com espacialidades distintas, com o objetivo de testar a existência de uma correspondência específica entre a composição espacial e composição sonora; (3) na análise dos resultados, discutem-se as sonoridades resultantes das duas amostras transcritas. Termina-se com a discussão das principais conclusões e perspetivas futuras de investigação.

As amostras escolhidas decorrem do reconhecimento da variabilidade morfológica do Vale Ave, caracterizado por dois modelos de povoamento¹: o modelo compacto e o modelo difuso (Silva, 2007, p. 4). Assim do tecido compacto do Vale do Ave, selecionou-se o centro de Guimarães² (Figura 1), enquanto do tecido difuso se selecionou a amostra “entre Brito e Silveiras”³ (Figura 2).

¹ Em trabalho anterior (Silva, 2007), explicámos que o Vale do Ave tem dois modelos de povoamento, a saber: o modelo compacto e o modelo difuso. O modelo compacto corresponde ao tecido urbano das sedes de concelho (Guimarães, Vila Nova de Famalicão, Santo Tirso, Vizela e Trofa) e o modelo difuso, corresponde ao tecido urbano ‘entre’ as sedes de concelho. A seleção das amostras para esta investigação resulta deste reconhecimento, garantindo não só a sua relevância para o aprofundamento do estudo deste território, como a possibilidade de criar uma linguagem que integra um leque mais diverso de morfologias urbanas, revelando consequentemente o seu potencial de aplicabilidade a outros lugares do urbano contemporâneo.

² O tecido compacto do centro de Guimarães caracteriza-se essencialmente pela sua malha densa e hierarquizada, assim como pelas frentes edificadas contínuas a caracterizar o seu espaço público, nomeadamente, praças, ruas e jardins.

³ Em “entre Brito e Silveiras” identificam-se as características preponderantes do tecido difuso, nomeadamente, o facto da edificação não ter a preponderância na ocupação do território. Esta é implantada numa rede infra-estrutural densa e resulta da proximidade e interdependência entre atividades – indústria, habitação com atividades complementares e agricultura –, as quais se apropriam dos recursos do território, nomeadamente da água e do solo, nas suas vocações específicas. A parcela tem uma capacidade generativa neste tecido urbano, sendo que o sistema de relações morfológicas no difuso é descrito pela articulação entre parcelas que se adaptam a distintos usos e apropriações.



Figura 1: Praça de Santiago, Guimarães



Figura 2: Rua do Couto, Brito

ESTADO DA ARTE

O presente estado da arte está desenvolvido em três partes. Em primeiro lugar, faz-se o enquadramento deste artigo na investigação existente sobre o território do Vale do Ave e discutem-se os conceitos-chave no âmbito do estudo da paisagem sonora; em segundo lugar, apresentam-se as referências gráficas do som que suportaram a notação gráfica criada; por último, exploram-se os exemplos que serviram de apoio ao desenho sonoro do espaço.

ENQUADRAMENTO

O território do Vale do Ave e respetivas dinâmicas urbanas, económicas e sociais tem vindo a ser alvo de investigação intensa, fundamentalmente a partir da década de 80. Destacam-se os trabalhos desenvolvidos por arquitetos e geógrafos, tais como: Magalhães (1984); Domingues (1986, 2012); Portas (1986); Sá (1986); Domingues e Marques (1987); Marques (1987); Sá e Domingues (2002); Portas, Domingues e Cabral (2003); Silva (2005, 2007, 2010); e Labastida (2013). Destaca-se ainda o trabalho de investigação desenvolvido na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho, desde 2001, sobre este território, o qual tem pesquisado formas alternativas de reconhecimento das suas especificidades, como base para a sua transformação potencial (Silva et al, 2017; Silva & Pereira, 2017). Este artigo integra-se e vem dar continuidade aos estudos precedentes, através da transcrição do espaço do Vale do Ave em som.

No âmbito dos estudos sobre paisagem sonora destaca-se o livro seminal *Soundscape* (Schafer, 1993) que cunhou o termo “paisagem sonora” definindo-o como o ambiente sonoro do dia-a-dia com o qual nós vivemos; em Portugal destaca-se o livro *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa* (Augusto, 2014). Este artigo, porém, apresenta

uma investigação inversa às referências anteriores, uma vez que parte do desenho do espaço para a sua transcrição em som. Neste sentido os conceitos de paisagem sonora (sons que nos rodeiam) e o conceito interdependente de sonosfera (relativo à experiência acústica individual da paisagem sonora que nos envolve e invade o nosso corpo sensorial) têm que ser reinterpretados nesta pesquisa. A paisagem sonora exposta é o som, enquanto resultado final do processo de transcrição, e não o objeto inicial de experiência no lugar ou respetivo registo (mapa sonoro), isto é, o som existente na paisagem, como acontece nos trabalhos de investigação anteriormente citados. Os mapas sonoros aqui gerados correspondem às composições musicais resultantes da transcrição.

EXPLORANDO O DESENHO DO SOM

Durante milénios, utilizou-se o som para cantar, tocar e dançar. Essa foi a primeira música, que se transmitia apenas oralmente. Mas um dia alguém se preocupou em tornar uma dessas músicas permanentemente transmissível, de um modo que não fosse oral, ou seja, em escrevê-la. Não existia, então, método ou instrumento para o fazer. (...) Havia que representá-los através de elementos perceptíveis. (Le Corbusier, 2010, p. 32)

A notação musical baseia-se num sistema de escrita que representa composições sonoras e sons num sistema gráfico. As vantagens do sistema gráfico remetem para a possibilidade de permitir que um intérprete execute determinada composição sonora sem a ter ouvido, uma vez que sabe ler o sistema de regras da linguagem apresentada. Da mesma forma,

um plano, um projeto desenhado no papel não é arquitetura, mas meramente uma representação mais ou menos inadequada da arquitetura, comparável a uma partitura. A música necessita de ser desempenhada. Depois o seu conteúdo pode surgir. E este conteúdo é sempre sensível. (Zumptor, Oberli-Turner & Schelbert, 2006, p. 66)

O sistema de notação gráfica, enquanto representação visual do som, sofreu alterações e evoluções até chegar ao sistema de notação que atualmente é mais utilizado. Este sistema utiliza símbolos que têm como base de suporte uma pauta composta por cinco linhas. O conjunto dos símbolos de cada composição, juntamente com o conjunto das pautas, é chamado de partitura. O elemento básico de composição musical que faz parte do sistema de notação musical é a nota, o símbolo principal que possui as características de duração e altura. No entanto, outras características são representadas nos sistemas de notação, nomeadamente a intensidade, a expressão, entre outros.

O conceito da notação gráfica remete para a adição de informação relativamente à forma como os compositores pretendem que a peça musical seja executada. Seguidamente, faz-se uma síntese de ideias, conceitos e experiências de vários compositores, que optaram por reproduzir as suas ideias e perceções sonoras através de métodos de representação que se afastam dos métodos tradicionais.

O epitáfio de Seikilos (González de Tobia, 2007) é dos mais antigos exemplos de notação musical ocidental, sendo característico de melodias praticadas na Grécia Antiga e gravadas em lápides. O sistema de representação baseava-se em símbolos e letras, que representavam as notas, acompanhados pelo texto da canção.

Já no século XX, destacam-se: o compositor Krzysztof Penderecki (Hoek, 2007; Meder, 2006), que escreveu *Polymorphia* (1974) que, como o próprio nome indica, sugere a variação de forma, onde o compositor assume a busca de novas possibilidades sonoras; David Bedford, que utilizou novos modos de composição, por exemplo na sua peça *Scientific American piece for John Tilbury*, através duma expressão gráfica que utiliza formas e colagens sobre pautas, tendo como objetivo serem interpretadas por crianças e por pessoas que não saibam ler a notação gráfica convencional; e, finalmente, Dick Higgins, que reproduz notações gráficas a partir de tiros de metralhadora sobre uma folha com pautas, reproduzindo várias expressões artísticas e novas conceções de ideias sonoras, como é o caso da sua *Symphony No. 357, from The thousand symphonies* (1968).

Na década de 1950, os compositores experimentais questionaram os cânones da representação musical, através da denegação da composição nas cinco linhas, criando formas mais expressivas de notação gráfica, a qual não só ganha valor visual por si, mas estimula a liberdade na interpretação musical.

Conhecido por composições indeterminadas e experimentais, Cornelius Cardew compôs, entre outras obras, *Treatise*⁴ (1963-1967). Composta e desenhada por símbolos e formas geométricas, ou elementos abstratos, que se afastam da notação musical tradicional, a obra é representada por uma partitura composta por gráficos musicais em 193 páginas, onde se encontram os mais diversos símbolos, linhas e formas geométricas e abstratas que se afastam radicalmente da notação tradicional.

John Cage explorou o uso da indeterminação, de forma a dar atenção à subjetividade conferida pelo intérprete, independentemente da forma como está graficamente representado o som. Como refere o autor (1973, p. 10), “deixar os sons serem eles mesmos ao invés de veículos para teorias concebidas pelos homens ou expressões de sentimentos humanos”. *Fontana Mix*⁵ (1958) é uma composição de Cage (Holmes, 2012), onde o desenho e a sobreposição são elementos utilizados para representar o som. Trata-se de uma partitura gráfica composta por várias folhas, das quais umas são transparentes com desenhos de pontos aleatórios, uma possui uma linha reta, outra uma trama ortogonal e as outras têm linhas curvas. Trata-se de sobrepor as imagens de formas diferentes de modo a resultarem imagens gráficas dissemelhantes, criando um sistema de transparências, que tem como intuito funcionar como uma ferramenta de combinações aberta, a partir da qual se determinam correspondências sonoras, ficando o resto a cargo do intérprete.

A peça *Poème électronique*⁶ (1958), de 480 segundos, composta por Edgard Varèse, foi criada com o intuito de projetar uma libertação de sons e associá-la a um novo

⁴ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=JMzIXxlwuCs>

⁵ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=o5wBPhWD44U>

⁶ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=R-R3F3ZVbi8>

registo gráfico desses mesmos sons. A notação gráfica criada representa um método que é construído por um conjunto de linhas que se assemelham a ondas sonoras. Estas linhas variam entre linhas contínuas e linhas a tracejado.

O compositor Roman Haubenstock-Ramati desenvolveu trabalhos caracterizados pela inovação criativa da notação gráfica, com uma forte relação artística no sentido visual. Das obras que compôs, na experimentação de novos sons e novas formas de o representar, destacam-se *Multiple 1 for 2 players* (1969), *Alone*⁷ (1965) e *Konstellationen*⁸ (1971).

Anestis Logothetis considerava que a nova expressão musical correspondia a representações do som e do ruído polimórficas, e que na experimentação de novas expressões de representação, surgiriam novas variantes e ideias sonoras. Desta forma, alegava que a representação visual tradicional da composição sonora era limitadora e não tinha espaço para a inserção de novas ideias. Além disso, conferia liberdade de execução ao intérprete na leitura dos seus desenhos sonoros permitindo, conseqüentemente, outro dinamismo e imprevisibilidade à composição sonora. Nas palavras do autor,

o que diferencia fundamentalmente a notação gráfica da notação tradicional é o polimorfismo supramencionado, que permite claramente aos artistas manterem os seus tempos de reação subjetivos. O compositor leva em consideração as divergências dos diferentes atores na composição e espera um certo grau de surpresa pela nova formalização da forma musical em cada performance.⁹

O trabalho desenvolvido sobre a composição *Artikulation*¹⁰ (1958), por Rainer Wehinger, é pertinente pela projeção da pontuação gráfica e pela linguagem e sistema de regras que cria. *Artikulation* caracteriza-se por uma notação gráfica que apresenta os desenhos dos sons executados. Alguns anos depois, Rainer reproduziu um sistema que representava diferentes sons e sonoridades através de símbolos gráficos. Destaca-se, assim, a entrada de um novo elemento no campo da representação gráfica dos sons (os sistemas informáticos) que permite um meio-termo entre a representação do som e a realização. Desta forma, percebe-se uma correlação entre a imagem gráfica e o som reproduzido.

Earl Brown, apesar de ter usado a notação gráfica tradicional, também criou notações gráficas inovadoras, que denominou de “notação tempo” ou “notação proporcional”, onde os ritmos eram determinados pelo desenho horizontal dos símbolos, mas sempre com a opção de interpretação flexível. Na composição *December*¹¹ (1952) utiliza métodos gráficos para transparecer o seu sentido da música. A sua experimentação e improvisação demonstraram ser uma base teórica relevante na composição contemporânea.

⁷ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=WpbxxbQccIY>

⁸ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=Brfz4WfY2c>

⁹ Retirado de http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en

¹⁰ Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=71hNL_skTZQ

¹¹ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=WIGkaP4u2cw>

Karlheinz Stockhausen desenvolveu um sistema de representação da música eletrónica, nomeadamente *Studie I*¹² (1953) e *Studie I*¹³ (1954), na procura de novos sons, através da reprodução em ferramentas tecnológicas. O autor desenvolve uma nova abordagem para os elementos básicos da música e a sua organização, através de novas experimentações e representações.

Ben Patterson (1934) compôs *Duo for voice and a string instrument* (1961). O método gráfico utilizado nesta obra consiste num conjunto de símbolos e duas folhas de papel vegetal, nas quais o compositor desenha contornos circulares e retangulares para transmitir as suas ideias sonoras.

Os vários autores apresentados anteriormente quebraram barreiras e colocaram novas questões relacionais entre a notação musical e a arte visual, permitindo, a certo momento, que o próprio registo do som se transformasse e fosse encarado como uma expressão artística visual. Esta nova expressão visual corresponde ao carácter inovador das composições musicais desses autores, contrastantes com os cânones tradicionais. Percebem-se, assim, dinâmicas relacionais entre o compositor enquanto artista sonoro e enquanto artista visual. Para além disso, a ambiguidade da notação musical enquanto arte visual, estimula a liberdade criativa do intérprete, permitindo a reprodução da música com um maior número de componentes variáveis e criando novos estilos de interpretação, que automaticamente produzem musicalidades diferentes.

A partir do momento em que a música apresenta a variabilidade de representações descrita, abre-se a possibilidade de representar o som, segundo diferentes parâmetros. Os vários exemplos de notação gráfica apresentados resultam da necessidade de registar o som, de desenhar o que se ouve e o que se quer que os outros ouçam. A apetência de associar o desenho artístico à representação gráfica do som pode ser projetada na associação desse mesmo desenho à representação do território. Para avançar nesta interseção é relevante agora explorar o processo inverso através da pesquisa de autores que trabalharam a representação sonora do espaço.

EXPLORANDO O DESENHO SONORO DO ESPAÇO

Além das notações anteriormente referidas, são agora apresentadas e analisadas outras abordagens associadas à representação musical enquanto processo criativo que estão diretamente relacionadas com a representação do espaço. Vários autores abordaram esta interseção e a sua especificidade (Muecke & Zach, 2007; Ripley, Polo & Wrigglesworth, 2007), dos quais resultaram ensaios relevantes. Entre outros, ressaltam-se os seguintes autores: Mikesch Muecke e Miriam Zach; Michael Rasbury; Galia Hanoch-Roe; Kourosh Mahvash; Kim Chow-Morris; Tomek Smierzchalski. Dos autores que diretamente contribuíram para a construção dos critérios de correspondência entre som e espaço da nossa metodologia destacam-se Kim Chow-Morris e Galia Hanoch-Roe. É sobre estes apenas que o presente tópico se foca.

¹² Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=1GoUzk6fQAA>

¹³ Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=-qi4hgT_doo

Kim Chow-Morris, especializada em etnomusicologia, desenvolveu um ensaio sobre os ritmos das ruas, ao qual chama *Sounding the structures of the city* (2007). Em conjunto com o arquiteto Ian MacBurnie, exploraram a abordagem visual na relação com o som, assim como a interpretação do som através de estruturas visuais da cidade, tendo como referência a cidade de Toronto. Assim, depois de “discutir até certa medida a traduzibilidade de diversos parâmetros da estrutura urbana e da música, decidimos que o fabrico das ruas da cidade em si tornar-se-ia o nosso foco primário” (Chow-Morris, 2007, p. 147). A partir deste enfoque, os autores selecionaram um caminho através de uma subsecção da cidade, “uma vez que o meio sonoro frágil da música existe necessariamente no tempo, e é assim mais facilmente traduzido para um formato linear” (Chow-Morris, 2007, p. 149). Após elaborarem os mapeamentos da cidade, selecionaram a Rua *Queen, 501* devido à variabilidade e dinâmica dos acontecimentos que decorrem na sua continuidade. Chow-Morris instintivamente leu os mapeamentos como se fossem uma notação gráfica e através da multiplicidade e da riqueza da rua iniciou o processo de correspondências, onde foram selecionados diversos instrumentos para a representar. Das correspondências efetuadas, pela equipa, destacam-se: a associação da guitarra para as ruas do sul e do piano para as ruas mais estreitas; o aumento da intensidade sonora nos cruzamentos principais da rua. Segundo a autora, a criação de uma composição musical que represente a estrutura da cidade (a rua) reflete um dualismo criativo entre as duas áreas: território e a música.

A experimentação da representação do espaço através de sequências lineares também foi abordada por Hanoeh-Roe (2007), por considerar que este tipo de representação adiciona componentes associadas ao movimento, assemelhando-se à dança, música e ao cinema. Segundo a autora, a planta, o corte e a perspetiva são representações visuais estáticas do projeto, revelando limitações no que diz respeito à referência da dimensão temporal – que está associada à ação de caminhar. No desenvolvimento da sua investigação aborda diversos autores, que de uma forma ou de outra, sincronizam o movimento, a representação gráfica e a experimentação no espaço, da qual se destaca a pertinência do estudo realizado por Kevin Lynch.

Kevin Lynch, em conjunto com Appleyard e Myer, em 1964, desenvolveu um sistema de representação de sequências visuais, captadas através de uma viagem de automóvel. Os autores referem que,

o sentido da sequência espacial é semelhante ao da arquitetura de larga escala: a continuidade e insistente fluxo temporal estão a par da música e do cinema. As sensações cinestésicas são como as da dança ou do parque de diversões, embora raramente tão violentas. Essas são todas as artes e situações a partir das quais o designer de autoestradas pode começar a aprender a sua técnica. (Appleyard, Lynch & Myer, 1964, p. 4)

No exercício que desenvolvem, utilizam diversas simbologias e mapas, onde representam componentes específicos do território: foco de distância; estática dos elementos; texturas; cor dos elementos do percurso; largura da estrada; velocidade; luz; entre outros.

A análise efetuada revela-se pertinente, na medida em que avança, com uma representação de diferentes pontos de vistas, através da perceção que se tem do lugar ao percorrê-lo, assim como representa as experiências em sequências lineares. Este e outros ensaios permitiram a Hanoch-Roe desenvolver e conceber um sistema de representação do território, enquanto ferramenta de interpretação, produzindo uma sucessão de símbolos, que revelam as características do mesmo, a qual apesar de contrastante é complementar às tradicionais. Os símbolos criados são sobrepostos a uma pauta, para que a leitura do percurso seja realizada e equiparada ao processo de leitura de uma sonoridade, ou seja, ao seguimento de processos no tempo.

A arquitetura é apreciada pelos olhos que veem, pela cabeça que gira, pelas pernas que caminham. A arquitetura não é um fenómeno sincrónico, mas sucessivo, feito de espetáculos, que se juntam uns aos outros, e seguindo-se no tempo e no espaço, como, de resto, o faz a música. (Le Corbusier, 2010, p. 95)

A representação referida caracteriza o percurso enquanto dimensão transversal às estações do ano, ao meio ambiente, às direções a partir do caminho, ao odor, aos estímulos auditivos, entre outros. Na verificação da inexistência de um sistema de representações que interpenetre os dois sistemas de representação (do território e da música), o trabalho de Hanoch-Roe dá pistas para a criação de uma linguagem gráfica comum que represente simultaneamente a interpretação do território e a composição sonora, a qual é aprofundada na segunda parte deste artigo.

METODOLOGIA DE TRANSCRIÇÃO DO ESPAÇO EM SOM

Este trabalho tem como principais objetivos criar uma linguagem comum entre a representação do território e a representação sonora, enquanto vínculo intermédio; criar uma metodologia de transcrição, passível de ser aplicada a outro território; produzir um formato de representação do território (a composição sonora) que adicione e complemente informação aos formatos convencionais; originar a possibilidade de ouvir a sonoridade do território, que resulta das especificidades da sua composição espacial e da experiência vivida do observador; e finalmente estimular a interdisciplinaridade, de forma a dar impulsos a novas leituras sobre o território e sobre a composição musical.

As questões de investigação centrais são: *como criar uma linguagem comum, que simultaneamente represente o espaço dum amostra de território e seja passível de ser uma notação gráfica sonora? De que forma é que as estruturas e formas urbanas específicas se revelam em apresentações sonoras diferenciadas? Como se processa a transcrição de elementos espaciais, que compõem o território, para elementos que se organizam no tempo, os sons?*

Na procura de resposta a estas questões desenvolve-se seguidamente a metodologia que levou à criação da linguagem comum, estruturada em quatro pontos: a estratégia de transcrição; a gramática; o abecedário; e o método de aplicação, exemplificado numa fração do percurso “entre Brito e Silveiras”. Na transversalidade do trabalho de

investigação realizado, os parâmetros explorados possuem uma ambivalência linguística, ou seja, desenvolveu-se uma linguagem gráfica que representa simultaneamente o território em estudo e o som.

A ESTRATÉGIA DE TRANSCRIÇÃO

Como criar uma linguagem comum, que simultaneamente represente o espaço duma amostra de território e seja passível de ser uma notação gráfica sonora? Cedo se entendeu a impossibilidade de a notação musical convencional (a pauta) representar o território, uma vez que esta usa um sistema de símbolos que apenas correspondem ao som, sendo assim unilaterais. O primeiro desafio da linguagem a ser criada estabelecia-se na necessidade de esta ser bilateral, ou seja, ser o “entre” o espaço e o som, o vínculo espaço-som.

Se o território possui representações gráficas que o apresentam e a música possui sistemas gráficos que a expressam, significa que ambos possuem uma forma passível de ser partilhada, a representação gráfica. Esta particularidade de ambos revela a pertinência de criar uma representação gráfica que apresente o território e ao mesmo tempo seja uma notação gráfica da sonoridade que lhe corresponde.

A palavra transcrição significa “ato ou efeito de transcrever; reprodução de um texto escrito; registo; representação das letras ou caracteres de um sistema de escrita pelos de outro sistema de escrita”¹⁴. A palavra transcrição tem origem no verbo latino *transcribere*, composto por “trans” que significa além e “scribere” que significa escrever ou compor¹⁵. “Transcrição” significa, nesta investigação, o transpor de informação de uma linguagem¹⁶ para outra, isto é, transcrever enquanto ato de interpretação. Para isso, é necessário criar vínculos e pontes de afinidade entre as duas áreas. Isto é, um sistema de regras que permita a escrita – neste caso a transcrição – entre dois elementos de representação.

A composição do território e a composição musical partilham elementos que estão na base da sua caracterização, tais como a altura, proporção, peso, densidade, distância, ritmo, silêncio, melodia, entre outros. São estes elementos que lhes conferem forma e definem a particularidade de cada espaço ou som. A partir destes elementos, o território organiza-se no espaço e as sonoridades no tempo.

Como referido na introdução, o processo de experimentação é aplicado a duas amostras do território do Vale do Ave, concebendo uma nova aproximação a este território, catalisada pelas dissonâncias associadas à multiplicidade deste lugar.

A seleção de duas amostras justifica-se nas suas especificidades e desdobra-se na sua dissonância compositiva, correspondente a dois modelos de povoamento aos quais

¹⁴ Ver *Dicionário de Língua portuguesa* (2013), Porto: Porto Editora.

¹⁵ Ver *Dicionário online de Latim*, Glosbe, disponível em <https://pt.glosbe.com/la/pt/>

¹⁶ Linguagem: qualquer sistema ou conjunto de sinais convencionais, fonéticos ou visuais, que servem para expressão dos pensamentos e sentimentos; qualquer sistema de símbolos instituídos com signos; código. Ver *Dicionário de língua portuguesa* (2013). Porto: Porto Editora.

serão aplicados os mesmos critérios de análise. A pertinência em explorar duas amostras, com sistemas morfológicos diferentes está relacionada com o objetivo de provar a hipótese inicial, da vinculação entre espaço e som. *De que forma é que as suas estruturas e formas urbanas específicas se revelam em apresentações sonoras diferenciadas?*

Diz-me (já que és tão sensível aos efeitos da arquitetura), não reparaste, ao vaguear por esta cidade, que entre os edifícios pela qual é populada, alguns são mudos; outros falam; e outros, por fim – e estes são os mais raros – cantam? (Valery, 1956, p. 82)

Qual o primeiro vínculo encontrado? O percurso tornou-se o recurso dos ensaios de interseção, pois assim como um percurso ao ser percorrido é uma sucessão linear de acontecimentos no espaço, vividos no tempo, uma sonoridade ao ser ouvida é uma sucessão linear de acontecimentos no tempo, vividos no espaço. Assim o tempo é o primeiro vínculo, uma vez que tanto o caminhar no espaço, como a música, são processos lineares no tempo. Como refere Hanoch-Roe (2007, p. 77) “as sequências lineares incorporam noções de movimento, percepção móvel e ritmo, que tornam a sua experiência semelhante à de outras artes como a música, dança e cinema”. O processo de transcrição adotou, assim, como análise focal a interpretação de dois percursos (Figuras 3 e 4), cada um encontrado pela ação de percorrer o espaço de cada amostra selecionada.



Figura 3: O percurso selecionado no centro de Guimarães inclui a Rua D. João I, O Largo do Toural, a Rua de S. António, a Rua Vale Donas, Rua João Lopes de Faria, Praça Santiago, Largo da Oliveira, Alameda de S. Dâmaso, Largo da Condessa do Juncal, Largo 25 de Abril e termina no fim da Avenida D. Afonso



Figura 4: O percurso selecionado “entre Brito e Silvares” inicia na Rua do Rio Ave, Rua da Liberdade, Travessa das Bouças, atravessa o Rio até chegar à Rua dos Moinhos, continua pela Avenida 25 de Abril, Rua 1º de Maio, Rua dos Moleiros e termina numa parcela agrícola

A escolha do percurso como princípio do método de transcrição revela-se fulcral em dois fatores transversais à investigação: o primeiro remete para o facto de permitir um olhar específico sobre o território, uma vez que o observador possui um papel ativo no processo, pois a recolha de informação é feita a partir do ato de percorrer o lugar *in situ*; o segundo fator confere “tempo” ao espaço, uma vez que o percurso é percorrido ao longo de um determinado intervalo de tempo; enfatizando-se assim que “o olho parado não vê” (Pimenta, 1993, p. 4), a complexidade do lugar-território.

Ambos os percursos partilham um princípio de seleção que explora diferentes articulações e diferentes características de composição com o objetivo de potencializar a transcrição e a sua abrangência. A seleção dos percursos baseia-se na diversidade, mas também na especificidade, na identificação de tipos de morfologias específicas que, na generalidade, são a base da composição da forma do território.

A GRAMÁTICA

Como se processa a transcrição de elementos espaciais, que compõem o território, para elementos que se organizam no tempo, os sons? Se se pretende a transcrição de uma composição no espaço para uma correspondente composição no tempo é necessária uma linguagem de termos e de analogias para a poder transcrever. Isto é, um sistema de regras que permita a escrita – neste caso a transcrição – entre dois elementos de representação e apresentação, e que vá para além das regras de construção de cada área em estudo. Assim, a transcrição apoia-se numa gramática – um sistema de regras – de forma a conseguir a passagem de informação entre a organização do espaço e a composição

musical. A gramática define-se num sistema de regras, as quais operativamente permutam informação entre a organização do espaço e a composição sonora (Figura 5).

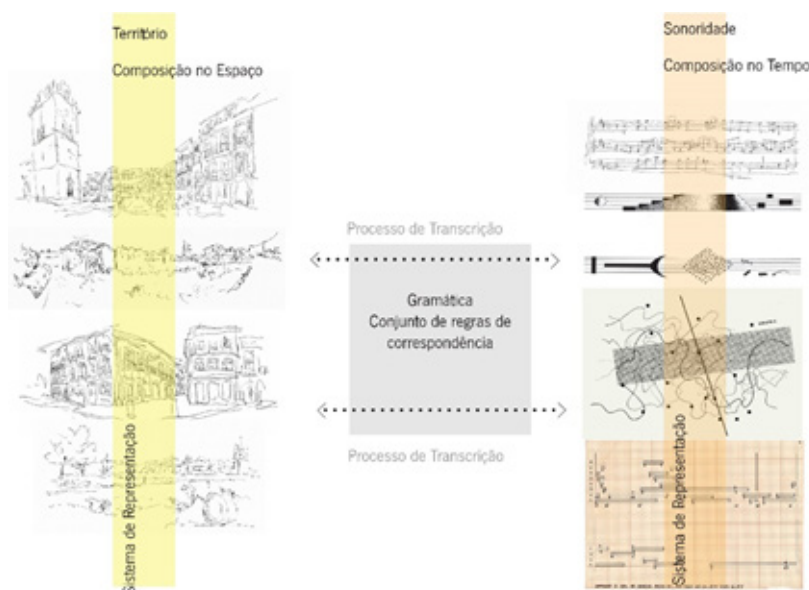


Figura 5: Esquema representativo da função da gramática, enquanto elemento comum entre a representação do território e a representação sonora. Esquerda: Desenhos elaborados em visitas ao território em estudo. Direita: notação gráfica

Com as análises efetuadas ao território em estudo e às unidades-base da sua composição, isolaram-se os elementos relativos à composição e à expressão do território e à composição sonora. Surgiram, então, diferentes elementos de correspondência, viáveis de relação, que permitem a transcrição e ao mesmo tempo constroem a gramática e as suas regras. Distinguiram-se dois grupos de correspondência: os elementos de organização/composição e a particularidade/expressão.

O grupo de correspondência da organização e composição remete para as características e variação dos elementos constituintes no território e na sonoridade, os elementos que lhe conferem forma. Assim, fazem-se corresponder os elementos organizacionais do território aos elementos compositivos das sonoridades. A particularidade e a expressão estão relacionadas com a organização e a articulação de elementos anteriormente referidos, isto é, o conjunto de particularidades que podem variar com as características de cada território e com a interpretação dada na execução de diferentes sonoridades.

Para delinear a gramática é necessário assim estabelecer os parâmetros de correspondência, entre os elementos constituintes do território e os elementos estruturais de uma composição sonora, encontrando assim os vínculos “entre”. Destes selecionam-se, a título de exemplo, *a que elementos sonoros correspondem os volumes e espaços intersticiais do território?* Consideram-se espaços intersticiais, os espaços com ausência de construção vertical, ou seja, praças, continuidades de ruas, jardins, parcelas agrícolas, entre outros. São espaços definidos entre os elementos de estrutura vertical. Esta experiência remete para uma decomposição dos elementos que caracterizam o espaço intersticial entre os alçados que acompanham o percurso. Estes espaços não são considerados

vazios, no contexto desta investigação, porque possuem conteúdo específico (Zardini, 2005). A apresentação destes espaços remete para a representação dos espaços intersticiais, que resulta na ausência de estrutura sonora.

Um percurso urbano é conformado por “volumes” construídos, como edifícios, muros, etc., e por “espaços intersticiais”, como praças, jardins, parcelas agrícolas, espaços ‘entre’ volumes. Assim, fez-se corresponder (Figura 6) o “volume” ao “som” e os “espaços intersticiais” à “ausência de estrutura sonora” (Leite, 2014, pp. 149-151). Para que a representação manifestasse a musicalidade dos espaços intersticiais, considerou-se tanto a vegetação que estes possuem como os planos que os encerram a uma maior distância do observador, como é o caso do segundo plano, considerado no acompanhamento (Leite, 2014, pp. 145-148).

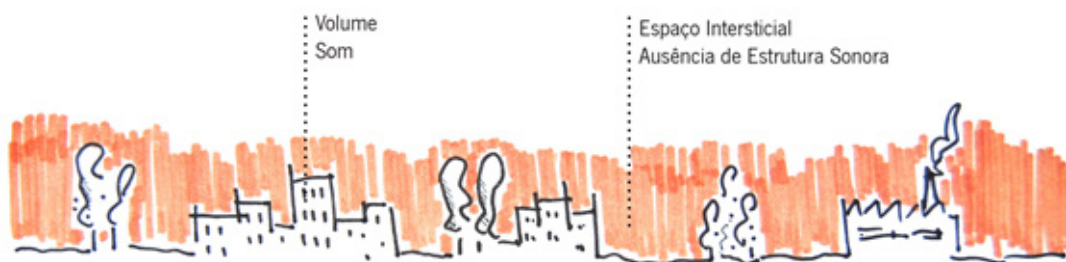


Figura 6: Desenho esquemático da correspondência de elementos estruturais do território, neste caso volume e espaço intersticial, com elementos compositivos sonoros, som e ausência de estrutura sonora

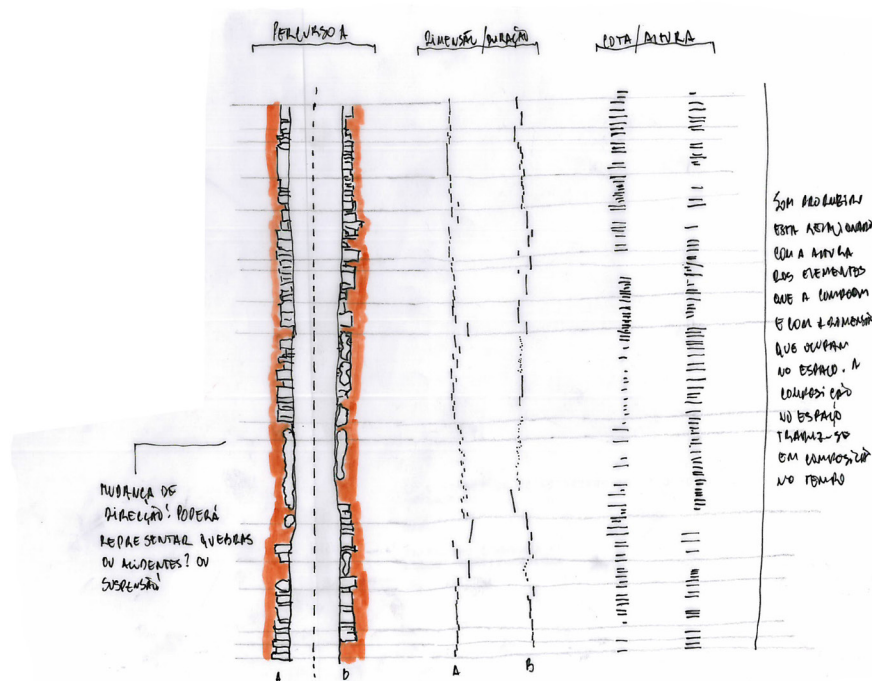


Figura 7: Alçados direito e esquerdo do percurso e ensaios de decomposição correspondentes

Os vínculos encontrados são aplicados aos dois alçados do percurso. O percurso é composto por duas frentes de informação, o lado direito e o lado esquerdo, que organizam e acompanham o espaço percorrido, cada um com as suas especificidades. A transcrição dos alçados corresponde às dinâmicas de *stereo*. O *stereo* caracteriza-se por uma representação tridimensional do som que é reproduzido por duas fontes de áudio diferentes e sincronizadas. O objetivo é conferir tridimensionalidade ao som, através da distribuição dos mesmos em tempo real, proporcionando a sensação espacial. Assim, cada percurso tem dois alçados a serem transcritos, resultando em duas sonoridades, que correspondem a dois canais de áudio. Os dois alçados, sincronizados, acordam o seu contributo para a construção de uma composição sonora, de forma a reproduzir a atmosfera espacial do espaço (Figura 7).

O ABECEDÁRIO

Uma vez definidos os parâmetros de correspondência, é necessário criar uma representação gráfica dos elementos do território e atribuir-lhes um som, ou seja, desenhar as “letras” do território e dar-lhe a sua fonética. Da mesma forma que o “a” corresponde a um som, permitindo a sua transmissão, também os elementos gráficos desenhados, correspondem a uma sonoridade (Figura 8). Das “letras” sistematizadas (Leite, 2014, pp. 180-181) seleciona-se como exemplo a trama preta, a qual é utilizada para a representação de um volume edificado e corresponde a um som mais denso, enquanto que a trama de pontos representa árvores e corresponde a uma sonoridade mais fluida. Justifica-se este critério de representação tendo em conta a porosidade sonora das árvores em contraponto com a falta de porosidade dos volumes construídos. Pretende-se que a diferenciação, nas sonoridades e timbres reproduzidos, permita identificar os diferentes elementos que compõem o território, assim como as consequentes correspondências.

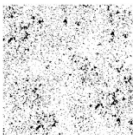
Abecedário	Materialidade	Timbre
	Composição compacta	Sonoridade densa
	Composição porosa	Sonoridade fluida

Figura 8: Exemplo do sistema de representação dos elementos transcritos. Relação entre composição compacta e porosa e respetiva sonoridade correspondente (aqui descrita textualmente)

O abecedário é o conjunto de elementos-base da linguagem comum entre espaço e som. Como as letras formam palavras, que formam frases, também este abecedário permite formar as frases, parágrafos, e finalmente o ‘texto’ – notação gráfica ambivalente

–, simultaneamente passível de representar o espaço e o som. Em síntese, o abecedário é “a escrita e o som,” o qual materializa a representação (visual-sonora) da gramática de correspondências definida e permite a transcrição das amostras de território selecionadas, através da metodologia de transcrição, seguidamente explicitada.

O MÉTODO DE APLICAÇÃO DA TRANSCRIÇÃO

Encontrados os parâmetros de correspondência e a sua escrita espaço-sonora, define-se o método de transcrição, ou seja, a sistematização da aplicação da gramática e do abecedário. Este método é composto por três categorias: o alçado, a planta e a experiência vivida no lugar. Cada uma destas categorias é subdividida em estratos que representam diferentes pontos de vista e camadas do território. A cada um dos estratos é aplicado o processo de transcrição, onde são usadas as regras da gramática e as representações do abecedário já referido. Da transcrição de cada estrato, resulta uma notação gráfica que representa uma especificidade espaço-sonora.

Qual a necessidade de desdobrar a análise do território em vários estratos? Cada um corresponde a uma informação diferente, não só relativa ao lugar, mas também relativa a uma característica da composição sonora; da mesma forma, os estratos juntos e sobrepostos compõem as sonoridades do percurso. Quantas mais variantes são consideradas, mais fiel e articulada é a composição sonora com o lugar, dado que são transcritas diferentes camadas de complexidade. Como refere James Corner,

existe uma duração da experiência, um desenrolar serialista dos antes e depois. Tal como uma paisagem não pode ser reduzida espacialmente a um único ponto de vista, não pode ser congelada num único momento do tempo. A geografia de um sítio torna-se conhecida para nós através de uma acumulação de fragmentos, devaneios e incidentes que sedimentam significado, ‘acumulando-se’ ao longo do tempo. Onde, quando e como alguém experiencia uma paisagem origina qualquer significado que deriva da mesma. (Corner, 1992, pp. 147-148)

No exemplo da Figura 9, ilustra-se uma fração do percurso “entre Brito e Silveiras”, cujo alçado esquerdo é conformado por parcelas agrícolas, enquanto que o direito é conformado por parcelas habitacionais¹⁷. Do exterior para o interior visualiza-se o desenho dos alçados e o correspondente desdobramento dos estratos da notação gráfica espaço-sonora.

¹⁷ Dada a complexidade do processo de transcrição, optou-se por exemplificar o desdobramento aplicado apenas à categoria dos alçados; ver Leite, 2014, pp. 158-167, para estudar a categoria planta, e Leite, 2014, pp. 168-175, para a categoria experiência vivida.

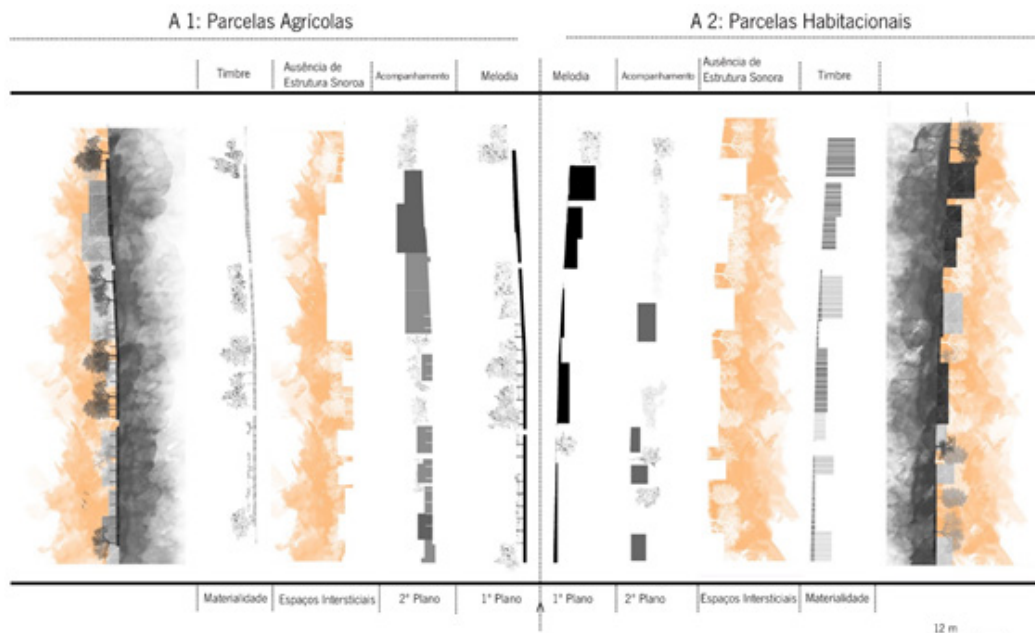


Figura 9: Exemplo do método de transcrição aplicado aos alçados direito e esquerdo duma fração do percurso de 'entre Brito e Silvares' através do desdobramento dos vários estratos da notação gráfica espaço-sonora

De que forma as decomposições dos suportes de representação do território permitem construir uma composição sonora? Após o estudo das três categorias de análise – o alçado, a planta e a experiência vivida –, é aplicada a metodologia de transcrição, onde são usadas as regras da gramática construída. A transcrição é aplicada a cada estrato de cada categoria, resultando uma notação gráfica que lhe é correspondente.

ANÁLISE DOS RESULTADOS

Na globalidade, o processo de transcrição analisa diferentes camadas compositivas do território e faz uma desconstrução até chegar a uma simbologia/notação que o represente. Ao mesmo tempo, essa simbologia é uma representação gráfica da sonoridade resultante da composição do percurso.

Considera-se pertinente referir que a análise efetuada ao território e a reprodução dos desenhos dependem do observador e do momento em que caminhou pelo percurso. Desta forma, a análise da representação efetuada pode variar com as estações do ano, deixando as árvores com massas de folhas mais ou menos compactas, assim como a transformação do lugar ao longo do tempo, entre outros fatores.

Os alçados são realizados de acordo com uma análise e experiência *in situ*, por isso mesmo, os desenhos e a transcrição não são eternizados, são apenas representações de um tempo específico.

A notação gráfica, que resulta do desdobramento, representa a informação a ser executada em sonoridades parciais. Após a sua transcrição é possível executar e reproduzir as sonoridades de cada estrato, sendo que a reprodução simultânea de todos os estratos corresponde à composição sonora do percurso transcrito, resultando na síntese

espácio-sonora¹⁸ do percurso – no “entre” espaço percorrido e o som correspondente. Cada percurso tem uma composição sonora de 25 minutos, resultado do conjunto das cinco frações interpretadas, com cinco minutos de duração. Assim no total, para os dois percursos, temos uma composição musical de 50 minutos de duração.

CONCLUSÕES

A investigação, fundamentada no processo de transcrição da representação visual do território em representação sonora, ao abordar tanto uma amostra do território difuso (“entre Brito e Silveiras”), como uma do território compacto (centro de Guimarães), criou uma metodologia abrangente, possibilitando a sua aplicação a outros lugares do urbano contemporâneo e a sua correspondente transcrição sonora. A sua aplicação a estas amostras distintas permitiu comprovar a hipótese inicialmente colocada, ou seja, a existência de um vínculo entre a composição espacial e a composição sonora.

Esta pesquisa apresenta-se como ferramenta de trabalho operativa que permite o conhecimento do território pela exploração das suas sonoridades, despertando a sensibilização e a perceção dos espaços através de paisagens sonoras criadas a partir dos percursos percorridos, que por sua vez são narrados em sons articulados. As composições sonoras resultam da transcrição dos elementos físicos e característicos de determinado espaço proporcionando uma diferente amplitude no estudo e aproximação ao território.

Este processo de transcrição permite, por sua vez, vir a explorar diferentes variantes de aplicação das sonoridades criadas, nomeadamente a criação de representações ambivalentes através da leitura espacial e musical, tal como mapas sonoros. Os mapas são ferramentas que ajudam na compreensão do território, da paisagem, das pessoas, da cultura, da história, e são também arquivos sonoros do território e da sua evolução no tempo, assim como ferramentas interativas na relação da representação gráfica do território, em simultâneo com a sonoridade que dele resulta.

O processo de entendimento de um espaço, através da transcrição da sua morfologia em composições sonoras gera uma representação do território, que funciona como complemento de informação a outros modos de representação do território (planta, corte, modelo 3D, maquete, fotografia, entre outros), contribuindo, desta forma, para a perceção do território, para além da prática visual – criando uma nova representação do espaço baseada numa estrutura elementar diferente, o som no tempo.

A pertinência desta investigação, enquanto processo de experimentação em aberto, revela-se na criação de uma metodologia aplicável a outros percursos em outras amostras territoriais. Isto é, a metodologia de transcrição é passível de ser aplicada noutro lugar, que possivelmente possa conter componentes que não foram referidos na presente experiência da construção do processo de transcrição; porque cada lugar é um lugar. Por isso mesmo, considera-se que a gramática e a metodologia de transcrição possam ser um ponto de partida para a adição de conteúdos de novos componentes

¹⁸ Para ouvir duas das composições sonoras resultantes da transcrição consultar: <http://youtu.be/8GpEyrOPb8o> (excerto do percurso no centro de Guimarães) e <http://youtu.be/hKpISPeg4A4> (excerto do percurso “entre Brito e Silveiras”).

detetados em outros lugares e por outros observadores. Há igualmente que ressaltar que o método de transcrição proposto abre um novo campo de possibilidades ao nível da composição musical.

Interessa desta forma salientar, que dependendo da escala de aproximação ao lugar, podem vir a ser integrados novos parâmetros de correspondência, como por exemplo: características específicas quer dos espaços intersticiais, quer da arquitetura dos edifícios; a sombra e a luz; a transformação do território ao longo do tempo; o rés do chão, na sua relação articuladora entre espaço público e espaço privado, etc. Ver o espaço através do ouvir continua assim em aberto, para ouvir outros lugares e assim vê-los.

O ouvinte, que aprenda a linguagem proposta, ao escutar uma sonoridade de um percurso, consegue criar uma imagem mental do lugar, sem nunca o ter percorrido. Inversamente, ao percorrer o território, o observador consegue reproduzir uma sonoridade mental, que a sua transcrição pode conceber.

O presente processo de experimentação resulta do devir entre o território e o seu registo sonoro. É no “entre” espaço/som, desenhar/anotar, ver/ouvir, que este projeto explora o potencial incerto da aprendizagem (inter)disciplinar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Appleyard, D., Lynch, K. & Myer, J. (1964). *The view from the road*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Cage, J. (1973). *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Chow-Morris, K. (2007). Rhythm of the streets: sounding the structures of the city. In M. Muecke & M. Zach (Eds.), *Resonance, essays on the intersection of music and architecture* (pp. 145-168). Ames, Berlin, Gainesville, Tokyo: Culicidae Architectural Press.
- Corner, J. (1992). Representation and the landscape. In S. Swaffield (Ed.), *Theory in landscape architecture* (pp. 144-165). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Domingues, A. (1986). Economia e espaço rural. *Cadernos do Noroeste*, 39-65.
- Domingues, A. & Marques, T. (1987). Produção industrial, reprodução social e território – Materiais para uma tentativa de abordagem do Médio Ave [Industrial production, social reproduction and territory – Materials for an attempt of approaching the Médio Ave]. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 22, 125-142.
- Domingues, A. (2012). *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora.
- González de Tobia, A. M. (2007). *Lenguaje, discurso y civilización: de Grecia a la modernidade*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Hanoch-Roe, G. (2007). Scoring the path: linear sequences in music and space. In M. Muecke & M. Zach (Eds.), *Resonance, essays on the intersection of music and architecture* (pp. 77-144). Ames, Berlin, Gainesville, Tokyo: Culicidae Architectural Press.
- Hoek D. J. (2007). *Analyses of nineteenth and twentieth-century music*. Lanham, Maryland, Toronto e Oxford: Scarecrow Press.

- Holmes, T. (2012). *Electronic and experimental music. Technology, music, and culture*. Nova Iorque: Routledge.
- Labastida, M. (2013). *El paisaje próximo: fragmentos del Vale do Ave*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/27185>
- Le Corbusier (2010). *O modutor, modutor 2*. Lisboa: Antígona, Orfeu Negro.
- Leite, E. (2014). *Transcrição do território em som. Processo de experimentação aplicado a duas amostras do Vale do Ave*. Tese de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Retirado de <http://hdl.handle.net/1822/34516>
- Magalhães, M. (1984). *A pluriactividade no Vale do Ave*. Porto: CCRN.
- Marques, T. (1987). *Sistema produtivo industrial e território – um estudo da têxtil em Guimarães*. Tese de Mestrado, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Meder, R. (2006). *A study of Krzysztof Penderecki's "Credo": how it exemplifies his compositional style at the end of the 20th century*. Urbana-Champaign: University of Illinois.
- Muecke, M. & Zach, M. (Eds.) (2007). *Resonance, essays on the intersection of music and architecture*. Ames: Culicidae Press, LLC.
- Pimenta, E. (1993). *Arquitetura virtual*. Londres: ASA Art and Technology.
- Portas, N. (1986). Modelo territorial e intervenção no Médio Ave. *Sociedade e Território*, 5, 8-13.
- Portas, N., Domingues, A. & Cabral, J. (2003). *Políticas urbanas, tendências, estratégias, oportunidades*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ripley, C., Polo, M. & Wrigglesworth, A. (Eds.) (2007). *In the place as sound: architecture, music, acoustics*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sá, M. (1986). *O Médio Ave*. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto.
- Sá, M. & Domingues, A. (2002). *Cidade difusa do Noroeste Peninsular*. Volume II. CEFA. Porto: FAUP.
- Schafer, M. R. (1993). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Silva, C. M. F. (2005). *O difuso no Vale do Ave*. Tese de mestrado, FAUP, Porto, Portugal.
- Silva, C. (2007). Saber ver o difuso no Vale do Ave. In *1st International Conference of Young Urban Researchers*. Lisboa: ISCTE. Refereed Conference Paper. Retirado de <https://tinyurl.com/y6vzfzvs>
- Silva, C. (2010). Beyond buildings and roads: an approach to the diffuse territory of Vale do Ave. In B. Pelucca (Ed.), *Viaggio Portogallo. Journey to Portugal. Dentro e Fuori i Territori dell'Architettura. Inside and Outside the Territories of Architecture*. (pp. 43-49). Roma: Aracne Editrice.
- Silva, C. (2011). Architecture as expanded field. *The International Journal of the Constructed Environment*, 1(3), 55-70. doi: 10.18848/2154-8587/CGP/v01i03/37491
- Silva, C. F., Labastida, M., Oliveira, I., Carlos, R., Riso, V. & Pereira, D. D. (2017). *On being with-it: experiências pedagógicas sobre território na EAUM*. Retirado de <http://onbeingwithit.pt/pt/>

Silva, C. F. & Pereira, D. D. (Eds.) (2017). *On being with-it: Diálogo prospetivo sobre a experiência de aprendizagem através do território / On being with-it: A forward-looking dialogue on the experience of learning through territory*. Guimarães: Universidade do Minho. Laboratório de Paisagens, Património e Território – Lab2PT.

Valéry, P. (1956). Eupalinos or the architect. In J. Mathews (Ed.), *Dialogues* (pp. 63-150). Nova Iorque: Pantheon Books.

Zardini, M. (2005). De la “ciudad que sube” al paisaje que avanza. In I. Solà-Morales & X. Costa (Eds.), *Metrópolis* (pp. 205-212). Barcelona: Gustavo Gili.

Zumthor, P., Oberli-Turner, M. & Schelbert, C. (2006). *Thinking architecture*. Boston: Birkhauser.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Cidália Ferreira Silva é Professora Auxiliar na Escola de Arquitetura da Universidade do Minho e membro integrada do Lab2PT. Desenvolve investigação sobre a questão do tempo aplicada aos lugares contemporâneos e à pesquisa sobre metodologias de investigação que integrem a incerteza no processo criativo. É editora do *The International Journal of the Constructed Environment*.

E-mail: cidalia@arquitectura.uminho.pt

Morada: Escola de Arquitetura (EA), Campus de Azurém, 4800-058 Guimarães (Portugal)

Eugénia Aguiar Leite é arquiteta na empresa Galbilec e responsável criativa do atelier REarquiteturas. Investiga a correlação entre a arquitetura e a música, nomeadamente através da exploração dos processos de transcrição entre o espaço e o som, tendo neste campo apresentado publicamente o seu trabalho em seminários e exposições interdisciplinares como o “Seminário Territórios Sociedades e Culturas”, o “I Colóquio de Psicofisiologia Musical”, e a exposição *Emerging Art Now*.

E-mail: eugeniaaleite@gmail.com

Morada: REarquiteturas, Rua das Doze Casas n.182, 4000-193 Porto (Portugal)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

TRANSCRIPTION OF VALE DO AVE INTO SOUND: CREATION OF A SPATIAL AUDITORY LANGUAGE

Cidália Ferreira Silva & Eugénia Aguiar Leite

ABSTRACT

The transcription of Vale do Ave into sound (Leite, 2014) emerges from the intersection of the visual display of both territory and sound, applied to the interpretation of two samples from Vale do Ave – the Guimarães city centre and the “between Brito and Silvaes” – through the creation of ambivalent graphic notations, which simultaneously represent space and sound. This article presents the transcription process created in response to the question “*how to transcribe urban space into sound?*” What is traditionally called soundscape (Augusto, 2014; Schafer, 1993) reflects on the existing sounds in a given place. This article reverses this proposition and aims to transcribe spatiality into sound. So in this context, the term “listening to” the territory does not refer to the sounds produced by cars, wind, tree leaves, etc., but to the sound resulting from the spatial composition. The research results have proven the link between space and sound, since the musical composition corresponding to each sample is not only distinct, but also refers us to its spatiality, opening up an interdisciplinary field, subject to further intersections in other areas, with mutual possibilities of innovation in both spatial and musical composition.

KEYWORDS

Grammar; sound and space; territory; transcription

RESUMO

A transcrição do Vale do Ave em som (Leite, 2014) surge do cruzamento da representação do território com a representação sonora, aplicada à interpretação de duas amostras do Vale do Ave – o centro de Guimarães e o “entre Brito e Silvaes” –, através da criação de notações gráficas ambivalentes, que simultaneamente representam o espaço e o som. Neste artigo, apresenta-se o processo de transcrição criado, o qual tem como questão geradora: como transcrever o espaço urbano em som? Aquilo que tradicionalmente se denomina de paisagem sonora (Augusto, 2014; Schafer, 1993) reflete sobre o som existente nos lugares. Este artigo inverte esta proposição, pretendendo transcrever a espacialidade dos lugares em som. Assim neste contexto, o termo “ouvir” o território não se refere aos sons reproduzidos pelos carros, pelo vento, pelas folhas das árvores, etc., mas sim ao som resultante da composição espacial. Os resultados da investigação comprovaram o vínculo entre o espaço e o som, uma vez que a composição musical correspondente a cada amostra não só é distinta, como nos remete para a sua espacialidade, abrindo um campo interdisciplinar passível de novas interseções em outros lugares, com possibilidades mútuas de inovação tanto ao nível da composição espacial como da composição musical.

PALAVRAS-CHAVE

Gramática; som e espaço; transcrição; território

INTRODUCTION

This research emerges from the intersection of the visual display of both territory and sound as an operational tool of interpretation, through the intersection between music and architecture as an expanded field (Silva, 2011). Recognising that it is possible to graphically represent both sound and space, the research process generated a language of intersection between the “real” space of two samples from Vale do Ave and the corresponding sound composition. *What is the sonority of the spaces of each place? How to find a common language?* The conducted experimentation was undertaken in order to answer these questions, enabling the investigation on the intersection of the visual display of both territory and sound and corresponding development of its transcription methodology and strategy. This strategy approached both the understanding of the links “between” space and sound – systematised in the language explored through the created intersection grammar and alphabet – and the breakdown of the transcription method applied to the selected samples.

This article is structured into three fundamental parts: (1) in the state-of-the-art part, this research is framed by the references of Vale do Ave’s territory, the key concepts relating to the soundscape are discussed, and the pre-existing references that are relevant to the design of the created transcription methodology are explored, namely by investigating the possibilities of mutual graphical representation; (2) in the methodology part, a common language between space and sound is developed through its application to two samples from the Vale do Ave’s territory with distinct spatialities, with the objective of testing the existence of a specific correspondence between spatial and sound composition; (3) in the results’ analysis part, the sonorities resulting from the two transcribed samples are discussed. The article ends with the discussion of the main conclusions and prospects for future research.

The chosen samples stem from the recognition of the morphological variation of Vale do Ave, characterized by two models of settlement: the compact model and the diffuse model (Silva, 2007, p. 4). Thus, the Guimarães city centre was selected from the compact fabric of Vale do Ave² (Figure 1), while the sample “between Brito and Silves” was selected from the diffuse fabric³ (Figure 2).

¹ In a previous work (Silva, 2007), we explained that the Vale do Ave has two settlement models: the compact and the diffuse model. The compact model corresponds to the urban fabric of county towns (Guimarães, Vila Nova de Famalicão, Santo Tirso, Vizela, and Trofa), and the diffuse model corresponds to the urban fabric “between” county towns. The selection of samples for this research results from recognising this, ensuring not only its relevance to a deeper study of this territory, but also the possibility of creating a language that incorporates a more diverse range of urban morphologies, thus revealing its applicability potential to other contemporary urban settings.

² The compact fabric from the Guimarães city centre is characterised mainly by its dense and hierarchical mesh, as well as by its continuous façades characterising its public space, in particular squares, streets and gardens.

³ The diffuse fabric dominant characteristics are identified in “between Brito and Silves”, namely the fact that construction has no preponderance in territory occupation, which is deployed in a dense infrastructural mesh and results from the proximity and interdependence of activities – industry, complementary-purpose housing and agriculture – which make use of the territory’s resources, especially water and soil, in their specific purposes. The parcel has a generative capability in this urban fabric, and the morphological relationship system in the diffuse model is described by the articulation between parcels that adapt to different uses and uses.



Figure 1: Santiago Square, Guimarães



Figure 2: Couto Street, Brito

STATE OF THE ART

The current state of the art is developed in three parts. Firstly, this article is framed within the existing research on the Vale do Ave territory, and key concepts are discussed in the context of soundscapes; second, the graphical references for sound that support the created graphical notation are presented; and last, the examples that served as a basis for the sound design of the space are explored.

CONTEXT

The territory of Vale do Ave and its respective urban, economic and social dynamics have been the subject of intense research, especially since the 1980s. Notable works include those developed by architects and geographers such as: Magalhães (1984); Domingues (1986, 2012); Portas (1986); Sá (1986); Domingues and Marques (1987); Marques (1987); Sá and Domingues (2002); Portas, Domingues and Cabral (2003); Silva (2005, 2007, 2010); and Labastida (2013). It is also worth mentioning the research work developed since 2001 at School of Architecture, University of Minho about this territory, which has been researching alternative forms of recognition of its specificities, as a basis for its potential transformation (Silva et al., 2017; Silva & Pereira, 2017). This article is integrated into the previous studies and gives them continuity through the transcription of Vale do Ave into sound.

In the context of soundscape studies, there is one that stands out: the seminal book *Soundscapes* (Schafer, 1993), which coined the term “soundscape” itself, defining it as the sound of day-to-day life; in Portugal, it is worth mentioning the book *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa* (Augusto, 2014). This article, however, presents

a research that is the inverse of the previous references, since it goes from space design to its transcription into sound. In this sense, concepts of soundscape (sounds that surround us) and the interdependent concept of sonosphere (concerning the individual acoustic experience of the soundscape that envelops us and invades our sensory body) have to be reinterpreted in this research. The displayed soundscape is the sound as the final result of the transcription process, and not the starting object experienced *in situ* or via its recording (sound map), i.e. the sound that exists in the landscape, as is the case in the previously cited research works. The sound maps generated for this article correspond to the musical compositions resulting from transcription.

EXPLORING THE DRAWING OF SOUND

For millennia, sound was used to sing, play and dance. This was the first music, which was only transmitted orally. But one day someone wished to make one of those songs permanently transmissible, in a form that was not oral, i.e. written. At the time, there was no method or instrument to do so. (...) They had to be represented through intelligible elements. (Le Corbusier, 2010, p. 32)

Musical notation is based on a system of writing that represents sounds and sound compositions in a graphical system. The advantages of the graphical system relate to the ability of an interpreter to perform a given sound composition without having heard it. In the same way,

a plan, a project drawn on paper is not architecture but merely a more or less inadequate representation of architecture, comparable to sheet music. Music needs to be performed. Architecture needs to be executed. Then its body can come into being. And this body is always sensuous. (Zumthor, Oberli-Turner & Schelbert, 2006, p. 66)

The graphical notation system, as a visual representation of sound, has undergone changes and developments until arriving at the notation system which is currently most used. This system uses symbols which have a staff comprised of five lines as a foundation. The set of symbols for each composition, along with the set of staves, is called a score. The basic element of musical composition that is part of its notation system is the note, the main symbol which has the properties of duration and pitch. However, other elements are represented in notation systems, namely intensity and expression, among others.

The concept of graphical notation relates to the addition of information regarding how composers want the musical piece to be performed. Ideas, concepts and experiments from various composers who chose to reproduce their ideas and sound perceptions through unorthodox representation methods are then synthesised.

The Seikilos epitaph (González de Tobia, 2007) is one of the most ancient examples of western musical notation, and is characteristic of melodies played in Ancient

Greece and recorded on tombstones. The representation system was based on symbols and letters, which represented the notes, accompanied by the lyrics.

Already into the 20th century, it is worth highlighting: composer Krzysztof Penderecki (Hoek, 2007; Meder, 2006), who wrote *Polymorphia* (1974) which, as the name itself indicates, implies form variation, where he pursues new sound possibilities; David Bedford, who used new forms of composition, for example in his *Scientific American piece for John Tilbury*, through a graphical representation that uses forms and collages on staves, with the goal of making them accessible to children and people who don't know how to read the conventional graphical notation; and finally, Dick Higgins, who created graphical notation from machine gun shots on stave sheets, reproducing various artistic expressions and conception of new sound ideas, as is the case of the his *Symphony No. 357, from The thousand symphonies* (1968).

In the 1950s, experimental composers challenged the canons of musical notation through the denial of composition in five lines, therefore creating more expressive forms of graphical notation, which not only becomes visually richer but also stimulates freedom in musical interpretation.

Known for indeterminate and experimental compositions, Cornelius Cardew composed, among other works, *Treatise*⁴ (1963-1967). Composed and designed by symbols and geometric shapes or abstract elements which depart from traditional musical notation, the piece is represented by a score composed by musical graphics in 193 pages, where one can find the most diverse symbols, lines and geometric and abstract shapes that depart radically from traditional notation.

John Cage explored the use of indeterminacy in order to pay attention to the subjectivity conferred by the interpreter, regardless of how sound is graphically represented. As stated by the author (1973, p. 10), "letting sounds be themselves instead of expressions of human feelings or vehicles for theories conceived by men". *Fontana Mix*⁵ (1958) is a composition by Cage (Holmes, 2012), where drawing and overlap are elements used to represent sound. It is a graphical score composed of several sheets, some of which are transparent with drawings of random dots, one of them has a straight line, another a perpendicular mesh and the others have curved lines. The purpose is to overlap the images in different ways so as to produce dissimilar graphical images, by creating a transparency system that aims to function as an open-combination tool from which sound matches are determined, leaving the rest to the interpreter's discretion.

The 480-second piece *Poème électronique*⁶ (1958), composed by Edgard Varèse, was created with the purpose of designing a release of sounds and associating it with a new graphic representation of those same sounds. The graphical notation created represents a method that is built by a set of lines that resemble sound waves. These lines vary between solid and dashed lines.

⁴ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=JMzIXlwuCs>

⁵ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=o5wBPhWD44U>

⁶ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=R-R3F3ZVbi8>

The composer Roman Haubenstock-Ramati developed work characterised by the creative innovation of graphical notation, with a strong artistic relationship in the visual sense. *Multiple 1 for 2 players* (1969) *Alone*⁷ (1965) and *Konstellationen*⁸ (1971) are the highlights of the works he composed while experimenting with new sounds and ways of representing them.

Anestis Logothetis believed that the new musical expression corresponded to polymorphic representations of sound and noise and that new variations and sound ideas would arise through experimentation of new forms of representation. He alleged thus that the traditional visual representation of sound composition was limiting and didn't allow for the infusion of new ideas. Furthermore, he granted the musician freedom of interpretation in the reading of his graphical scores, which consequently imbued the sound composition with more dynamism and unpredictability. In the author's words:

what fundamentally distinguishes graphical notation from traditional notation is the aforementioned polymorphism, which clearly allows artists to maintain their reaction times subjective. The composer takes into consideration the divergence between the different actors in the composition and expects a certain degree of surprise by the new formalisation of each performance's musical form.⁹

The work on the composition *Artikulation*¹⁰ (1958), By Rainer Wehinger, is relevant for the projection of the graphical punctuation and for the language and system of rules that it creates. *Artikulation* is characterised by a graphical notation that shows the drawings of the sounds performed. A few years later, Rainer produced a system that represented different sounds and sonorities through graphic symbols. A new element in the field of graphical representation of sounds (computer systems) is thus brought to the fore, and which allows a middle ground between representation of sound and directing. This way, one can perceive a correlation between the graphical image and the sound reproduced.

Earle Brown, despite having used traditional graphical notation, also created innovative ones, which he named "time notation" or "proportional notation", where the rhythms were determined by the symbols' horizontal lines, but always with the option of flexible interpretation. In the composition *December*¹¹ (1952), he uses graphical methods for his sense of music to show through. His experimentation and improvisation proved to be a relevant theoretical basis in contemporary composition.

Karlheinz Stockhausen developed a system of representation of electronic music, notably *Studie I*¹² (1953) and *Studie II*¹³ (1954), in the search for new sounds, through

⁷ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WpbxxbQccIY>

⁸ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=Brlfz4Wfy2c>

⁹ Retrieved from http://anestislogothetis.musicportal.gr/the_graphic_notation/?lang=en

¹⁰ Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=71hNI_skTZQ

¹¹ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=WIGkaP4u2cw>

¹² Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=1GoUzk6fQAA>

¹³ Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=_qi4hgT_doo

reproduction in technological tools. The author develops a new approach to the basic elements of music and their organisation, through new experimentations and representations.

Ben Patterson (1934) composed *Duo for voice and string instrument* (1961). The graphical method used in this work consists of a set of symbols and two sheets of tracing paper, in which the composer draws circular and rectangular contours to transmit his sound ideas.

The various authors introduced earlier broke barriers and asked new relational questions between musical notation and visual art, allowing, at a certain moment, sound recording itself to mutate and to be seen as a visual artistic expression. This new visual expression corresponds to the innovative character of their musical compositions which contrasted with traditional canons. One thus realizes the relational dynamics between the composer as a sound artist and as a visual artist. Furthermore, the ambiguity of musical notation as visual art stimulates the interpreter's creative freedom, allowing music to be reproduced with a greater number of variable components and creating new styles of interpretation, which automatically produce different musicalities.

From the moment music displays the variation of representations described, the possibility of representing the sound according to different parameters opens up. The various examples of graphical notation that are presented result from the need to register sound, to draw what is heard, and what one wants others to listen. The appeal of associating artistic drawing to the graphical representation of sound can be projected onto the association of that same drawing with the representation of the territory. To go further into this intersection, it is now relevant to explore the reverse process through the research of authors who worked on the sound representation of space.

EXPLORING THE AUDITORY DRAWING OF SPACE

In addition to the previously mentioned notations, this article shall now present and analyse other approaches – associated with musical representation as a creative process – which are directly related to the representation of space. Several authors have addressed this intersection and its specificity (Muecke & Zach, 2007; Ripley, Polo & Wigglesworth, 2007), and have produced relevant essays. Prominent authors include Mikesch Muecke and Miriam Zach; Michael Rasbury; Galia Hanoch-Roe; Kourosh Mahvash; Kim Chow-Morris; and Tomek Smierzchalski, among others. Preeminent among the authors who directly contributed to the construction of the criteria of correspondence between sound and space of our methodology are Kim Chow-Morris and Galia Hanoch-Roe. It is upon them that the present topic shall focus.

Kim Chow-Morris, who specialised in ethnomusicology, developed an essay on the rhythms of the streets, which she named *Sounding the structures of the city* (2007). In partnership with the architect Ian MacBurnie, she explored the visual approach in relation to sound, as well as the interpretation of sound through the city's visual structures, using the city of Toronto as a reference. So, after “discussing to a certain extent the

translatability of several parameters of urban structure and music, we decided that the construction of the streets of the city itself would become our primary focus” (Chow-Morris, 2007, p. 147). From this perspective, the authors selected a path through a subsection of the city, “since the fragile environment of music necessarily exists in time, and is hence more easily translated into a linear format” (Chow-Morris, 2007, p. 149). After preparing the mappings of the city, they selected 501 Queen Street due to the variability and event dynamics that take place there. Chow-Morris instinctively read the mappings as if they were a graphical notation and, drawing from the street’s multiplicity and richness, began the correspondence process by selecting the various instruments that would represent it. The highlights of the correspondences created by the team are: the association of the guitar with south streets and of the piano with narrower streets; and the increase of sound intensity in the street’s main junctions. According to the author, the creation of a musical composition that represents the structure of the city (the street) reflects a creative dualism between the two areas – territory and music.

The experimentation of the representation of space through linear sequences was also addressed by Hanoch-Roe (2007), for considering that this type of representation adds components associated with movement, which is akin to dance, music and cinema. According to the author, plan, cross-section and perspective are static visual representations of the design, revealing limitations with respect to the reference of the temporal dimension – that is associated with the action of walking. Through her research, she refers back to various authors who, in one way or another, synchronise movement, graphical representation and experimentation in space, with the study conducted by Kevin Lynch being particularly relevant.

In 1964, Kevin Lynch developed, in partnership with Appleyard and Myer, a system of representation of visual sequences, captured through a car trip. The authors state that

the direction of a spatial sequence is similar to that of large-scale architecture: the continuity and insistent flow of time are on par with music and cinema. The kinaesthetic sensations are like those of dancing or the amusement park, albeit rarely so violent. These are all the arts and situations from which the motorway designer can begin to learn their craft. (Appleyard, Lynch & Myer, 1964, p. 4)

They conduct an exercise in which they use different symbologies and maps, where they represent specific components of the territory: distance focus; element static; texture; colour of the route elements; road width; speed; light; among others.

The performed analysis reveals to be pertinent, in so far as it progresses, with a representation of the different points of views, through one’s perception of the place while travelling through it, as well as it represents the experiences in linear sequences. These and other tests allowed Hanoch-Roe to develop and design a system of representation of the territory, as a tool of interpretation, producing a sequence of symbols that reveal its characteristics, which albeit contrasting, is complementary to traditional interpretation tools. The created symbols are superimposed on a staff, so that the reading of the

route is performed and equated to the process of reading a sound, i.e., to the following of processes in time.

Architecture is appreciated by the eyes that see, by the head that rotates, by the legs that walk. Architecture is not a synchronous phenomenon, but successive, composed of performances, which combine themselves with each other, and occurring in time and in space, as does music. (Le Corbusier, 2010, p. 95)

The aforementioned representation characterises the route as a dimension observable through the seasons, the environment, directions, scents, auditory stimuli, among others. Verifying the absence of a system of representations that interpenetrates both representation systems (of the territory and of music), Hanoch-Roe's work gives clues to the creation of a common graphic language that represent both the interpretation of the territory and the sound composition, which this article will delve into in the second part.

METHODOLOGY OF TRANSCRIPTION OF SPACE INTO SOUND

This work's main objectives are creating a common language between territory and sound representation, as an intermediate link; creating a transcription methodology applicable to another territory; producing a territory representation format (the sound composition) that will expand and add information to the conventional formats; enabling the possibility of listening to the territory, which derives from its special composition specificities and the observer's lived experience; and finally, stimulating interdisciplinarity to give impetus to new readings about the territory and musical composition.

The main research questions are: *how to create a common language, which simultaneously represents the space of a territory sample and is viable as a sound graphical notation? How do structures and specific urban forms reveal themselves in differentiated sound presentations? What is the process of transcription of spatial elements that compose the territory into elements that are organised in time – the sounds?*

In order to find answers to these questions, the following part details the methodology that led to the creation of the common language, structured in four points: the strategy of transcription; the grammar; the alphabet; and the method of application, exemplified in a portion of the “between Brito and Silves” route. Regarding the breadth of the research work undertaken, the parameters that were used are linguistically ambivalent, i.e., the graphical language developed represents both the territory being studied and the sound.

THE TRANSCRIPTION STRATEGY

How to create a common language, which simultaneously represents the space of a territory sample and is viable as a sound graphical notation? It was soon realised that conventional musical notation (the staff) was impossible to use as a means of representing the territory, since it uses system of symbols which correspond only to sound, hence

unilateral. The first challenge of language to be created lied in the requirement of being bilateral, i.e. to be the “between” space and sound, the space/sound link.

If the territory has graphical representations that present it and music has graphical systems that express it, it means that both have a feature that can be shared – graphical representation. This common particularity unveils the relevance of creating a graphical representation that presents the territory and at the same time is a graphical notation of the sound that corresponds to it.

The word transcription means “the action or process of transcribing something; a written or printed version of something; a transcript; a form in which a speech sound or a foreign character is represented”¹⁴. The word transcription has its roots in the Latin verb *transcribere*, composed by “trans” which means “beyond”, and “scriber”, which means “to write out from speech”¹⁵.

“Transcription” means, in this research, the transfer of one language¹⁶ to another, that is, to transcribe as an act of interpretation. To do this, it is necessary to create links and points of contact between the two areas. That is to say, a system of rules that allow the writing – in this case, the transcription – between two elements of representation.

The composition of the territory and musical composition share elements which are at the basis of their characterisation, such as height, proportion, weight, density, distance, rhythm, silence, melody, among others. These are elements that give them shape and define the uniqueness of each space or sound. From these elements, the territory is organised in space and the sounds in time.

As mentioned in the introduction, the process of experimentation is applied to two samples of the Vale do Ave territory, conceiving a new approach to this territory, catalysed by the dissonances associated with the multiplicity of this place.

The selection of two samples is justified by their specificities and unfolds in its compositional dissonance, corresponding to two settlement models which will be subjected to the same analysis criteria. The relevance in exploring two samples with different morphological systems is related with the objective of proving the initial hypothesis of the link between space and sound. *How do structures and specific urban forms reveal themselves in differentiated sound presentations?*

Tell me (since you’re so sensitive to the effects of architecture), didn’t you notice, while wandering through this city, that in between the buildings that populate it, some are mute; some do speak; and others yet – and these are the rarest – sing? (Valery, 1956, p. 82)

What is the first link found? The route became the resource for the intersection tests, for as a route, by being travelled, is a linear succession of events in space, lived in time,

¹⁴ See *English Oxford living dictionaries*, available at <https://en.oxforddictionaries.com/definition/transcription>

¹⁵ See *Dicionário online de Latim*, Glosbe, available at <https://pt.glosbe.com/la/pt/>

¹⁶ Language: any formalized system of communication, especially one that uses sounds or written symbols which the majority of a particular community will readily understand. See *Chambers 21st century dictionary*, available at <https://chambers.co.uk/search/?query=language&title=21st>)

so a sound, by being heard, is a linear succession of events in time, lived in space. So time is the first link since both walking in space and music are linear processes in time. In Hanoch-Roe's words (2007, p. 77) "linear sequences incorporate notions of movement, mobile perception and rhythm, which make their experience similar to other arts such as music, dance and cinema".

The transcription process consequently focused its analysis on the interpretation of two routes (Figures 3 and 4), each one found through the action of covering the space of each selected sample.

The choice of the route as the starting point of the transcription method turns out to be essential in two factors across the investigation: the first concerns the fact that it allows a specific regard over the territory, insofar as the observer plays an active role in the process, since data collection is done while covering the space in situ; the second factor confers "time" to space, as the route is covered over a given time interval, thus emphasising that "a still eye doesn't see" (Pimenta, 1993, p. 4) the complexity of the place-territory.

Both routes share a selection principle that explores different articulations and different composition characteristics with the aim of leveraging the transcription and its scope. The selection of the routes is based on diversity, but also on specificity, in the identification of specific morphological types that, in general, are the basis for the composition of the territory's shape.



Figure 3: The route selected in the centre of Guimarães includes Rua D. João I, Largo do Toural, Rua de S. António, Rua Vale Donas, Rua João Lopes de Faria, Praça Santiago, Largo da Oliveira, Alameda de S. Dâmaso, Largo da Condessa do Juncal, Largo 25 de Abril and finishes at the end of Avenida D. Afonso



Figure 4: The route selected “between Brito and Silvares” starts at the Rio Ave street, Rua da Liberdade, Travessa das Bouças, crosses the river until reaching Rua dos Moinhos, continues along Avenida 25 de Abril, Rua 1º de Maio, Rua dos Moleiros and finishes at a farm parcel

THE GRAMMAR

What is the process of transcription of spatial elements that compose the territory into elements that are organised in time—the sounds? If one intends to transcribe a composition in space into a corresponding composition in time, a language of terms and analogies is necessary. That is to say, a system of rules that will make the writing – in this case the transcription – between two representation and presentation elements possible, and go beyond the construction rules of each area of study. The transcription is therefore based on a grammar – a system of rules – in order to achieve the transfer of information between spatial organisation and musical composition. The grammar is defined by a system of rules, which operationally exchanges information between the organisation of space and the sound composition (Figure 5).

After the analysis of the territory under study and of its compositional base units, the next step was isolating the elements relative to the composition and expression of the territory and to the sound composition. Different correspondence elements emerged then as relationally viable, allowing transcription while building the grammar and its rules. Two correspondence groups were set apart: the elements of organisation/composition and particularity/expression.

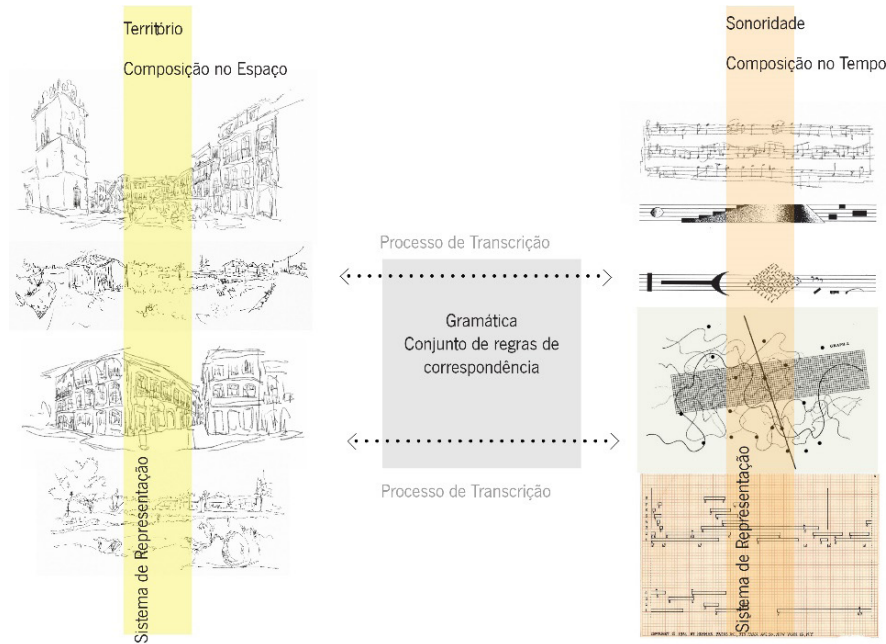


Figure 5: Diagram representing the function of grammar as a common element between the representation of the territory and the representation of sound. Left: drawings produced in visits to the territory being studied. Right: graphical notation

The correspondence group of organisation and composition refers to the characteristics and variation of the constituent elements of territory and sound – the elements which shape them. The territory organisational elements are then matched with the sounds' compositional elements. Particularity and expression are related to the organisation and articulation of the previously mentioned elements, i.e. the set of particularities that may vary with each territory's characteristics and with varied interpretations of different sounds.

To delineate the grammar, it is necessary to establish the parameters of correspondence between the territory constituent elements and the structural elements of a sound composition, thus finding the “between” links. Among these, for example, *what sound elements correspond to the territory's volumes and interstitial spaces?* Interstitial places are defined as spaces with an absence of vertical construction, i.e. squares, streets, gardens, farm parcels, among others. They are spaces defined between the elements of vertical structures.

This experience leads to a breakdown of the elements that characterise the interstitial space between the elevations along the route. These spaces are not considered empty in the context of this research because they possess specific content (Zardini, 2005). The presentation of these spaces leads to the representation of the interstitial spaces, which results in the absence of sound structure.

An urban pathway is formed by built “volumes”, such as buildings, walls, etc., and by “interstitial spaces”, such as squares, gardens, farm parcels, spaces “between” the volumes. So the “volume” was matched with “sound”, and the “interstitial spaces” were matched with “absence of sound structure” (Leite, 2014, pp. 149-151) (Figure 6).

For that representation to render the musicality of the interstitial spaces, certain elements were also considered, such as both their vegetation and the long shots that frame them at a bigger distance from the observer, as is the case of the second shot, chosen for accompaniment (Leite, 2014, pp. 145-148).

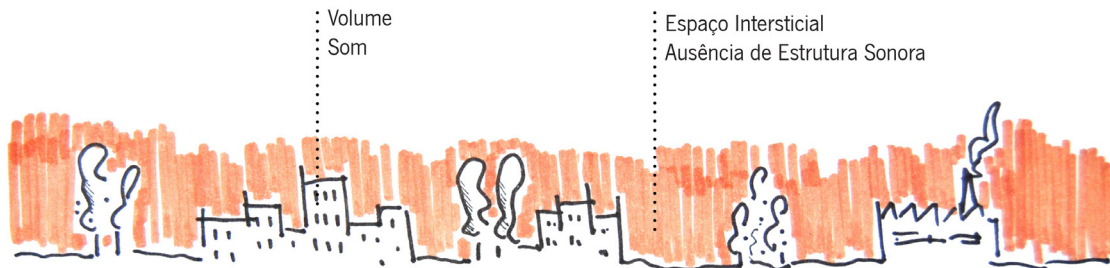


Figure 6: Schematic drawing of the correspondence of the territory's structural elements, in this case, volume and interstitial space, with audible compositional elements: sound and absence of sound structure

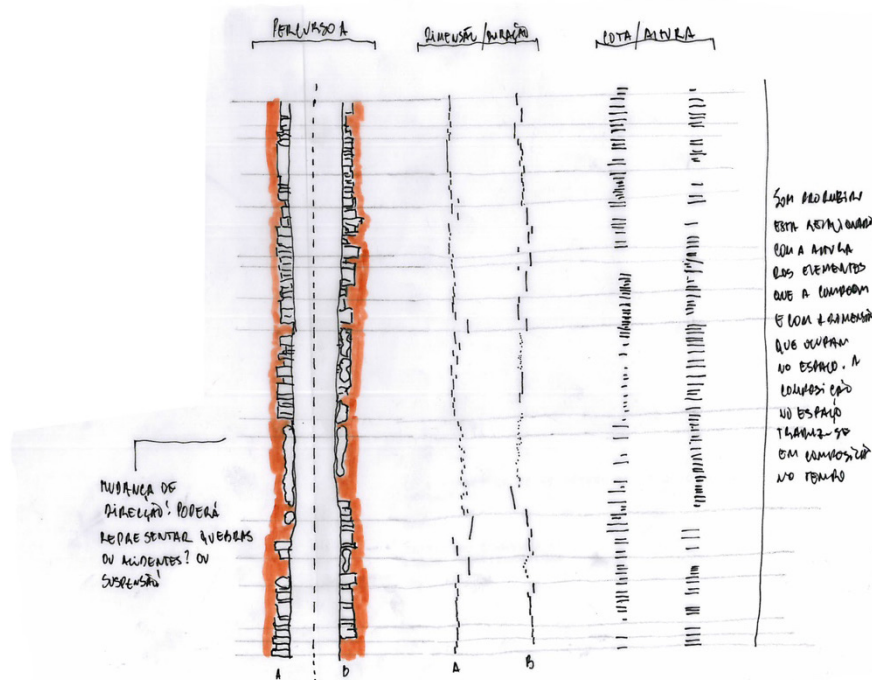


Figure 7: Right and left side route elevations and corresponding breakdown tests

The links found are applied to the two elevations from the route. The route is composed of two fronts of information, the right side and the left side, which organise and follow the space travelled, each with its specificities. The elevation transcription mirrors the stereophonic dynamic. Stereophonic sound is characterised by a three-dimensional representation of sound which is played by two different and synchronised audio sources. The aim is to attribute dimensionality to the sound through its distribution in real time and to give a sensation of space. Therefore, each route has two transcribed elevations, resulting in two sounds which correspond to two audio channels. The two synchronised

elevations bring together their contributions to the construction of a sound composition, in order to reproduce the spatial atmosphere of the space (Figure 7).

THE ALPHABET

Once the parameters of correspondence are defined, it is necessary to create a graphical representation of the territory elements and assign them a sound, i.e. draw the “letters” of the territory and match them with their phonetic representation. The same way the letter “a” corresponds to a sound, allowing its transmission, so too the designed graphic elements correspond to a sound (Figure 8).



Figure 8: Example of the transcribed elements' representation system. Relationship between compact and porous composition and their corresponding sound (here described in words)

In this example chosen from the systematized “letters” (Leite, 2014, pp. 180-181), the black mesh is used for the representation of a built volume and corresponds to a denser sound, whereas the dotted mesh represents trees and corresponds to a more fluid sound. The rationale for this criterion of representation derives from taking into account the sound porosity of the trees as a counterpoint to the lack of porosity of the built volumes. It is intended that the differentiation, in the sounds and timbres reproduced, allows the identification of the various components that make up the territory, as well as the resulting correspondences.

The alphabet is the set of basic elements of the common language between space and sound. As letters form words, which form sentences, so too this alphabet allows the formation of sentences, paragraphs, and eventually “text” – ambivalent graphical notation – simultaneously able to represent space and sound. In summary, the alphabet is “writing and sound”, which materialises the (visual/sound) representation of the defined grammar of correspondences and allows the transcription of the selected territory samples, through the methodology of transcription described below.

THE TRANSCRIPTION APPLICATION METHOD

After the correspondence parameters and its spatial-auditory writing is found, comes the definition of the method of transcription, i.e. the systematisation of both

grammar and alphabet application. This method consists of three categories: the elevation, the plan and the lived experience on site. Each one of these categories is subdivided into strata that represent different points of view and layers of territory. The transcription process is applied to each of the strata, where the grammar rules and the already mentioned alphabet representation are used. Finally, from the transcription of each stratum results a graphical notation that represents a spatial-auditory specificity.

What is the need to break down the territory analysis into various strata? Each one corresponds to different information, not only about the place but also about a characteristic of sound composition; in the same way, the combined and overlapping strata make up the sounds of the route. The more variants added, the more the sound composition is going to be faithful and articulated with the place, given that different layers of complexity are transcribed. As James Corner states,

there is a duration of experience, a serialistic and unfolding flow of before and afters. Just as a landscape cannot spatially be reduced to a single point of view, it cannot be frozen as a single moment in time. The geography of a place becomes known to us through an accumulation of fragments, detours and incidents that sediment meaning, ‘adding up’ over time. Where, when, and how one experiences a landscape precipitates any meaning that is derived from it. (Corner, 1992, pp. 147-148)



Figure 9: Example of transcription method applied to the right and left side elevations of a fraction of the ‘between Brito and Silvaes route through the breakdown of the various spatial-auditory graphical notation strata

The schematic from Figure 9 illustrates a fraction of the “between Brito and Silvaes” route, whose left side elevation is interspersed with farm parcels, while the right is

interspersed with housing parcels¹⁷. Going inwards from the outside, one can see the elevation drawings and their corresponding breakdown of the spatial-auditory graphical notation strata.

How can breaking down the territory's representation media into its elements help the construction of a sound composition? After the study of the three analysis categories – elevation, plan and lived experience – the transcription methodology is applied by using the rules of the constructed grammar. The transcription is applied to each stratum of each category, therefore producing the corresponding graphical notation.

RESULT ANALYSIS

On the whole, the transcription process analyses different compositional layers of the territory and breaks them down until arriving at a symbology/notation that represents it. At the same time, that symbology is a graphical representation of the sound resulting from the route composition.

It is pertinent to mention that the analysis carried out on the territory and the production of the drawings depend on the observer and on the moment they walked through the route. Therefore, the analysis of the recorded representation may vary with the seasons of the year, leaving the trees with more or less compact tops, as well as with the transformation of the place over time, among other factors.

The elevations are laid out in accordance with an in-situ analysis and experience, therefore, the drawings and the transcript are not eternalized, they are merely representations of a specific time.

The graphical notation, which results from the breakdown of the strata, represents the information to be reproduced in partial sounds. After its transcription, it is possible to play the sounds of each stratum, and the simultaneous playback of all strata corresponds to the sound composition of the transcribed route, resulting in the route's spatial-auditory synthesis¹⁸—in the 'between' the travelled space and the corresponding sound. Each route has a sound composition of 25 minutes, the combination of the five five-minute interpreted fractions. Thus, for both routes, the result is a 50-minute-long musical composition.

CONCLUSIONS

The research, based on the transcription process of the visual representation of the territory into sound representation, by addressing both a sample of diffuse territory ("between Brito and Silveiras"), and a sample of compact territory (centre of Guimarães),

¹⁷ Given the complexity of the transcription process, a choice was made to exemplify the breakdown applied only to the elevation category; see Leite, 2014, pp. 158-167, to study the plan category, and Leite, 2014, pp 168-175, for the lived experience category

¹⁸ To listen to two of the sound compositions resulting from the transcription, see <http://youtu.be/8GpEyrOPb8o> (excerpt from the Guimarães' city centre route) and <http://youtu.be/hKpISpeg4A4> (excerpt from the "between Brito and Silveiras" route).

created a comprehensive methodology, enabling its application to other contemporary urban places, and its corresponding sound transcription. Its application to these distinct samples made it possible to prove the initially posited hypothesis, i.e. the existence of a link between spatial and sound composition.

This research is presented as an operational tool that enables knowledge of the territory by the exploration of its sounds, raising awareness to the perception of spaces through soundscapes created from the travelled routes, which in turn are narrated in articulated sounds. The sound compositions result from the transcription of the characteristic physical elements of a given space, providing a different scope in the study and approximation to the territory.

Consequently, this transcription process lays the groundwork for the exploration of different variants of application of the sounds created, namely the creation of ambivalent representations through spatial and musical reading, such as sound maps. Maps are tools that help comprehension of the territory, people, culture, history, and they are also sound archives of the territory and of its evolution through time, as well as being interactive tools in the relationship between the graphical representation of the territory and the sound that derives from it.

The process of understanding a space, through the transcreation of its morphology into sound compositions generates a representation of the territory, which functions as an information complement to other representation media (plan, cross-section, 3D model, scale model, photography, among others), thus contributing to the perception of the territory, in addition to the visual practice – by creating a new representation of space based on a different elementary structure: sound through time.

The relevance of this research, as an open-ended experimentation process, lies within the creation of a methodology applicable to other routes in other territory samples. That is, the transcription methodology is applicable to other places, which may not contain other components that were not mentioned in this construction experiment of the transcription process; for each place is unique. For this reason, the grammar and transcription methodology could very well be a starting point for the addition of content from new components identified in other places and by other observers, and are also open to new representations. It is also important to mention that the proposed transcription method opens up a new field of possibilities in terms of musical composition.

It is thus worth stressing that, depending on the proximity to the place, there could be further integration of new correspondence parameters such; as specific characteristics of either interstitial spaces or the buildings' architecture; light and shadow; the transformation of the territory over time; the ground floor, in its articulating relationship between public and private space, etc. Seeing space through hearing remains, therefore, a possibility, so as to be able to listen to other places and in so doing, see them.

A listener that has learnt the proposed language is able to create a mental image of the place without ever having visited it, by listening to a route's sounds. Conversely, when travelling through the territory, the observer is able to reproduce a mental soundscape, conceived by his transcription.

This process of experimentation results from the coming together of the territory and its sound representation. It is in 'between' space/sound, draw/annotate, and see/hear that this project explores the uncertain potential of (inter)disciplinary learning.

Translation: Tiago Moita

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisbon: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Appleyard, D., Lynch, K. & Myer, J. (1964). *The view from the road*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Cage, J. (1973). *Silence: lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Chow-Morris, K. (2007). Rhythm of the streets: sounding the structures of the city. In M. Muecke & M. Zach (Eds.), *Resonance, essays on the intersection of music and architecture* (pp. 145-168). Ames, Berlin, Gainesville, Tokyo: Culicidae Architectural Press.
- Corner, J. (1992). Representation and the landscape. In S. Swaffield (Ed.), *Theory in landscape architecture* (pp. 144-165). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Domingues, A. (1986). Economia e espaço rural. *Cadernos do Noroeste*, 39-65.
- Domingues, A. & Marques, T. (1987). Produção industrial, reprodução social e território – materiais para uma tentativa de abordagem do Médio Ave [Industrial Production, Social Reproduction and Territory – Materials for an attempt of approaching the Médio Ave]. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 22, 125-142.
- Domingues, A. (2012). *Vida no campo*. Porto: Dafne Editora.
- González de Tobia, A. M. (2007). *Lenguaje, discurso y civilización: de Grecia a la modernidade*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Hanoch-roe, G. (2007). Scoring the path: linear sequences in music and space. In M. Muecke & M. Zach (Eds.), *Resonance, essays on the intersection of music and architecture* (pp. 77-144). Ames, Berlin, Gainesville, Tokyo: Culicidae Architectural Press.
- Hoek D. J. (2007). *Analyses of nineteenth and twentieth-century music*. Lanham, Maryland, Toronto and Oxford: Scarecrow Press.
- Holmes, T. (2012). *Electronic and experimental music. Technology, music, and culture*. New York: Routledge.
- Labastida, M. (2013). *El paisaje próximo: fragmentos del Vale do Ave*. Doctoral thesis, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retrieved from <http://hdl.handle.net/1822/27185>.
- Le Corbusier (2010). *O modulator, modulator 2*. Lisboa: Antígona, Orfeu Negro.
- Leite, E. (2014). *Transcrição do território em som. Processo de experimentação aplicado a duas amostras do Vale do Ave*. Integrated Masters dissertation, Universidade do Minho, Guimarães, Portugal. Retrieved from <http://hdl.handle.net/1822/34516>.
- Magalhães, M. (1984). *A pluriactividade no Vale do Ave*. Porto: CCRN.

- Marques, T. (1987). *Sistema produtivo industrial e território – um estudo da têxtil em Guimarães*. Masters dissertation, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.
- Meder, R. (2006). *A study of Krzysztof Penderecki's "Credo": how it exemplifies his compositional style at the end of the 20th century*. Urbana-Champaign: University of Illinois.
- Muecke, M. & Zach, M. (Eds.) (2007). *Resonance, essays on the intersection of music and architecture*. Ames: Culicidae Press, LLC.
- Pimenta, E. (1993). *Arquitetura virtual*. London: ASA Art and Technology.
- Portas, N. (1986). Modelo territorial e intervenção no Médio Ave. *Sociedade e Território*, 5, 8-13.
- Portas, N., Domingues, A. & Cabral, J. (2003). *Políticas urbanas, tendências, estratégias, oportunidades*. Lisbon: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Ripley, C., Polo, M. & Wrigglesworth, A. (Eds.) (2007). *In the place as sound: architecture, music, acoustics*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Sá, M. (1986). *O Médio Ave*. Porto: Escola Superior de Belas-Artes do Porto.
- Sá, M. & Domingues, A. (2002). *Cidade difusa do Noroeste Peninsular*. Volume II. CEFA. Porto: FAUP.
- Schafer, M. R. (1993). *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*. Rochester, Vermont: Destiny Books.
- Silva, C. M. F. (2005). *O Difuso no Vale do Ave*. Tese de mestrado. Porto: FAUP.
- Silva, C. (2007). Saber ver o difuso no Vale do Ave. In *1st International Conference of Young Urban Researchers*. ISCTE. Lisboa. Refereed Conference Paper. Retrieved from <https://tinyurl.com/y6vzfzvs>
- Silva, C. (2010). Beyond Buildings and Roads: An approach to the diffuse territory of Vale do Ave. In B. Pelucca (Ed.), *Viaggio Portogallo. Journey to Portugal. Dentro e fuori i territori dell'architettura. Inside and Outside the Territories of Architecture*. (pp. 43-49). Roma: Aracne Editrice.
- Silva, C. (2011). Architecture as expanded field. *The International Journal of the Constructed Environment*, 1(3), 55-70. doi: 10.18848/2154-8587/CGP/v01i03/37491
- Silva, C. F., Labastida, M., Oliveira, I., Carlos, R., Riso, V. & Pereira, D. D. (2017). *On being with-it: experiências pedagógicas sobre território na EAUM*. Retrieved from <http://onbeingwithit.pt/pt/>.
- Silva, C. F. & Pereira, D. D. (Eds.) (2017). *On being with-it: diálogo prospetivo sobre a experiência de aprendizagem através do território / On being with-it: a forward-looking dialogue on the experience of learning through territory*. Guimarães: Universidade do Minho. Laboratório de Paisagens, Património e Território – Lab2PT.
- Valéry, P. (1956). Eupalinos or the architect. In J. Mathews (Ed.), *Dialogues* (pp. 63-150). New York: Pantheon Books.
- Zardini, M. (2005). De la "ciudad que sube" al paisaje que avanza. In I. Solà-Morales & X. Costa (Eds.), *Metropolis* (pp. 205-212). Barcelona: Gustavo Gili.
- Zumthor, P.; Oberli-Turner, M. & Schelbert, C. (2006). *Thinking architecture*. Boston: Birkhauser.

BIOGRAPHICAL NOTES

Cidália Ferreira Silva is Assistant Professor in the School of Architecture, University of Minho, and a full member of Lab2PT. She investigates the issue of time applied to contemporary places and to the research methodologies that incorporate uncertainty in the creative process. She is editor of *The International Journal of the Constructed Environment*.

E-mail: cidalia@arquitectura.uminho.pt

Address: Escola de Arquitetura (EA), Campus de Azurém, 4800-058 Guimarães (Portugal)

Eugénia Aguiar Leite is an architect at Galbilec and is also the creative director of the firm REarquitecturas. She researches the correlation between architecture and music, namely through the exploration of the processes of transcription between space and sound, having publicly presented her work in this field, in seminars and interdisciplinary exhibitions such as the “Seminário Territórios Sociedades e Culturas”, o “I Colóquio de Psicofisiologia Musical”, and the exhibition *Emerging Art Now*.

E-mail: eugeniaaleite@gmail.com

Address: REarquitecturas, Rua das Doze Casas n.182, 4000-193 Porto (Portugal)

* Submitted: 30-11-2017

* Approved: 15-02-2018

SAMBA E JAZZ ALÉM MAR: A PAISAGEM TEXTUAL URBANA DE PARIS NO PERÍODO ENTRE-GUERRAS COM A CHEGADA DAS MÚSICAS DAS AMÉRICAS

Graziela Mello Vianna

RESUMO

O presente artigo apresenta resultados preliminares de um projeto de pesquisa pós-doutoral que tem como objetivo principal entender as representações-síntese do Brasil e dos EUA na Europa por meio do *jazz* e do *samba*, relacionadas às transformações estéticas ocorridas em Paris e em Lisboa no período entre-Guerras. Transformações que passam pela paisagem sonora urbana, pelas novas danças sociais relacionadas a estas músicas praticadas nos bailes e transformadas em espetáculo nos *music halls*; pela moda, que libera o corpo feminino para dançar livremente; pelas artes gráficas e na arquitetura que, sob a influência do *art déco*, “simplificam” as formas românticas *art nouveau*. Acreditamos que os então novos gêneros musicais possam ser considerados como uma marca das Américas no Velho Continente. Neste artigo, apresentamos resultados parciais da pesquisa ao traçarmos um panorama das transformações na paisagem textual urbana de Paris e da chegada das novas músicas das Américas, observando materialidades que constituem a tessitura das paisagens textuais urbanas da capital francesa: as fachadas *art déco* e os letreiros dos *dancings*, os cartazes publicitários dos bailes e dos espetáculos, a moda possivelmente influenciada pelas novas músicas e danças e canções interpretadas por artistas brasileiros e norte-americanos naquele período que fazem alusão a Paris.

PALAVRAS-CHAVE

Jazz; paisagens textuais urbanas; Paris; período entre-Guerras; *samba*

ABSTRACT

We present in this paper a postdoctoral research that aims to understand the representations-synthesis of Brazil and the USA in Europe through *jazz*, *samba* and dances originating from these musical genres. We supposed that they are related to the transformations that occurred in the urban textual landscape in the inter-war period. Transformations related to the soundscape, with popular music coming from other cultures; by the new social dances related to these songs practiced in the dances and transformed into spectacle at the music halls; by the new fashion, which allows the female body to dance freely; by the graphic arts and architecture that, under the influence of art deco, “simplify” the romantic art nouveau shapes. We believe that such musical genres can be considered as a mark of the Americas in Europe. So in this text, we will outline the arrival of the new musical genres of the Americas in Paris, observing the transformation in the texture of the urban textual landscapes of Paris from the materialities that make up this texture: Art Deco façades and the signs of the *dancings* that shelter new music from the Americas; the advertising posters of balls, *dancings* and music halls; the fashion possibly influenced by the new dances from America, and, finally, the *jazz* and *samba* songs composed between the two World Wars that mention Paris.

KEYWORDS

Jazz; inter-war period; Lisbon; Paris; *samba*; textual urban landscape

APROXIMAÇÕES ENTRE PAISAGENS TEXTUAIS URBANAS (ALGUMAS NOÇÕES) E MÚSICA POPULAR

Sem desprezar os conceitos de texto da semântica, mas optando por trabalhar com uma ideia de texto mais afinada com a proposta de “tudo é texto” (Abril, 2007), entendemos aqui “texto” como “fragmentos de outros textos conectados, (re)combinados para a produção de um novo texto. Deixamos claro nossa opção por uma definição mais fluida, aberta à intertextualidade e à própria relação entre textos” (Vaz, Mello Vianna & Santos & Santos, 2017, p. 250). Concordamos com Luchiari que afirma:

em cada época, o processo social imprime materialidade ao tempo, produzindo formas/paisagens. As paisagens construídas e valorizadas da sociedade revelam sua estrutura social e conformam lugares, regiões e territórios. A paisagem é a materialidade, mas é ela que permite à sociedade a concretude de suas representações simbólicas. (2001, pp. 13-14)

Portanto, a partir das noções de texto e paisagem sobre as quais nos debruçamos mais demoradamente em trabalhos anteriores, consideramos as paisagens textuais como “uma articulação de textualidades de relevos diferentes, ou materialidades diferentes, tais como a imagem, o som, a tipografia, a arquitetura, a moda. As textualidades formam a paisagem e a articulação dos relevos mobiliza os sentidos” (Vaz, Mello Vianna & Santos, 2017, p. 251). Dessa forma, entendemos que a música popular é um relevo que constitui a paisagem textual urbana e, portanto, deve ser investigada como articuladora de sentidos nessa paisagem.

Acreditamos assim que o samba e o jazz vindos das Américas se relacionam com as transformações ocorridas na paisagem textual urbana de Paris (e “reverberadas” em outras capitais europeias, como Lisboa) no período entre-Guerras.

Em 2016, comemorou-se no Brasil o centenário do registro em disco do primeiro samba gravado – *Pelo Telefone* – de autoria de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, lançado no carnaval de 1917. No mesmo ano e mês (fevereiro de 1917), nos Estados Unidos é gravado e lançado pelo selo Victor o primeiro compacto de jazz (segundo a grafia da época) com duas canções: *Livery Stable Blues* e *Dixieland Jass Band One-Step*.

O samba, a partir principalmente do final da década de 1930 e início da década de 1940, por questões técnicas (Tatit, 2004; Tinhorão, 1981), culturais (Muniz Sodré, 1998) ou políticas (Jambeiro, 2004) se torna uma representação simbólica do Brasil, assim como o jazz pode ser considerado como uma marca da cultura norte-americana anterior ao rock n’roll (Hobsbawm, 1990). Alguns estudos já foram desenvolvidos no sentido de tais discussões em torno do samba e do jazz como elementos da cultura popular que conformam uma suposta identidade coletiva em seus países de origem. Em uma visada distinta de tais pesquisas anteriores, na pesquisa que desenvolvemos privilegiamos uma reflexão sobre tais gêneros musicais no continente europeu, como eles são assimilados pela escuta estrangeira e entendidos como representações dessas supostas identidades coletivas, antes mesmo de serem aceitos no Brasil e nos EUA.

Os musicistas brasileiros e americanos atravessam o oceano no período entre-Guerras e as chamadas novas danças das Américas (o samba, o *Charleston*, o *fox trot*, o *lindy hop* e as *swing dances*, dentre outras) associadas a esses gêneros musicais se fixam em Paris naquele período. Ao viajarem para a Europa, os sambistas e os músicos de jazz assimilam outras influências ao mesmo tempo em que alteram a paisagem local.

O jazz francês é conhecido mundialmente. O “jazz *manouche*” foi criado na França a partir do jazz americano. O samba, por sua vez, também se altera ao passar pela Europa, incorporando influências da modinha portuguesa e do jazz. Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha, músico popular historicamente reconhecido no Brasil, tinha como instrumento principal a flauta. Depois dos encontros com os músicos de jazz na capital francesa na viagem que fez junto com o seu grupo Os Batutas à Paris em 1922, ele volta ao Brasil tocando outro instrumento: o sax. No sentido inverso da troca de influências, uma canção popular brasileira, *Boi no Telhado*, cuja a autoria é atribuída José Monteiro, um dos Batutas, impressiona Darius Milhaud em uma viagem ao Brasil, antes mesmo da passagem dos Batutas por Paris. Ao retornar a Paris, ele compõe *Le Bœuf sur le toit* (tradução literal para o francês do título brasileiro) para um balé-concerto que Jean Cocteau estava concebendo em 1919. Em dezembro de 1921, é inaugurado o célebre dancing *Bœuf sur le Toit* para atrair o Grupo dos Seis¹ (*Les Six*, no qual Darius Milhaud se incluía), que vem a se tornar um refúgio de jazz bastante conhecido até os dias atuais. Do nome do dancing, surgiu a expressão “*faire un bœuf*” (“fazer um boi”) corrente no meio musical francês para designar uma *jam session*.

Buscaremos assim entender neste artigo as transformações na paisagem textual urbana de Paris a partir das materialidades que compõem essa tessitura: as fachadas e os letreiros dos *dancings*, os cartazes publicitários dos bailes, dos *dancings* e dos espetáculos dos *music halls*², a moda possivelmente influenciada pelas novas danças e canções populares produzidas no período. Para tanto, traçaremos um breve panorama de tais transformações e de acontecimentos que marcam a fixação de tais gêneros musicais na Europa naquele período.

SAMBA E JAZZ NA EUROPA

Se atualmente a intolerância racial e a xenofobia estão na pauta das discussões na França, no início do século XX, a capital francesa acolhia com alegria e receptividade o outro, o estrangeiro vindo de países distantes. Evelyne Cohen, a respeito de Paris nos anos 1920, observa que:

¹ Berenice Menegale descreve o Grupo dos Seis da seguinte maneira: “Erik Satie, Stravinsky, Picasso e outras personalidades influenciavam todo o ambiente parisiense dos anos 1920. Jean Cocteau – poeta, artista a serviço tanto da literatura quanto do cinema, do balé, da música, do teatro – apadrinhava em Paris uns jovens compositores naqueles “anos loucos”. Eram Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc – que um jornalista chamou de “*Les Six*” (Os Seis). A denominação – alusiva aos “Cinco” russos – se consagrou e passou para a história da música, apesar de não existir realmente um grupo. Aos “Seis” coube então representar na França a tendência à recusa do impressionismo, assim como a utilização de elementos do “music hall” e do jazz (ver <http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra/concerto-para-piano/>).

² Encontramos em nossa pesquisa preliminar alguns cartazes e fotos dos *dancings* do período pesquisado. No entanto, como não somos detentores dos direitos de autor de tais imagens, não as utilizaremos aqui.

Paris, cidade da cultura, cidade dos prazeres é um terreno fértil onde se espalha com alegria as modas mais diversas, exóticas, negra e russa, principalmente. Tais modas revelam uma certa receptividade aos costumes, aos gostos do estrangeiro, ao mesmo tempo em tais modas favorecem a expressão de tais estrangeiros no mundo parisiense. (Cohen, 1999, p. 12)

O anúncio dos *shows* em Paris em 1922 de Pixinguinha e d'Os Batutas, dentre eles, o próprio Donga (compositor do primeiro samba gravado) é um exemplo do acolhimento do gênero musical brasileiro e das possíveis representações do samba e do Brasil na capital francesa:

o sr. Duque organizou para esta ocasião uma festa esplêndida. Um *jazz* quente dirigido pelo sr. Bouvier e a *curiosa* orquestra “Os Batutas” (grifo nosso), que o diretor do Shéhérazade foi até o Brasil buscar vão conduzir a dança após o jantar. Vai se dançar a “*Semba*”, nova dança da moda e o divertido black-step ou passo de negro, assim como a ciranda brasileira. E, finalmente, à meia noite: grande baile! (Jornal *Comoedia*, 25 março de 1922, citado em Bastos, 2005, p. 185)

O samba (ou semba) – apresentado como “dança da moda” – e o *jazz* se misturam no anúncio. Reforça-se o exotismo (acompanhado pela “curiosa orquestra Os Batutas”) e a valorização da origem dos Batutas como uma orquestra genuinamente brasileira, buscada no nosso país pessoalmente pelo diretor do *dancing*. A partir de seu estudo sobre esta passagem do grupo por Paris, Bastos conclui que

a campanha – houve aqui, sim, uma campanha – para promover *Les Batutas* em Paris teve início em meados de fevereiro, muito próximo à sua estréia, e durou até o último dia de junho. Sua principal característica foi o desenho da musicalidade do grupo como algo único (*unique*) em relação à identidade étnico-nacional, construída como indubitavelmente brasileira, e a respeito da formação orquestral, esta identificada por um gênero bastante percussivo (o samba)... Escolhendo o samba como marca, a campanha livrou o grupo da possibilidade de associação com o tango argentino e sua ligação com o mundo dos brancos, o que a opção pelo maxixe poderia provocar. Também, essa escolha enfatizou o espírito *nouveau* da música executada pelo grupo. Com as opções pelo universo do *jazz* como polo de contraste e do ritmo-percussão como território do encanto (*gaieté*) do grupo, a campanha inseriu a sua musicalidade no plano mundial (não mais restrito à América Latina), lar do poderoso Outro, e aproximou-a da música africana, considerada pelo público em geral (e também por muitos musicólogos já) extremamente rítmica e percussiva – *Les Batutas*, Duque, Guinle e Müller queriam projetar a ideia de um Brasil grande, que se encontrava no centro do mundo, e de uma música popular – negra, sim –, no âmago de toda a sua grandeza. (Bastos, 2005, p. 184)

Assim, a musicalidade do samba e de outros gêneros provenientes do outro lado do oceano é apresentada na Europa como uma representação dos seus países e das suas matrizes culturais “exóticas”:

Simetricamente, as danças extra-europeias abordaram a velha Europa depois da Primeira Guerra Mundial na esteira dos espetáculos e teatro de revista apresentados no *music hall* e por iniciativa de algumas escolas preocupadas em diversificar o repertório comum de danças ensinadas desde o início do século. A literatura específica dos “Guias para aprender à dançar (1992)” traduz o desejo de incorporar essas novas danças vindas de longe, valorizando sua origem exótica com qualificações misteriosas para o neófito: “Scottish espanhol, maxixe brasileiro, valsa hesitação, variedade Levitte, Boston inglês, one step, tango, paso doble, java, maxixe argelino, boston americano, Triboston ondulado, Boston simples, fox trot...” Entre as fichas de identificação das danças que serão incluídas nos guias a partir de 1950, a origem geográfica e humana é descrita quase sistematicamente, utilizada com a intenção certificar a autenticidade do exotismo, fazendo uso de simplificações da história e de interpretações fantasiosas. Assim, observa-se nessa literatura a permanência da associação da dança, à uma origem geográfica, a um povo, aos costumes... (Dorier-Apprill & Apprill, 2000, pp. 12-13)

Os guias de dança sintetizam identidades coletivas nacionais, simplificando a diversidade com denominações e descrições redutoras acerca da origem de cada dança, valorizando principalmente o exotismo dos países situados além do Atlântico. Concor damos com Jacotot (2013), em sua pesquisa sobre o imaginário das danças sociais em Paris no período entre guerras, que defende que

a dança, assim como a música, constitui um meio privilegiado de expressão e de difusão da ideia de nação, mesmo se as trocas culturais estudadas não são de forma alguma ligadas ao intervencionismo cultural dos Estados. No entanto, a questão da identidade nacional é um tema central nos discursos dos atores e dos observadores de tais intercâmbios transatlânticos. Apesar da diversidade dos contextos de criação de tais formas musico-co-reográficas, todos os gêneros que chegaram à Europa entre os anos 1910 e os anos 1930 se cristalizam de maneira semelhante e no mesmo período nos diferentes territórios. (Jacotot, 2013, p. 163)

Assim, ainda que tais gêneros populares de música/dança ainda não tivessem legitimação nos seus próprios países, considerados pelas elites locais como “música barata, sem nenhum valor”³, ao viajarem para a Europa, tais gêneros conformam identidades nacionais e são apresentados como “a” música nacional de tais países.

³ Paráfrase do samba *Pra quê discutir com madame?* (composição de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida de 1945).

A dança em par se torna competição esportiva na Europa no período entre guerras. Além das danças já tradicionais (como a valsa lenta e a valsa veneziana), os passos são codificados para padronizar os critérios de julgamento nas competições e diversas danças das Américas são consideradas nessa codificação. Dentre elas, o tango, a rumba, o samba (inicialmente chamado de maxixe ou tango brasileiro nos guias de dança, passa finalmente a ser nomeado como samba), o *quick step* (ou *foxtrot*) e o *jive* (ou, mais tarde, *lindy hop*) associadas ao *jazz* (Dorier-Apprill & Apprill, 2000), o que comprova a inserção das danças e dos gêneros musicais das Américas no continente europeu, para assombro e desgosto das elites americanas, brasileiras e argentinas auto-exiladas em Paris que tiveram que se dobrar à nova moda parisiense (Jacotot, 2013).

Na Paris da década de 1920, a arquitetura da cidade é alterada pelos novos *dancings*, onde se pode dançar ao som do exotismo das Américas na década de 1920 e pela inauguração de novos *music halls* onde tais gêneros musicais entram em cena como um grande espetáculo: o teatro de revista. Em contraposição aos tradicionais *bals musettes* franceses do século XIX e início do século XX, onde a valsa ou a polca predominavam, a novidade recente da luz elétrica no lugar da iluminação a gás é imediatamente incorporada pelos letreiros luminosos dos *dancings*, indicadores da modernidade desse tipo de lugar que acolhe o *jazz* e outras músicas das Américas:

“os *dancings* – esta é a mais forte e audaciosa inovação trazida aos nossos costumes; ela data de 1921”, escreve Maurice Sach –, modestos ou suntuosos, eles se multiplicam. Os cafés de Montparnasse que drenam a vida boêmia parisiense se americanizam, eles acrescentam um grill... e um dancing, como La Rotonde ou la Coupole. Ao redor, pululam as boates de *jazz*: le Select, le Dingo, Le Jockey’s... São construídos também estabelecimentos novos e luxuosos como o Apollo, o Perroquet, o Shéhérazade. [este último onde Pixinguinha e Os Batutas se apresentaram quando chegaram a Paris] (Garandeau, 1998, p. 103)

A identidade espacial do *dancing* é assim inicialmente visual e externa, a fachada e os luminosos se tornam signos decifráveis para os notívagos (Jacotot, 2013). Em tais fachadas, brilham os nomes dos estabelecimentos, que também diferem dos nomes dos tradicionais *bals musettes*⁴. Se tais bailes tradicionais usualmente faziam uma bucólica referência à natureza (*Bal du printemps*, *Bal du jardim*, *Bal du arc en ciel*, etc), os novos *dancings* fazem uso de temáticas diversas tais como: nomes com o possessivo inglês’s (*Camil’s Bar*, *Pigall’s*, *Zeli’s*) que se tornam marca do bom gosto parisiense; nomes de clubes de *jazz* de Nova York (*Cotton Club*, *Le Savoy*, etc); referências aos territórios de onde a música é proveniente (*La Cabane Cubaine*, *Rio Rita*, etc); exotismos vindos do Oriente (*le Bagdad*, *Shéhérazade*, *Le Lotus*); nomes de animais (*Chauve souris*, *Poisson d’Or*) e sobretudo de pássaros (*Le Perroquet*, *Le Canari*) (Jacotot, 2013). A decoração dos *dancings* naquela altura também é moderna para a época, exaltando o exotismo, principalmente do Oriente. Percebem-se então importantes transformações dos códigos

⁴ Bailes populares na França desde o século XIX.

estéticos predominantes: é o início do estilo *art déco*, que ao valorizar as linhas retas e sóbrias, simplifica os “bordados” das antigas fachadas *art nouveau*. Utilizam-se materiais industriais e uma mistura de materiais insólitos, como madeiras exóticas, couro de arraia, dentre outros (Jacotot, 2013). Os cartazes que anunciam os novos *dancings* ou os *music halls* onde são apresentadas as novas danças das Américas também fazem uso dos traços retos, inspirados pelos cubistas e pelo estilo *art déco*.

“Josephine” apresentada no cartaz de Paul Colin é Josephine Baker, uma americana que foge da tensão racial dos Estados Unidos e adota Paris como o seu novo “país”, dada a receptividade da cidade. Ela declara em 1929: “eu sou uma francesa negra. E eu amo Paris, eu adoro Paris. O país de vocês é o único em que se pode viver tranquilamente” (Baker, citada por Cohen, 1999, p. 12).

Assim, além dos *dancings*, a música das Américas se torna espetáculo nos *music halls*, também publicizados pelos cartazes de Paul Colin e outros artistas, que se tornam célebres com seus cartazes *art déco* tais como Mercier, Cassandre e Carlu. Todos esses têm em comum na produção dos cartazes a valorização do cubismo, da experimentação de novas tipografias e da técnica do aerógrafo, e das novas máquinas que começam a fazer parte da paisagem urbana, se alinhando assim também ao movimento futurista (Bachollet & Lelieur, 1992).

A moda, principalmente feminina, se liberta dos espartilhos. “A moda com uma linha simplificada, se impõe com o Charleston, com os cabelos *à la garçon*, com os *cocktailsbar*” (Weill, 2013, p. 27).

Os vestidos tornam-se retos. A marcação das cinturas cai e o comprimento das saias e vestidos diminui, quase deixando à mostra os joelhos, favorecendo a liberdade de movimentos e, conseqüentemente as novas danças como, por exemplo, o Charleston com tempos mais acelerados que a valsa ou as demais músicas dos bailes tradicionais.

De acordo com Garandau (1998), com a ausência dos homens no período da Primeira Guerra Mundial, as mulheres assumem um lugar de protagonistas das transformações ocorridas no período logo após a guerra:

as novas danças se apressam a invadir as salas de bailes, salas cujo público foi profundamente transformado pela guerra. Na falta de homens, as mulheres assumiram responsabilidades que lhes dão uma independência nova. A roupa e a silhueta feminina traduzem esta liberdade de ação e de movimento. Corte de cabelo “*à la garçon*”, espartilhos jogados fora, saias encurtadas, liberando o jogo de pernas: tantos detalhes que certamente tem relação com as danças da moda. Bem decididas à esquecer os horrores da guerra, as mulheres são, com efeito, um dos principais motores da vontade de festa que sopra sobre os anos 1920, era de ouro do *jazz* tanto no palco, com os teatros de revista e comédias musicais, como ao baile e sua mais recente metamorfose, o *dancing*. (Garandau, 1998, p. 102)

A nova paisagem sonora predominante nos *dancings* também é inovadora e exótica, vem das distantes Américas, passa pelas capitais da Europa e chega a Paris. Como defende Evelyne Cohen,

Paris se encontra vitoriosa e em luto com o final da Primeira Guerra Mundial. [A década de 1920] Trata-se de uma década marcada pelos “loucos anos” (*les années folles*), anos trepidantes de vida de criação, anos de mutação e de reconstrução.(...) Entre as principais capitais do mundo, as comunicações se aceleram, os intercâmbios políticos, econômicos e culturais se multiplicam. Paris envia os seus “embaixadores”, suas mensagens para o mundo inteiro. As trocas e a emulação entre as grandes cidades são intensas (Cohen, 1999, p. 15)

Assim, tais intercâmbios acontecem com as Américas, conforme já afirmámos, mas também com outras cidades europeias, como por exemplo, Lisboa. Na capital portuguesa os *night clubs*, (também chamados de *dancings clubs* ou simplesmente clubes) criados com a passagem dos músicos pela cidade rumo a Paris correspondem aos *dancings* franceses na década de 20. *Jazz bands* colocam os frequentadores para dançar o Charleston e as *swing dances* em ritmos por vezes alucinantes. Registros de jornais (Figura 1) mostram um pouco do novo modismo.



Figura 1: Fotorreportagem sobre o Carnaval no Maxim's

Fonte: Teixeira, 2012, p. 35

Lisboa era um porto de chegada dos músicos provenientes das Américas. Os *night clubs*, onde se dançavam as novas danças na década de 1920, se tornaram o que poderíamos considerar como “territórios livres” na década de 1930: lugares de encontros políticos clandestinos, após o início da ditadura salazarista em 1932, lugares de uso de drogas ilícitas sem restrições e de prostituição.

Até aqui traçamos um panorama da transformação de diversas materialidades da paisagem textual urbana, principalmente em Paris. A seguir, trataremos mais especificamente de materialidades sonoras: as canções produzidas no período que fazem

referência a Paris no período entre-Guerras interpretadas por artistas brasileiros e norte-americanos.

Os BATUTAS OU “LES BATUTAS” EM PARIS

Em 1919, Pixinguinha se junta a outros artistas populares e constitui os Oito Batutas, que se autodenominavam orquestra típica e executavam inicialmente um repertório folclórico. O figurino do grupo à época da sua criação também condizia com tal repertório: os músicos apresentavam-se sempre com trajes típicos de sertanejos nordestinos (do Nordeste do Brasil) (Figura 2).



Figura 2: Os Oito Batutas com figurino nordestino (foto de 1920)

Fonte: www.pixinguinha.com.br

Apresentavam-se inicialmente em populares casas de chope e nas salas de espera de cinemas de classe média na cidade e, nesses últimos, sofriam preconceitos por serem negros. Em 1922, são convidados por Duque, bailarino baiano erradicado em Paris, a fazerem uma temporada no *dancing* que este administrava, o Shéhérazade, como mencionamos no início deste trabalho. Segundo o próprio Pixinguinha, o reconhecimento em Paris resultou, ao retornarem ao Brasil em uma maior aceitação do grupo, com mais convites para tocar (citado por Bessa, 2010, p. 176). Tal viagem influenciou de maneira definitiva a carreira, a performance e a musicalidade dos Batutas e de Pixinguinha. Bessa observa que

em Paris, os brasileiros notaram que sua música era consumida como exótica – e portanto, como moderna. Essa percepção se refletiu, por exemplo, no repertório do grupo, que passou a incluir gêneros estrangeiros em suas

apresentações, tais como o foxtrote, o shimmy e o ragtime. A mudança transpareceu, ainda, na vestimenta dos músicos, que abandonaram definitivamente os trajes nordestinos, aderindo ao terno escuro ou ao smoking. Novos instrumentos foram adicionados ao antigo regional, entre eles a bateria de João Tomás, o banjo de China e o saxofone de Pixinguinha, todos provenientes da música de *jazz* em Paris. A performance também foi alterada, os músicos se posicionando mais descontraída e informalmente no palco. (Bessa, 2010, p. 177)

Na pesquisa inicial que desenvolvemos, encontramos alguns registros da passagem de Les Batutas, como eram chamados na França, e de Pixinguinha. No registro fotográfico seguinte (Figura 3), Pixinguinha (à esquerda) ainda não trocou a flauta (seu instrumento principal até então) pelo saxofone (por influência dos grupos de *jazz*), a bateria de João Tomás ainda não aparece aqui, mas percebemos o banjo nas mãos de José Alves de Lima e a mudança no figurino do grupo mencionada por Bessa (2010), o que aproxima *Les Batutas* dos grupos de *jazz* que se apresentavam em Paris.



"Les Batutas" e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos "Feniano" e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.

Figura 3: Les Batutas e Duque em Paris (1922)

Fonte: Bastos, 2017

Além de campanhas veiculadas em jornal, encontramos também catálogos de empresas de gramofone que demonstram que os músicos registraram em discos algumas canções (Figuras 4 e 5).



Figura 4: Catálogos gerais de discos da *Compagnie Française du Gramophone* (1926 e 1933)

Fonte: Registro fotográfico da autora a partir do acervo do Phonomuseum (Paris)

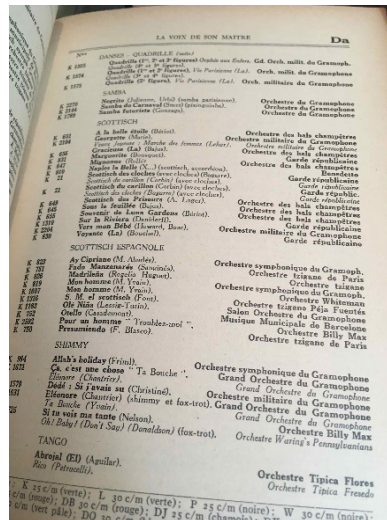


Figura 5: Catálogo do ano de 1926 da *Compagnie Française du Gramophone*. Menção ao registro de uma canção de Pixinguinha (2ª linha do gênero Samba)

Fonte: Registro fotográfico da autora a partir do acervo do Phonomuseum (Paris)

Alguns historiadores registram a composição em francês que Pixinguinha fez juntamente com Duque durante a temporada no *Shéhérazade*. A canção servia como um “cartão de visitas”, uma apresentação do grupo:

Nous sommes batutas
 Batutas, Batutas
 Venus du Brésil
 Ici tout droit
 Nous sommes Batutas
 Nous faisons tout le monde
 Danser le samba (Lira Neto, 2017, p. 120)

Deve-se notar que nesses primeiros registros de samba em Paris, o gênero musical era apresentado como no Brasil no masculino – *le samba*. Mais tarde, ao se popularizar, o samba na França passa a ser apresentado no feminino – *la samba* – a fim de ter um apelo comercial, ao soar assim mais natural na língua francesa (Jacotot, 2013).

Não foi por acaso que Pixinguinha e os Batutas fizeram tal viagem a Paris. Paris desde o século XIX era uma referência para a cultura brasileira. Como apresentamos em um trabalho anterior⁵, ainda que a corte portuguesa tenha fugido para o Brasil por causa da ameaça da invasão francesa por Napoleão no início do século XIX, como defendia Benjamin, Paris era considerada a capital cultural daquele século. Assim, ainda que ameaçada pelos franceses, a corte portuguesa tinha como modelo essa Paris capital para moldar as novas instituições criadas no Brasil.

A canção popular brasileira, produto cultural marcado pela intermedialidade, ao ser colocada em circulação por meio de *shows*, de discos, do rádio, do cinema e do teatro de revista a partir do início do século XX nos desvela traços dessa referência francesa moldada desde o século anterior. Paris é apresentada nas canções que analisamos no trabalho anterior mencionado, como o lugar dos estudos, do divertimento, do consumo de luxo e do amor. No entanto, observamos também em tal trabalho que tais imagens fazem parte de uma narrativa complexificada, uma vez que percebemos nos pastiches da língua francesa (que são mais numerosos que o uso correto do francês, sendo o caso da canção de Duque e Pixinguinha uma exceção, uma vez que foi feita para circular originalmente nos *dancings* em Paris) ou nas escolhas dos sujeitos das canções que, ao conhecerem Paris, ainda que se encantem pela cidade, preferem o Brasil. Nesses casos, apesar do encanto pela capital francesa, o nacionalismo predomina. Assim, a cultura francesa é identificada como algo próximo das elites e distante do popular, do “verdadeiramente” brasileiro. Nesses casos, a cultura francesa parece servir apenas como uma escada para valorizar o próprio Brasil. A vida boêmia em Paris pode ser incrível, mas o sujeito da canção prefere a praia do Leme no Rio de Janeiro, como acontece na canção *Paris* (composição de Vermelho e Alcyr Pires, 1938). Ou como na canção *Fui a Paris* (Moreira da Silva/Ribeiro Cunha, de 1942), em que o cancionista vai tocar em Paris, onde encontra o amor, mas prefere o amor carioca. Tal samba poderia ser inspirado na passagem de Pixinguinha e os Batutas por Paris, que, apesar de se encantarem pela cidade e inclusive arranjam namoradas por lá (Lira Neto, 2017) como o sujeito da canção, retornam depois de alguns meses ao Rio de Janeiro.

Da mesma forma, o samba deixou marcas na cultura francesa e, assim como os sambistas assimilaram influências do *jazz* que circulava em Paris, os musicistas e intérpretes de *jazz* também assimilaram elementos da cultura brasileira por meio dos sambas que chegavam a Paris. Vários artistas na França cantaram o Brasil. Em 1949, a própria Josephine Baker, erradicada na França desde a década de 1920, cuja chegada em Paris trataremos a seguir, grava na França o samba *O que é que a baiana tem?*⁶, um clássico do cancionário popular brasileiro.

⁵ Comunicação oral apresentada em um seminário do programa de pesquisa PIMI (Patrimoine- Image- Média- Identité) em 2017 a ser publicada futuramente nos anais do evento.

⁶ Composição de Dorival Caymmi de 1939, gravado originalmente por Carmem Miranda no mesmo ano.

MON PAYS ET PARIS

Um dos marcos da transformação da paisagem sonora parisiense do período entre-Guerras e da presença do *jazz* no período entre-Guerras na França é a chegada de Josephine Baker e sua trupe de *jazz* a Paris em 22 de setembro de 1925.

O seu primeiro espetáculo de sucesso logo na sua chegada em Paris – o teatro de revista *la Revue Nègre* (Revista Negra) – deveria ser apresentado apenas por duas semanas no *Théâtre des Champs Elysées*. No entanto, ainda que os franceses já conhecessem o *jazz*, o espetáculo se torna uma coqueluche entre os parisienses, se torna o principal acontecimento artístico do ano de 1925 e fica em cartaz durante dois meses.

A artista norte-americana fica impressionada com a liberdade francesa dos costumes logo em sua chegada. Em seu espetáculo, Josephine Baker é acompanhada por um grupo de *jazz* e dança um Charleston endiabrado. Aparece quase nua em cena, o que contrasta com a sua aparição em um vestido de Paul Poiret, famoso costureiro da época, de braços dados com Paul Colin, logo após o espetáculo (Labiliausse⁷). Pela primeira vez, o corpo negro é publicizado em cena e fora de cena como modelo de beleza e a música negra, por sua vez, é valorizada como algo moderno:

este espetáculo, que impulsiona Josephine Baker ao sucesso, também torna o artista Paul Colin uma celebridade, este que soube colocar em seu cartaz a modernidade da trupe de Nova York que acompanha Baker. O espetáculo marca o início da “folie noire”, feita de *jazz*, de Charleston e de excentricidades diversas que invadiu Paris e conduzirá inúmeros artistas negros à se instalarem na França para fugir das tensões raciais dos Estados Unidos (Bachollet & Lelieur, 1992, p. 136)

A chamada “folie noire” toma conta dos novos espaços de dança da época – os *dancings* – e passa a fazer parte de maneira regular dos *music halls*, por meio de teatros de revista. Josephine Baker, por sua vez, se torna um símbolo da liberação feminina. Conforme refere Labiausse,

com suas atitudes claramente modernas, ela contribuiu para acelerar essa revolução [*feminina*], carregando-a como um símbolo. Na Paris dos anos 1920, o nome de Josephine é sinônimo de liberdade. Com seus seios pequenos, suas ancas desnudas, seus cabelos pretos cortados curtos e colados com goma, Josephine encarnava um grande número de tendências, gostos e aspirações da época. Ela não era mais uma pessoa, mas sim um conceito e se tornou a “garçonne” típica, aquela do célebre romance de Victor Margueritte. (Labiliausse⁸)

Josephine parte em *tournee* para Bruxelas e Berlim, onde alcança grande sucesso entre os alemães. Volta a Paris onde faz espetáculos no *Folies Bergère* e monta um *dancing* onde vai dançar após as noites de espetáculo. Montparnasse se torna um bairro de

⁷ Ver http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

⁸ Ver http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

Paris que abriga intelectuais e artistas franceses e americanos e um incontável número de *dancings* onde se ouve e se dança as músicas das Américas. A partir do impacto das suas apresentações, ela se torna a musa de artistas *avant garde*, célebres frequentadores dos *dancings*. Como elenca Labiausse:

ela cativa os mestre da época: o pintor Foujita suplica que ela pose para ele. Ela posaparaPicasso, VanDongeneHorst, nuaparaDunandeManRayafotografa. O cubista Henri Laurens a representa dançando o charleston. Em 1926, Alexandre Calder faz uma caricatura dela em fios de ferro, assim como várias esculturas. O mais célebre retrato de Josephine é um nu de Jean-Gabriel Domergue: ela está sentada, inclinada para frente, com os lábios úmidos e uma flor branca nos cabelos. Este quadro, que a princípio foi exposto no *Grand Palais* em Paris, foi reproduzido em cartões postais. Os escritores a homenageavam. Francis Scott Fitzgerald a menciona em uma de suas novelas, Retorno à Babilônia; (...) Maurice Sachs evoca Josephine na sua obra *Nos tempos do Boeuf sur le Toit*, que conta a vida mundana do autor sob forma de diário: “Charleston: Foi Josephine Baker quem lançou com os negros no music-hall de *Champs Elysées*. *Cat’s Wisker*. Este charleston universal substituiu o blues e o shimmy.” Colette a qualifica de “a mais bela pantera” e Erich Maria Remarque se refere à Josephine como aquela que “trouxe um ar da selva, da força e da beleza elementares para os palcos cansados da civilização do oeste.” E foi Josephine que inspira Paul Morand a escrever seu romance *Magia Negra*. Morand via Josephine como uma maquina de dança, alimentada por uma energia primitiva. Ela correspondia à sua concepção da selvagem incansável, cheia de alegria, cujo espírito era desprovido de complicações. A mais bonita homenagem feita à *Revue Nègre* e à Josephine em Paris nos Anos Loucos foi realizada por Paul Colin que se apropria dos dançarinos para produzir uma série de desenhos onde ele jogava com a força e o dinamismo das cores. 45 litografias foram reunidas em um álbum intitulado *Tumulto Negro* e editado em 1927. (Labiausse⁹)

Em nossa pesquisa preliminar, encontramos alguns dos antigos endereços de tais estabelecimentos frequentados pelos artistas e notívagos anônimos em Montparnasse. Fizemos um percurso a pé entre eles (para fazer registros fotográficos das fachadas dos endereços que abrigavam os *dancings*), o que nos confirma a proximidade entre os *dancings*, o que permitia que os notívagos mudassem de estabelecimento para ouvir músicas diferentes ao longo da noite, como nos descrevem alguns pesquisadores do período (Jacotot, 2013).

Em 1930, Josephine grava um de seus sucessos pelos quais ainda hoje, mesmo após a sua morte em 1975, é lembrada: *J’ai deux amours*¹⁰.

⁹ Ver http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

¹⁰ “J’ai deux amours” interpretada por Joséphine Baker (letra: Géo Koger, H. Varna, música: Vincent Scotto -1930)

J'ai deux amours
Mon pays et Paris
Par eux toujours
Mon coeur est ravi
Ma savane est belle
Mais à quoi bon le nier
Ce qui m'ensorcelle
C'est Paris Paris tout entier
Le voir un jour
C'est mon rêve joli
J'ai deux amours
Mon pays et Paris.

Apesar de não ser de autoria de Baker, a letra da canção parece autobiográfica. O sujeito da canção, diz ter dois amores “meus país e Paris”. Esse amor se divide entre a origem norte-americana da artista e suas raízes africanas – uma vez que a letra fala de “savanas”, imagem recorrente nas representações do continente africano – e o seu novo “país” – a capital francesa. Como diz a letra, a savana do seu país é bela, mas o que a encanta é Paris.

Essa dubiedade se apresenta também na performance da voz *versus* a letra da canção. A artista canta em francês correto, no entanto, também carrega em sua performance as marcas de sua origem: o sotaque americano. É diferente do que acontece com as canções brasileiras da época que têm Paris como referência. Como mencionamos, a maior parte dos cancionistas brasileiros que compuseram canções que fazem referência a Paris o fizeram em Português e não na língua francesa. O Francês é utilizado em forma de pastiche nas letras e na pronúncia dos intérpretes, que não fazem nenhum esforço no sentido de uma pronúncia correta da língua. Além disso, apesar de Paris ser considerada uma referência para a cultura no mundo, os sujeitos das canções, em geral, preferem o Brasil e especialmente a cidade do Rio de Janeiro. Assim, Paris é encantadora, mas o sambista prefere o amor do Rio, ao contrário de Josephine Baker que escolheu a França como lar e só voltava ao seu país de origem para fazer *shows* eventuais.

Ainda que tenha gravado diversas canções cuja musicalidade se aproxima da tradição da *chanson française* (como diversas versões de *J'ai deux amours*) o que tornou a chegada de Baker um acontecimento marcante na vida cultural da cidade foi a sua performance endiabrada ao dançar o Charleston ao som do *jazz*, os seus figurinos (e por vezes, a falta deles, ao dançar seminua), a sua “adoção” pelos artistas e intelectuais *avant-garde* da época, encantados pela beleza e exotismo dos corpos negros e pela sonoridade das músicas de origem além-mar, cujas marcações rítmicas pediam o envolvimento do corpo nas performances, sejam de samba, sejam de Charleston e de outras danças derivadas do *jazz*.

À GUIA DE CONCLUSÃO: QUESTÕES E PERCURSOS FUTUROS

O panorama da chegada do samba e do *jazz* na Europa e das transformações das paisagens textuais europeias no período entre-Guerras, motivou-nos, no ano do centenário do primeiro registro do samba e do primeiro registro do *jazz*, a propor uma pesquisa pós doutoral que tem como objetivo principal entender as representações- síntese do Brasil e dos EUA na Europa por meio do *jazz*, do samba e das danças originárias desses gêneros musicais relacionadas às transformações ocorridas na paisagem textual urbana no período entre-Guerras. Na primeira metade do século XX, a música brasileira e a música americana se fazem presentes em Paris, capital cultural do século XIX, como defendia Walter Benjamin. Como observamos no artigo, a capital francesa também se faz presente nas canções cantadas por brasileiros e norte-americanos.

Pires (2014) defende que “entendida a cidade como um palco que se presta ao desfile das transformações mais visíveis operadas na paisagem pela modernidade, importa interrogar as suas diversas representações, isto é, o modo como no nosso imaginário Paris, Londres, Nápoles ou Nova Iorque, se tornam lugares frequentemente revisitados” (Pires, 2014, p. 277) . Assim, os resultados preliminares da pesquisa apresentados aqui sugerem uma imbricação entre as transformações na paisagem urbana textual de Paris e a chegada das novas músicas das Américas, incluindo nesta paisagem, os cartazes, as fachadas dos estabelecimentos, a moda e o figurino dos artistas e a musicalidade destes relacionadas a seus países de origem. Concordamos com La Rocca (2010) que busca entender as cidades a partir de uma “climatologia sociológica e cultural” que observa, a “temperatura social”, os “ventos culturais”, das “precipitações simbólicas”, das “nuvens estéticas” que pairam sobre as cidades em determinados tempos. De acordo com essa visada, “por conseguinte, o tempo contrai-se em espaço, conferindo assim um novo significado, uma nova acentuação da espacialidade. Espacialidade essa que poderia ser denominada de ‘imaginal’, e que contribui para a acentuação do presente” (La Rocca, 2010, p. 161).

Pretendemos assim, em uma próxima etapa da pesquisa, cartografar os lugares que receberam as músicas das Américas, fazendo uma pesquisa das localizações originais no início do século XX, além de registros fotográficos a fim de compreender os rastros daquele tempo passado no espaço presente da cidade. Mas, mesmo antes de desenvolvermos essa cartografia, os achados iniciais da pesquisa que apresentamos aqui nos colocam algumas questões a serem respondidas ao longo do desenvolvimento do projeto: como seriam essas representações que sintetizam supostas identidades coletivas que inicialmente não são aceitas nem mesmo nos próprios países de origem? Que imagens do Brasil e dos Estados Unidos essas representações evocam? Em que medida as transformações na paisagem textual urbana de Paris a partir dos novos *dancings* e *music halls* franceses se relacionam às novas músicas das Américas? Quais são os rastros dessa paisagem textual do período entre guerras na paisagem contemporânea urbana atual em Paris?

Além de buscar responder a essas questões, o projeto aponta ainda para pesquisas futuras, como por exemplo, entender como os músicos são recebidos quando regressam

aos seus países de origem, observando indícios do reconhecimento alcançado na Europa como uma forma de legitimação de tais gêneros, inicialmente rejeitados em seus próprios países.

Nos tempos atuais, em que o fundamentalismo, a xenofobia e o racismo estão em pauta, em um momento em que países como o Brasil assistem a uma virada política e social à direita acompanhada de uma crescente intolerância com o outro, consideramos relevante compreender os processos de afirmação das minorias negras e de consolidação de gêneros musicais de origem negra como conformadores de identidades nacionais em um país europeu distante. Em outras palavras: buscamos a compreensão daqueles “ventos culturais” originários das Américas, que sopraram sobre o continente europeu no período entre-Guerras e geraram “precipitações simbólicas” significativas ainda hoje, no tempo presente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Sintesis.
- Bachollet, R. & Lelieur, A. C. (1992). *Negripub*. Paris: Somogy.
- Bastos, R. J. M. (2005). Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20(58), 177-196. Retirado de <https://tinyurl.com/yct3u6fk>
- Bessa, V. A. (2010). Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In J. G. V. Moraes & E. T. Saliba (Eds.), *História e música no Brasil*. (pp. 163-216). São Paulo: Alameda.
- Cohen, E. (1999). *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Dorier-Apprill, E. & Apprill, C. (2000). Ces danses qu'on dit “latines”. In E. Dorier-Apprill (Ed.), *Danses “latines” et identité, d'une rive à l'autre* (pp. 11-17). Paris: L'Harmattan.
- Garandeau, V. (1998). Du cake-walk au rock'n roll: le bal sous influence jazz. In Y. Guilcher (Ed.), *Histoires de bal: vivre, représenter, recréer le bal* (pp. 105-116). Paris: Cité de la Musique.
- Hobsbawm, E. J. (1990). *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Jambeiro, O. (2004). *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA.
- Jacotot, S. (2013). *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*. Paris: Nouveau Monde éditions.
- La Rocca, F. (2010). Ambiências climatológicas urbanas: pensar a cidade pós-moderna. *Comunicação e Sociedade*, 18, 57-164. doi: 10.17231/comsoc.18(2010).994
- Lira Neto. (2017). *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Luchiari, M. T. D. P. (2001). (Re)significação da paisagem no período contemporâneo. In Z. Rosendhal & R. L. Corrêa (Eds.), *Paisagem, imaginário e espaço* (pp. 9-28). Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Manning, S. (2009). *Danses noires, Blanche Amérique*. Paris: Centre National de Danse.
- Muniz Sodré. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.

Pires, H. (2014). A paisagem urbana e a publicidade de moda. *Comunicação e Sociedade*, 26, 275-290. doi: 10.17231/comsoc.26(2014).2039

Tatit, L. (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Teixeira, M. D. M. (2012). *Mundanismo, transgressão e boémia em Lisboa dos anos 20 – o clube noturno como paradigma*. Monografia de Conclusão de Licenciatura em História. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, Portugal.

Tinhorão, J. R. (1981). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo, Ática.

Weill, A. (2013). *L'affiche Art Déco*. Paris: Hazan.

Vaz, P. B. F., Mello Vianna, G. & Santos, H. (2017). Sobre texto visual, sonido e imagen: nuevos parajes de los paisajes textuales In B. Leal, C. A. Carvalho & G. Alzamora (Eds.), *Textualidades mediáticas* (pp. 131-150) Barcelona: Editorial UOC.

FINANCIAMENTO

Para o desenvolvimento de parte da pesquisa pós-doutoral da qual o presente artigo apresenta resultados preliminares, foi solicitado ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), agência do Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC) no Brasil, financiamento por meio do edital do CNPq Pós-Doutorado no Exterior 2018. Foi solicitado também no Brasil financiamento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) no edital para professor visitante no exterior de 2018. Na ocasião do envio do texto final do presente artigo, ainda aguardávamos os resultados das solicitações a tais agências de fomento para dar continuidade ao projeto.

NOTAS BIOGRÁFICA

Graziela Mello Vianna (UFMG – Brasil) é Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Professora Adjunta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil) onde coordena o grupo de pesquisa e extensão GRISsom e leciona disciplinas relacionadas ao som, ao rádio, à linguagem sonora, às paisagens urbanas e à memória. Publicou recentemente o livro *Imagens sonoras no ar: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica*. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na França e em Portugal.

E-mail: grazielavmv@gmail.com

Morada: Rua Divinópolis, 313 ap.401, CEP 31010-370, Belo Horizonte / MG (Brasil)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

SAMBA AND JAZZ OVERSEAS: THE TEXTUAL URBAN LANDSCAPE OF PARIS BETWEEN THE TWO WORLD WARS WITH THE ARRIVAL OF THE NEW MUSIC FROM AMERICA

Graziela Mello Vianna

ABSTRACT

We present in this paper a postdoctoral research that aims to understand the representations-synthesis of Brazil and the USA in Europe through jazz, *samba* and dances originating from these musical genres. We supposed that they are related to the transformations that occurred in the urban textual landscape in the inter-war period. Transformations related to the soundscape, with popular music coming from other cultures; by the new social dances related to these songs practiced in the dances and transformed into spectacle at the music halls; by the new fashion, which allows the female body to dance freely; by the graphic arts and architecture that, under the influence of art deco, “simplify” the romantic art nouveau shapes. We believe that such musical genres can be considered as a mark of the Americas in Europe. So in this text, we will outline the arrival of the new musical genres of the Americas in Paris, observing the transformation in the texture of the urban textual landscapes of Paris from the materialities that make up this texture: Art Deco façades and the signs of the dancings that shelter new music from the Americas; the advertising posters of balls, dancings and music halls; the fashion possibly influenced by the new dances from America, and, finally, the jazz and *samba* songs composed between the two World Wars that mention Paris.

KEYWORDS

Jazz; inter-war period; Lisbon; Paris; *samba*; textual urban landscape

RESUMO

O presente artigo apresenta resultados preliminares de um projeto de pesquisa pós-doutoral que tem como objetivo principal entender as representações-síntese do Brasil e dos EUA na Europa por meio do jazz e do samba, relacionadas às transformações estéticas ocorridas em Paris e em Lisboa no período entre-Guerras. Transformações que passam pela paisagem sonora urbana, pelas novas danças sociais relacionadas a estas músicas praticadas nos bailes e transformadas em espetáculo nos *music halls*; pela moda, que libera o corpo feminino para dançar livremente; pelas artes gráficas e na arquitetura que, sob a influência do *art déco*, “simplificam” as formas românticas *art nouveau*. Acreditamos que os então novos gêneros musicais possam ser considerados como uma marca das Américas no Velho Continente. Neste artigo, apresentamos resultados parciais da pesquisa ao traçarmos um panorama das transformações na paisagem textual urbana de Paris e da chegada das novas músicas das Américas, observando materialidades que constituem a tessitura das paisagens textuais urbanas da capital francesa: as fachadas *art déco* e os letreiros dos *dancings*, os cartazes publicitários dos bailes e dos espetáculos, a moda possivelmente influenciada pelas novas músicas e danças e canções interpretadas por artistas brasileiros e norte-americanos naquele período que fazem alusão a Paris.

PALAVRAS-CHAVE

Jazz; paisagens textuais urbanas; Paris; período entre-Guerras; samba

APPROXIMATIONS BETWEEN URBAN TEXTUAL LANDSCAPES AND POPULAR MUSIC

Without neglecting the semantic concepts for text, we make an option to work with a text idea more in sense with the proposal of Gonzalo Abril who says “everything is text” (Abril, 2007). When we say here “text”, we consider it as “fragments of other texts connected, (re)combined for the production of a new text. So, our choice is in the sense of a more fluid definition, open to intertextuality and to the relationship established between texts” (Vaz, Mello Vianna & Santos, 2017, p. 250). We agree with Luchiari who states:

in each time of the History, the social process improves materiality to the time, producing forms / landscapes. The built landscapes of society reveal its social structure and model places, regions and territories. The landscape is the materiality, but it is what allows the society the concreteness of its symbolic representations. (2001, pp. 13-14)

Therefore, from the notions of text and landscape on which we worked more extensively on previous researches, we consider textual landscapes as “an articulation of textualities of different reliefs, or different materialities, such as image, sound, typography, architecture, fashion. The textualities form the landscape and the articulation of the reliefs mobilizes the senses” (Vaz, Mello Vianna & Santos, 2017, p. 251). In this way, we understand that popular music is a relief that constitutes the urban textual landscape and, therefore, must be investigated as its possibilities to articulate senses in this landscape.

We believe that the *samba* and jazz that came from the Americas are related to the transformations that occurred in the urban textual landscape of Paris (and “reverberated” in other European capitals, such as Lisbon) in the inter-war period.

In 2016, we celebrated in Brazil the centennial of the record of the first recorded *samba* – *Pelo telefone* – by Ernesto Joaquim Maria dos Santos, known as Donga, released in the carnival of 1917. In the United States, in the same year and month (February 1917), was recorded and released by Victor records the first compact of jass (according to the spelling of that time) with two songs: Livery Stable Blues and Dixieland Jass Band One-Step.

The *samba* in the 1930s and beginning of the 1940s, for technical reasons (Tatit, 2004; Tinhorão, 1981), cultural reasons (Muniz Sodré, 1998) or politics reasons (Jambreiro, 2004) becomes a representation symbolic of Brazil, just as jazz can be considered as a mark of American culture (Hobsbawm, 1990) even before the rock n’roll. Some studies have already been developed in the sense of such discussions around *samba* and jazz as elements of popular culture that conform a supposed collective identity in their original countries. In a different perspective of such previous researches, we prefer here to think about such musical genres as foreigners on the European continent, as they are assimilated by foreign listening and understood as representations of these supposed collective identities, even before being accepted in Brazil and the USA.

Brazilian and American musicians cross the ocean in the inter-war period and the so-called new dances of the Americas (*samba*, Charleston, fox trot, lindy hop and swing dances, among others) associated with these musical genres are established in Paris

at that time. As they travel to Europe, “sambistas” and jazz musicians assimilate other influences and also transform the local landscape.

French jazz is worldwide known. The “jazz manouche” was created in France from American jazz. *Samba*, on the other hand, also changes when passing through Europe, incorporating influences of Portuguese *modinha* and jazz. Alfredo da Rocha Viana Filho, so called Pixinguinha, popular musician historically recognized in Brazil, had as main instrument the flute. After the meetings with the jazz musicians in the French capital during his trip with his group Os Batutas in 1922, he returns to Brazil playing another instrument: the sax. In the opposite direction of influences exchange, a Brazilian popular song, *Boi no Telhado*, which is attributed by José Monteiro, one of Os Batutas, impresses Darius Milhaud on a trip to Brazil, even before the passage of Os Batutas through Paris. After his return to Paris, he composed *Le Bœuf sur le toit* for a ballet-concert that Jean Cocteau was creating in 1919. In December 1921, the celebrated bar *Bœuf sur le Toit* attracts the Group of Six¹ (*Les Six*, in which Darius Milhaud was included), which has become a well-known jazz refuge. From the name of the dancing, the expression “*faire un bœuf*” (“to make a steak”) appeared in the French musical medium to designate a jam session.

We will try to understand in this article the transformations in the urban textual landscape of Paris from the materialities that make up this texture: the façades and signs of the dancings, the advertising posters of the balls, dancings and music halls² shows, the fashion possibly influenced by new dances and the popular songs produced in the period. To do so, we will make a brief overview of such transformations and events that mark the establishment of such musical genres in Europe in that period.

SAMBA AND JAZZ IN EUROPE

If racial intolerance and xenophobia are currently at the center of discussions today, in France at the beginning of the 20th century, the French capital welcomed the foreigner from distant countries with joy and receptivity. Evelyne Cohen, regarding Paris in the 1920s, notes that:

Paris, city of culture, city of pleasures is a fertile ground where the most diverse, exotic, black and Russian fashions are spread with joy. Such fashions reveal certain receptivity to the customs, to the tastes of the foreigner, in the other hand, such fashions favor the expression of such foreigners in the Parisian world. (Cohen, 1999, p. 12)

¹ Berenice Menegale describes the Group of Six in the following way: “Erik Satie, Stravinsky, Picasso and other people influenced all the Parisian environment of the 1920s. Jean Cocteau – poet, artist working both in literature and in cinema, in ballet, music and theatre – used to sponsor in Paris some young composers in those “crazy years”. They were Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc – that a journalist named “Les Six” (The six). The name – evocative to the Russian “Five” – payed tribute and stayed for the history of music, although it does not exist really a group. The “Six” represented in France the tendency to refuse impressionism, as well as the use of elements of “music hall” and jazz (see <http://www.filarmonica.art.br/educacional/obras-e-compositores/obra-concerto-para-piano/>).

² We found in our preliminar research some posters and photos of dancings in the researched period. However, as we do not have the copywriting of such images, we will not use them here.

The announcement of the Pixinguinha and Os Batutas shows in Paris in 1922, among them Donga himself (composer of the first recorded *samba*), is an example of the reception of the Brazilian musical genre and the representations of *samba* and Brazil in the French capital:

Mr. Duke organized for this occasion a splendid party. A hot jazz directed by Mr. Bouvier and the curious orchestra “Os Batutas”, that the director of the Shéhérazade himself went to Brazil to bring to us. They will conduct the dance after the dinner. The “Semba” is going to be danced, the new dance of the moment and the fun black-step, as well as the Brazilian ciranda. And finally, at midnight: great ball! (Journal *Comoedia*, 25 mars 1922 quoted in Bastos, 2005, p. 185)

The *samba* (or *semba*) – presented as “fashion dance” – and jazz mingle in the advertisement. It reinforces exoticism (accompanied by the “curious orchestra of Os Batutas”) and the valorization of the origin of Os Batutas as a genuinely Brazilian orchestra, sought in our country personally by the director of the dancing. From his study of this passage of the group by Paris, Bastos concludes that

the campaign – there was really a campaign – to promote Os Batutas in Paris began in mid-February, very close to its debut, and lasted until the last day of June. Its main characteristic was the drawing of the musicality of the group as something unique in relation to the ethnic-national identity, built as undoubtedly Brazilian, and with respect to the orchestral formation, it is identified by a very percussive genre (the *samba*) ... Choosing *samba* as a brand, the campaign freed the group from the possibility of association with Argentine tango and its connection with the white world, which the option for the maxixe could provoke. Also, this choice emphasized the nouveau spirit of the music performed by the group. With the options for the jazz universe as a pole of contrast and rhythm-percussion as a territory of the band’s charm, the campaign incorporated its musicality in the world (no longer restricted to Latin America), home to the mighty Other, and approximated it to the African music already considered by the public (and by many musicologists already) extremely rhythmic and percussive. With Os Batutas, Duque, Guinle and Müller wanted to project the idea of a large Brazil, which was at the center of the world, and a popular song – black, yes – at the heart of all its greatness. (Bastos, 2005, p. 184)

Thus, the musicality of *samba* and other genres from the other margin of the ocean is presented in Europe as a representation of their countries and of their “exotic” cultural matrices:

symmetrically, extra-European dances arrive in old Europe after the First World War in the wake of the shows and vaudevilles presented at the music hall and by the initiative of some schools concerned with diversifying the

common repertoire of dances taught since the beginning of the century. The specific literature of the “Guides for learning to dance (1992)” expresses the desire to incorporate these new dances from far countries, putting emphasis in its exotic origin with mysterious qualifications for the neophyte: “Spanish Scottish, Brazilian maxixe, waltz hesitation, Levitte variety, Boston English, one step, tango, paso doble, java, Algerian maxixe, American boston, Triboston wavy, Boston simple, fox trot ...”. Among the identification cards of the dances that will be included in the guides from 1950, the original countries are described almost systematically, used with the intention to certify the authenticity of the exoticism, making use of simplifications of the history and of fancy interpretations. Thus, we can observe in this literature the permanence of the association of dance, to a geographical origin, to a people, to customs... (Dorier-Apprill & Apprill, 2000, pp. 12-13)

Dance guides synthesize national collective identities, simplifying diversity with reductive descriptions of the origin of each dance, valuing mainly the exoticism of countries beyond the Atlantic. We agree with Jacotot (2013), in his research on the imagery of social dances in Paris in the inter-war period, which argues that

dance, as well as music, constitutes a privileged means of expression and diffusion of the idea of nation, even if the cultural exchanges studied are in no way linked to the cultural intervention of the States of the countries that they came from. However, the issue of national identity is a central theme in the speeches of actors and observers of such transatlantic exchanges. In spite of the diversity of the contexts of creation of such musical-choreographic forms, all the genres that arrived in Europe between the 1910s and the 1930s were crystallized in a similar way and in the same period in different territories. (Jacotot, 2013, p. 163)

Thus, although such popular genres of music / dance have not yet got legitimacy in their own countries, considered by local elites as “cheap music, of no value”³, when they travel to Europe, such genres conform national identities and are presented as “the” national music of such countries.

The dance in couple becomes a sport competition in Europe in the period between wars. In addition to the traditional dances (such as the slow waltz and the Venetian waltz), the steps are codified to standardize the judging criteria in the competitions and several dances from the Americas are considered in this codification. Among them, the tango, the rumba, the *samba* (initially called the maxixe or Brazilian tango in the dance guides, is finally named *samba*), the quick step (or foxtrot) and the jive (or, later, lindy (Dorier-Apprill & Apprill, 2000), which confirms the insertion of the dances and musical genres of the Americas into the European continent, to the amazement and disgust of the self-exiled American, Brazilian and Argentine elites in Paris who had which will bend to the new Parisian fashion (Jacotot, 2013).

³ Paraphrase of the *samba Pra quê discutir com madame?* (composers: Haroldo Barbosa and Janet de Almeida, 1945).

In 1920s Paris, the architecture of the city was changed by the new dancings, where someone can dance listening to the sound of the exoticism of the Americas in the 1920s and by the inauguration of new music halls where such musical genres come on the scene as a great spectacle: the theater. In contrast to the traditional French balls musettes of the nineteenth and early twentieth century, where waltz or polka predominated, the recent novelty of electric light instead of gas lighting is immediately incorporated by the luminous signs of dancings, indicators of modernity of this type of place that welcomes the jazz and other music of the Americas:

the dancings – this is the strongest and bold innovation brought to our customs; it dates from 1921”, writes Maurice Sach, modest or sumptuous, they multiply. The “cafés” of Montparnasse that drain Parisian bohemian life become americanized, they add a grill ... and a dancing, like La Rotonde or la Coupole. Around them there are jazz clubs: Select, Le Dingo, Le Jockey’s ... New and luxurious establishments like Apollo, Perroquet and Shéhérazade are also built. [*the latter where Pixinguinha and Os Batutas performed when they arrived in Paris*] (Garandeau, 1998, p. 103)

The spatial identity of dancing is thus initially visual and external, the façade and the luminous become decipherable signs for the night watchers (Jacotot, 2013). In such façades, the names of establishments shine, which also differ from the names of the traditional *balls musettes*⁴. If such traditional dances usually made a bucolic reference to nature (*Bal du Printemps, Bal du Jardin, Bal du Arc en ciel*, etc), the new dancings make use of diverse themes such as: names with the English possessive (Camil’s Bar, Pigall’s, Zeli’s) that become a mark of Parisian taste; names of New York jazz clubs (Cotton Club, Le Savoy, etc); references to the territories from where the music comes from (*La Cabane Cubaine, Rio Rita*, etc); exotisms from the East (le Bagdad, Shéhérazade, Le Lotus); name of animals (Chauve souris, Poisson d’Or) and especially of birds (*Le Perroquet, Le Canari*) (Jacotot, 2013). The decoration of the dancings at that time is also modern for the time, exalting the exoticism, mainly of the East. We can see important transformations of the prevailing aesthetic codes: it is the beginning of the art deco style, which, by valuing the straight and sober lines, simplifies the “embroideries” of the old art nouveau façades. Industrial materials and a mixture of unusual materials, such as exotic woods, ray leather, among others (Jacotot, 2013) are used. The posters that announce the new dancings or music halls where the new dances of the Americas are presented also make use of the straight lines, inspired by the cubists and the art deco style.

“Josephine” featured on Paul Colin’s poster is Josephine Baker, an American fleeing the racial tension of the United States and adopting Paris as her new “country”, given the city’s receptivity. She states in 1929: “I am a black Frenchwoman. And I love Paris, I love Paris. Your country is the only country where you can live quietly” (Baker quoted in Cohen, 1999, p. 12).

⁴ Popular dancings in France since the 19th century.

Thus, in addition to dancings, the music of the Americas becomes a spectacle in music halls, also publicized by the posters of Paul Colin and other artists, who become famous with their art deco posters such as Mercier, Cassandre and Carlu. All of these have in common in the production of the posters the valorization of cubism, the experimentation of new typographies and the airbrush technique, and the new machines that begin to form part of the urban landscape, thus also aligning with the futurist movement (Bachollet & Lelieur, 1992).

Fashion, especially feminine, frees itself from the corsets. “The fashion with a simplified line, imposes itself with the Charleston, with the hair a la garçonne, with the cocktails bar” (Weill, 2013, p. 27).

The dresses become straight. The marking of the waists falls and the length of the skirts and dresses diminishes, almost exposing the knees, favoring the freedom of movements and, consequently, the new dances like, for example, the Charleston with times more accelerated than the waltz or the other songs of traditional dances.

According to Garandeau (1998), with the absence of men in the period of World War I, women assume a place of protagonists of the transformations occurred in the period after the war:

the new dances rush to invade the dance halls, rooms whose public was profoundly transformed by the war. In the absence of men, women have assumed responsibilities that give them a new independence. The clothes and the feminine silhouette translate this freedom of action and movement. “La garçonne” haircut, corsets thrown out, shortened skirts, releasing the game of legs: so many details that certainly have to do with fashion dances. Well determined to forget the horrors of war, women are in fact one of the main drivers of the party mood that blows over the 1920s, a golden era of jazz both on stage, with theaters and musical comedies, as to the ball and its latest metamorphosis, the dancing. (Garandeau, 1998, p. 102)

The new soundscape prevailing in dancings is also innovative and exotic. It comes from distant Americas, passes through the capitals of Europe and arrives in Paris. As Evelyne Cohen argues,

Paris is victorious and in mourning with the end of World War I. [The 1920s] This is a decade marked by the “crazy years” (les années folles), shaking years of creative life, years of mutation and reconstruction ... Among the world’s major capitals, communications accelerate, political, economic and cultural exchanges multiply. Paris sends its “ambassadors”, its messages to the whole world. Exchanges and emulation between large cities are intense. (Cohen, 1999, p. 15)

Thus, such exchanges take place with the Americas, as we have already said, but also with other European cities, such as Lisbon. In the Portuguese capital the night clubs, (also called dancings clubs or simply clubs) created with the passage of the musicians

by the city going in direction to Paris correspond to French dancing in the decade of 20. Jazz bands put the regulars to dance the Charleston and the swing dances in sometimes mind-boggling rhythms. Newspapers (Figure 1) show a little of the new fashion.

Lisbon was a port of arrival for musicians from the Americas. Nightclubs, where new dances were danced in the 1920s, became what we could call free territories in the 1930s: places of clandestine political encounters, after the Salazar dictatorship began in 1932, places of use illegal drugs and prostitution.

So far we have outlined the transformation of various materialities of the urban textual landscape, especially in Paris. In the following, we will deal more specifically with sound material: the songs produced between the Wars that refer to Paris interpreted by Brazilian and American artists.



Figure 1: Photo reporting on Carnival at Maxim's

Source: Teixeira, 2012, p. 35

OS BATUTAS OR “LES BATUTAS” IN PARIS

In 1919, Pixinguinha joins other popular artists and constitutes the Eight Batutas (Os Oito Batutas) that called themselves typical orchestra and that initially had a folkloric repertoire. The group's costume at the time of its creation was also in keeping with such repertoire: the musicians were always dressed in typical Northeastern *sertanejo* costumes (from the Northeast of Brazil) (Figure 2).



Figure 2: Os Oito Batutas with Northeastern costumes (photo 1920)

Source: www.pixinguinha.com.br

They initially made presentations in popular beer houses and in the waiting rooms of middle-class cinemas in the city, and in the latter, they suffered prejudices for being black. In 1922, they were invited by Duque, a Bahian dancer eradicated in Paris, to do a season in the dancing that this one administered, the *Shéhérazade*, as we mentioned in the beginning of this work. According to Pixinguinha himself, the success in Paris resulted, when they returned to Brazil, in a greater acceptance of the group, with more invitations to play (Bessa, 2010, p.176). This trip influenced in a definitive way their career, their performance and their musicality. Bessa notes that

in Paris, Brazilians noticed that their music was consumed as exotic - and therefore, as modern. This perception was reflected, for example, in the repertoire of the group, which came to include foreign genres in their presentations, such as foxtrot, shimmy and ragtime. The change also transpired in the costume of the musicians, who permanently abandoned the Northeastern costume, adhering to the dark suit or the tuxedo. New instruments were added to the old regional one, among them the drums of João Tomás, the banjo of China and the saxophone of Pixinguinha, all coming from the jazz music in Paris. The performance was also changed, the musicians positioning themselves more relaxed and informally on the stage. (Bessa, 2010, p. 177)

In the initial research that we developed, we find some records of the passage of Les Batutas, as they were called in France, and of Pixinguinha. In the following photo (Figure 3), Pixinguinha (left) has not yet switched the flute (his main instrument until then) by the saxophone (influenced by jazz groups), João Tomás' drums still does not appear here, but the banjo in the hands of José Alves de Lima and the change in the costume of the group mentioned by Bessa (2010) appear already. These changings bring Les Batutas closer to the jazz groups that were performing in Paris.



"Les Batutas" e Duque, 1922. Em pé: Pixinguinha, José Alves de Lima, José Monteiro, Sizenando Santos "Feniano" e Duque. Sentados: China, Nelson dos Santos Alves e Donga.

Figure 3: Les Batutas and Duque in Paris (1922)
Source: Bastos, 2017

In addition to campaigns in newspapers, we also find catalogs of gramophone companies that demonstrate that the musicians recorded on discs some songs (Figures 4 and 5).



Figure 4: General disc catalogs of Compagnie Française du Gramophone (1926 and 1933)
Source: Photo by the author from the Phonomuseum collection (Paris)

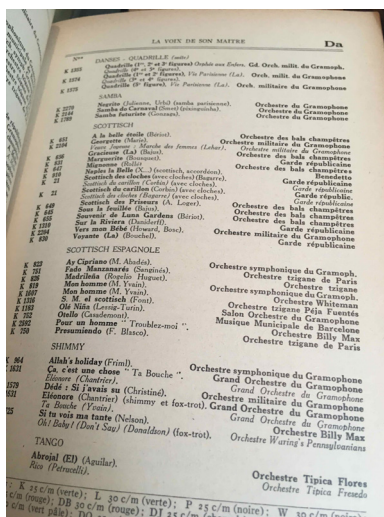


Figure 5: Catalog of the year 1926 of the Compagnie Française du Gramophone. Mention to the registration of a song of Pixinguinha (2nd line of the *samba* genre)

Source: Photo by the author from the collection of Phonomuseum (Paris)

Some historians mention the composition in French that Pixinguinha did together with Duque during the season in *Shéhérazade*. The song served as a “business card”, a presentation of the group:

Nous sommes batutas
 Batutas, Batutas
 Venus du Brésil
 Ici tout droit
 Nous sommes Batutas
 Nous faisons tout le monde
 Danser le *samba* (Lira Neto, 2017, p. 120)

It should be noted that in these early records of *samba* in Paris, the musical genre was presented as in Brazil in the male – *le samba*. Later, when popularizing, the *samba* in France happens to be presented in the feminine form – *la samba* – in order to have a commercial appeal, to sound thus more natural in the French language (Jacotot, 2013).

It was not by chance that Pixinguinha and Os Batutas made such a trip to Paris. Paris since the 19th century was a reference for Brazilian culture. As we presented in a previous work⁵, although the Portuguese court fled to Brazil because of the threat of the French invasion by Napoleon in the early 19th century, as Benjamin argued, Paris was considered the cultural capital of that century. Thus, although threatened by the French, the Portuguese court had Paris as model capital to shape the new institutions created in Brazil, especially in Rio.

The Brazilian popular song, a cultural product marked by intermediality, considering its circulation through shows, discs, radio, cinema and theater from the beginning of

⁵ Paper presented in a seminar of the research program PIMI (Patrimoine- Image- Média- Identité) in 2017. It will be published in the proceedings of the event.

the 20th century reveals traces of this French reference shaped since the 19th century. Paris is presented in the songs we analyzed in the previous work mentioned, as the place of studies, fun, luxury consumption and love. However, we also observe in such work that such images are part of a complex narrative, since we perceive in the pastiches of the French language (which are more numerous than the correct use of the French, being the case of the song of Duque and Pixinguinha an exception, since it was made to circulate originally in the dancings in Paris) or in the choices of the subjects of the songs that, when knowing Paris, although they are enchanted by the city, they prefer Brazil. In these cases, despite the charm of the French capital, nationalism predominates. Thus, French culture is identified as something close to the elites and far from the popular, the “truly” Brazilian. French culture seems to serve only as a ladder to value Brazil itself. Bohemian life in Paris may be incredible, but the Brazilians of the songs prefers Leme beach in Rio de Janeiro, as in the song Paris (composition by Vermelho and Alcy Pires, 1938). Or as in the song I went to Paris (Moreira da Silva / Ribeiro Cunha, 1942), in which the songwriter will play in Paris, where he finds love, but prefers the love of Rio. Such *samba* could be inspired by the passage of Pixinguinha and the Batutas by Paris, that, although they enchanted by the city and even to arrange girlfriends there (Lira Neto, 2017), they returned after a few months to Rio de Janeiro, just like the Brazilian described in the song.

Likewise, *samba* left its mark on French culture, and just as the sambistas assimilated influences from jazz that circulated in Paris, jazz musicians and performers also assimilated elements of Brazilian culture through the *samba* that came to Paris. Several artists in France sang Brazil. In 1949, Josephine Baker herself, eradicated in France since the 1920s, records in France the *samba* What does the Bahia woman have? (*O que é que a baiana tem?*⁶), a popular Brazilian song.

MON PAYS ET PARIS

One of the marks in the transformation of the Parisian sound landscape between the Wars and the presence of jazz in the inter-war period in France is the arrival of Josephine Baker and his jazz troupe to Paris on September 22, 1925.

Her first successful show upon arrival in Paris – the *Revue Nègre* – was to be performed only for two weeks at the Théâtre des Champs Elysées. Nevertheless, although the French already knew the jazz, the spectacle becomes a great succes among the Parisians: it becomes the main artistic event of the year of 1925 and it goes on stage for two months.

The American artist is impressed by the French freedom of customs soon after her arrival. In her show, Josephine Baker is accompanied by a jazz group and dances a crazy Charleston. She appears almost naked on the scene, which contrasts with her appearance in a dress of Paul Poiret, famous couturier of the time, arm in arm with Paul Colin, shortly after the show (Labiausse⁷). For the first time, the black body is advertised on

⁶ Composed by Dorival Caymmi in 1939, originally recorded by Carmem Miranda in the same year.

⁷ See http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

stage and off stage as a model of beauty. Black music, in its turn, is valued as something modern.

This show, which propels Josephine Baker to success, also makes the artist Paul Colin a celebrity, who knew how to put on his poster the modernity of the New York troupe that accompanies Baker. The show marks the beginning of the “*folie noire*”, made of jazz, Charleston and various eccentricities that invaded Paris and will lead numerous American black artists to settle in France to escape the racial tensions of the United States. (Bachollet & Lelieur, 1992, p. 136)

The so-called “*folie noire*” takes over the new dance venues of the time – the dancings – and becomes a regular part of music halls, through theaters. Josephine Baker becomes a symbol of women liberation.

With her distinctly modern attitudes, she has helped to accelerate this [women] revolution by carrying it as a symbol. In Paris in the 1920s, Josephine’s name is synonymous with freedom. With her small breasts, her bare haunches, her black haircut short and glued with gum, Josephine embodied a great number of trends, tastes, and aspirations of the day. She was no longer a person, but a concept and became the typical “*garçonne*” that of Victor Margueritte’s celebrated novel. (Labiauisse⁸)

Josephine goes on a tour to Brussels and Berlin, where she reaches great success among the Germans. She returns to Paris where she performs at the Folies Bergère and creates a dancing where she will dance after the nights of spectacle. Montparnasse becomes a neighborhood of Paris that houses French and American intellectuals, artists and countless dancings where the songs of the Americas are heard and danced. From the impact of her presentations, she becomes the muse of *avant-garde* artists, famous dancers. As lists Labiauisse:

She captivates the masters of the time: the painter Foujita begs her to pose for him. She poses for Picasso, Van Dongen and Horst, naked for Dunand and Man Ray photographs her. The cubist Henri Laurens represents her dancing the Charleston. In 1926, Alexander Calder caricatures her in iron wires, as well as several sculptures. Josephine’s most celebrated portrait is a nude by Jean-Gabriel Domergue: she sits forward, her lips moist and a white flower in her hair. This picture, which was first exhibited at the Grand Palais in Paris, was reproduced in postcards. The writers paid homage. Francis Scott Fitzgerald mentions it in one of his novels, *Return to Babylon*; (...) Maurice Sachs evokes Josephine in his work *In the times of the Boeuf sur le Toit*, which tells the author’s mundane life in the form of a diary: “Charleston: It was Josephine Baker who pitched with the blacks in the music hall of the Champs Élysées. *Cat’s Wisker*. This universal

⁸ See http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

Charleston replaced the blues and the shimmy. “Colette calls her “the most beautiful panther” and Erich Maria Remarque refers to Josephine as “bringing an air of the jungle, of elemental strength and beauty to the tired stages of the civilization of the West.” And it was Josephine who inspired Paul Morand to write his novel *Black Magic*. Morand saw Josephine as a dance machine, fueled by primitive energy. It corresponded to his conception of the tireless savage, full of joy, whose spirit was devoid of complications. The most beautiful tribute to *Revue Nègre* and to Josephine in Paris in the Foolish Years was performed by Paul Colin who appropriates the dancers to produce a series of drawings where he played with the strength and dynamism of colors. 45 lithographs were collected in an album entitled *Black Tumult* and edited in 1927. (Labiausse⁹)

In our preliminary research, we find some of the old addresses of such establishments frequented by artists and anonymous night owls in Montparnasse. We made a walk between them (to make photographic records of the facades of the addresses that housed the dancings), which confirms the proximity between the dancings, which allowed the night watchers to change of establishment to listen to different songs throughout the night, as described by some researchers of the period (Jacotot, 2013).

In 1930, Josephine records one of his successes well known until today, even after his death in 1975: *J'ai deux amours*¹⁰.

J'ai deux amours
Mon pays et Paris
Par eux toujours
Mon coeur est ravi
Ma savane est belle
Mais à quoi bon le nier
Ce qui m'ensorcelle
C'est Paris Paris tout entier
Le voir un jour
C'est mon rêve joli
J'ai deux amours
Mon pays et Paris.

Although not composed by Baker, the song's lyrics seem autobiographical. The subject of the song says that she has two loves “my country and Paris”. This love is shared between the American origin of the artist as well her African roots – since the lyrics speak of “savannas”, a recurring image in representations of the African continent – and her new “country” – the French capital. As the words say, the savannah of her country is beautiful, but what enchants her is Paris.

This dubiety is also present in the performance of the voice versus the lyrics of the song. The artist sings in correct French, however, also carries in its performance

⁹ See http://migrateurs-transatlantique.pagesperso-orange.fr/josephine_baker.htm

¹⁰ “J'ai deux amours” by Joséphine Baker, composed by Géo Koger, H. Varna and Vincent Scotto -1930)

the marks of its origin: the American accent. It is different from what happens with the Brazilian songs of the time that have Paris as reference. As we mentioned, most of the Brazilian songwriters who composed songs referring to Paris did so in Portuguese and not in the French language. French is used in the form of pastiche in the lyrics and in the pronunciation of the interpreters, who make no effort in the direction of a correct pronunciation of the language. In addition, although Paris is considered a reference for the culture in the world, the Brazilians of the songs, in general, prefer Brazil and especially the city of Rio de Janeiro. Thus, Paris is charming, but the “*sambista*” prefers the love of Rio, unlike Josephine Baker who chose France as home and only returned to his country of origin to make occasional shows.

Although she recorded several songs whose musicality approaches the tradition of the *chanson française* (like other versions of *J'ai deux amours*), what made the arrival of Baker a remarkable event in the cultural life of the city was its devilish performance when dancing the Charleston to the sound of jazz; their costumes (and sometimes the lack of them); her “adoption” by the *avant-garde* artists and intellectuals of the time, enchanted by the beauty and exoticism of the black bodies and by the sonority of the songs of origin beyond the sea, whose rhythmic markings called for the involvement of the body in the performances.

AS A CONCLUSION: FUTURE ISSUES AND PATHWAYS

The panorama of the arrival of *samba* and jazz in Europe and the transformations of European textual landscapes in the inter-war period motivated us, in the centennial year of the first record of *samba* and the first record of jazz, to propose a postdoctoral research whose main objective is to understand the synthesis representations of Brazil and the USA in Europe through jazz, *samba* and dances originating from these musical genres. We tried to observe the relations between the music and transformations that occurred in the urban textual landscape in the inter-war period. In the first half of the 20th century, Brazilian music and American music were present in Paris, the cultural capital of the 19th century, as Walter Benjamin argued. As we noted in this text, the French capital is also present in the songs sung by Brazilians and Americans.

Pires (2014) argues that, “the city understood as a stage that lends itself to the parade of the most visible transformations operated in the landscape by modernity, we might interrogate its diverse representations, or, in other words, the way Paris, London, Naples or New York, become places that are frequently revisited in our imaginary” (Pires, 2014, p. 277).

Thus, the preliminary results of the research presented here suggest an imbrication between the transformations in the textual urban landscape of Paris and the arrival of the new music of the Americas, including in this landscape, the posters, the façades of the establishments, the fashion and the costumes of the artists and the musicality of these related to their countries of origin. We agree with La Rocca (2010) who seeks to understand cities from a “sociological and cultural climatology” that observes in this way, “social temperature”, “cultural winds”, “symbolic precipitations”, “aesthetic clouds” cities

at certain times. According to this view, “therefore, time contracts in space, thus giving a new meaning, a new accentuation of spatiality. Such spatiality could be called ‘imaginal’, and it contributes to the accentuation of the present” (La Rocca, 2010, p. 161).

In the next stage of the research, we intend to map the places that received the music from the Americas, searching the original locations in the beginning of the 20th century, as well as making photos of them in order to understand the traces of that time spent in the present space of the city. But even before we develop this cartography, the initial findings of the research we present here raise some questions to be answered throughout the development of the project: how would these representations that synthesize supposed collective identities that initially are not accepted even in their countries themselves? Which images of Brazil and the United States do these representations evoke? How deep the transformations in the urban textual landscape of Paris from the new French dancing and music halls are relate to the new music of the Americas? What are the traces of this textual landscape of the period between wars in contemporary urban landscape in Paris?

In addition to answer these questions, the project also points to future researches, such as understanding how musicians are received when they return to their countries of origin, observing the evidences of the recognition achieved in Europe as a form of legitimation of such genres, initially rejected in their own countries.

Nowadays, in which fundamentalism, xenophobia and racism are discussed all over the world, at a time when countries like Brazil are witnessing a political and social upheaval in direction to the right accompanied by a growing intolerance of the other, we consider this research relevant to understand the processes affirmation of black minorities and consolidation of musical genres of black origin as conformers of national identities in a distant European country. In other words, we sought to understand those “cultural winds” that originated in the Americas, which blew upon the European continent in the inter-war period and generated significant “symbolic precipitations” today in the present time.

Translation: Graziela Mello Vianna. Revised by Cristiana Maria Correia de Sousa Renault Baêta

REFERENCES

- Abril, G. (2007). *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid: Editorial Sintesis.
- Bachollet, R. & Lelieur, A. C. (1992). *Negri pub*. Paris: Somogy.
- Bastos, R. J. M. (2005). Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 20(58), 177-196. Retrieved from <https://tinyurl.com/yct3u6fk>
- Bessa, V. A. (2010). Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In J. G. V. Moraes & E. T. Saliba (Eds.), *História e música no Brasil* (pp. 163-216). São Paulo: Alameda.
- Cohen, E. (1999). *Paris dans l'imaginaire national de l'entre-deux-guerres*. Paris: Publications de la Sorbonne.

- Dorier-Apprill, E. & Apprill, C. (2000). Ces danses qu'on dit "latines". In E. Dorier-Apprill (Ed.). *Danses "latines" et identité, d'une rive à l'autre* (pp. 11-17). Paris: L'Harmattan.
- Garandeau, V. (1998). Du cake-walk au rock'n roll: le bal sous influence jazz. In Y. Guilcher (Ed.), *Histoires de bal: vivre, représenter, recréer le bal* (pp. 105-116). Paris: Cité de la Musique.
- Hobsbawm, E. J. (1990). *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra.
- Jambeiro, O. (2004). *Tempos de Vargas: o rádio e o controle da informação*. Salvador: EDUFBA.
- Jacotot, S. (2013). *Danser à Paris dans l'entre-deux-guerres. Lieux, pratiques et imaginaires des danses de société des Amériques (1919-1939)*. Paris: Nouveau Monde éditions.
- La Rocca, F. (2010). Ambiências climatológicas urbanas: pensar a cidade pós-moderna. *Comunicação e Sociedade*, 18, 57-164. doi: 10.17231/comsoc.18(2010).994
- Lira Neto. (2017). *Uma história do samba: volume I (As origens)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Luchiari, M. T. D. P. (2001). (Re)significação da paisagem no período contemporâneo. In Z. Rosendhal & R. L. Corrêa (Eds.), *Paisagem, imaginário e espaço* (pp. 9-28). Rio de Janeiro: EDUERJ.
- Manning, S. (2009). *Danses noires, Blanche Amérique*. Paris: Centre National de Danse.
- Muniz Sodré. (1998). *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad.
- Pires, H. (2014). A paisagem urbana e a publicidade de moda. *Comunicação e Sociedade*, 26, 275-290. doi: 10.17231/comsoc.26(2014).2039
- Tatit, L. (2004). *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Teixeira, M. D. M. (2012). *Mundanismo, transgressão e boémia em Lisboa dos anos 20 – o clube noturno como paradigma*. Graduation monography, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisbon, Portugal.
- Tinhorão, J. R. (1981). *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática.
- Weill, A. (2013). *L'affiche Art Déco*. Paris: Hazan.
- Vaz, P. B. F., Mello Vianna, G. & Santos, H. (2017). Sobre texto visual, sonido e imagen: nuevos parajes de los paisajes textuales In B. Leal, C. A. Carvalho & G. Alzamora (Eds.), *Textualidades mediáticas* (pp. 131-150) Barcelona: Editorial UOC.

FINANCING

I submitted a requested to obtain a financial aid to The National Council for Scientific and Technological Development (CNPq), an agency of the Ministry of Science, Technology, Innovation and Communications (MCTIC) in Brazil, to develop part of the postdoctoral research of which this article presents preliminary results. In Brazil, funding was also requested to the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel (CAPES) as a foreign visiting teacher in 2018. On the occasion of the submission of the final text of this article, I was still awaiting the results of requests to such development agencies to continue the project.

BIOGRAPHIC NOTE

Graziela Mello Vianna (UFMG - Brazil) holds a PhD in Communication from the University of São Paulo School of Communications and Arts (ECA-USP). Adjunct Professor of the Department of Social Communication of the Federal University of Minas Gerais (Brazil) where coordinates the research group GRISsom and teaches subjects related to sound, radio, sound language, urban landscapes and memory. She has recently published the book *Imagens sonoras no ar: a sugestão de sentido na publicidade radiofônica* (Sound images in the air: the suggestion of meaning in radio advertising). She is currently developing post-doctoral research in France and Portugal.

E-mail: grazielavmv@gmail.com

Address: Rua Divinópolis, 313 ap.401, CEP 31010-370, Belo Horizonte / MG (Brazil)

*** Submitted: 30-11-2017**

*** Accept: 15-02-2018**

2. ÉCOS DA IMAGINAÇÃO, DA IDENTIDADE E DO REAL |
2. ÉCHOES OF IMAGINATION, IDENTITY AND THE REAL

IMAGENS FALANTES: A POÉTICA INTERATIVA DO SOM IMAGINADO

Seán Street

RESUMO

O nosso lugar no mundo resulta de uma combinação de sentidos complementares. Quando analisamos uma obra de arte, seja uma pintura, uma escultura ou uma fotografia, temos a capacidade de “ouvir” assim como de ver essa obra com base em numerosas pistas que ela providencia. O velho truísmo radiofónico que diz que “as imagens são melhores em som” também nos sugere uma relação imaginativa entre o ouvido e a mente. Da mesma maneira, o facto de o visual ter poder para sugerir som abre a um novo nível de sentido num mundo de imagens aparentemente estáticas e “silenciosas”. Ao conscientemente sintonizarmos os ouvidos com os olhos, interpretamos o mundo visual com novos estratos de experiência e sentido. Sem as restrições do nacionalismo e da linguística, ouvimos mensagens que vêm de vozes internacionais e se expressam através da arte na nossa própria linguagem, embora continuem a ser verdade para os sons dos seus mundos recriados.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; escuta; pintura; poética; rádio; som

ABSTRACT

A combination of complementary senses gives us our place in the world. As we examine a work of art, be it a painting, a sculpture or a photograph, we possess the capacity to “hear” as well as see it based on numerous clues it provides. Just as the old radio truism, “the pictures are better in sound” offers us the imaginative relationship between the ear and the mind, so the power of the visual to suggest sound unlocks a new layer of meaning in the world of apparently static and “silent” images... By consciously tuning the ears to partner the eyes, we interpret the visual world with new strata of experience and meaning. Unbound by restrictions of nationalism and linguistics, we listen to messages from international voices expressed through art in our own language while remaining true to the sounds of their recreated worlds.

KEYWORDS

Art; listening; painting; poetry; radio; sound

INTRODUÇÃO: OLHOS QUE OUVEM, OUVIDOS QUE VEEM

Nós afetamos um espaço aparentemente vazio pela nossa própria presença nele, mesmo quando procuramos gravar a experiência desse espaço, eletrónica ou imaginativamente. Uma sala cheia de ouvintes muda o carácter dessa sala. Uma pessoa que grava uma paisagem despovoada nega a ideia de ausência humana. Ao estar presente para ouvir, sendo uma testemunha do visível e do audível, a nossa consciência contribui

ativamente para a experiência. Nós somos criadores ao mesmo tempo em que somos observadores. Da mesma maneira que uma imagem aparentemente muda não oferece silêncio, mas um recetáculo no qual a imaginação pode criar o seu próprio mundo sonoro personalizado, assim também na escuridão a mente pode gerar as suas próprias imagens. Uma imagem, uma escultura, um edifício ou um texto podem suscitar uma resposta mental para além do visual e cognitivo, seja ela consciente ou subliminar ou um pensamento internamente articulado; mais subtilmente, qualquer dessas obras oferece o potencial de um sinal sonoro que sugere emoção interativa. Podemos ter limitações linguísticas, mas passar além das palavras é entrar num mundo sonoro sugerido pelos outros sentidos que realmente não conhecem fronteiras. A chegada do som aos filmes colocou imediatamente barreiras à comunicação que não existiam antes. Somos participantes num trabalho sonoro e personalizamos o mundo internamente, mas treinar o olho e o ouvido para se relacionarem um com o outro, utilizando a memória para fornecer referências, é uma competência que se adquire. O poeta e artista Charles Tomlinson podia imaginar o seu amado vale de Gloucestershire através do som do próprio vale:

O olho fechado pode explorar
as formas do vale
tão certo quanto o braille
debaixo de um dedo cego.

Em todas as suas células despertas
a mente inteira destrava
sempre que o olho escuta,
onde quer que o ouvido veja.
(Tomlinson, 2009, p. 441)¹²

Os especialistas em som estão há muito tempo cientes de uma das grandes forças do áudio, a de comunicar imagens na mente. Porque ouvimos, nós “vemos” imaginativamente, e nesse aspeto, a música instrumental é verdadeiramente internacional. Como diz o velho truísmo, “na rádio, as imagens são melhores”. No entanto, neste texto, gostaria de explorar a ideia de que essa conexão imaginativa entre som e imagem é na verdade bidirecional, pois possuímos a capacidade de produzir som a partir de imagens, assim como fazemos imagens a partir do som. O som que uma obra de arte sugere à nossa imaginação pode ser uma interpretação literal evidenciada por pistas pronunciadas pelo próprio objeto, ou pode manifestar-se como um som abstrato ou associativo. Certas imagens podem, de facto, produzir um profundo silêncio dentro do cérebro, que é em si mesmo um diálogo emocional. Em suma, a resposta auditiva pode

¹ Reconheço com gratidão a permissão concedida pela Carcanet Press para publicar estas linhas do poema de Charles Tomlinson.

² Nota de tradução: não podendo a tradução ser suficientemente fiel à expressão do poema, reproduz-se também nesta nota a sua versão original: “The closed eye can explore / the shapes of the vale / as sure as the braille / beneath a blind finger. / In all its roused cells / the whole mind unlocks / whenever eye listens, / wherever ear looks.

ser narrativa, subliminar ou emocional – ou uma combinação de todas elas; ouvimos com os nossos ouvidos, mas escutamos com as nossas mentes. É por isso que rádio, som e poesia têm um grau de parentesco.

IMAGENS NUMA EXPOSIÇÃO

Entre outubro de 2017 e março de 2018, a Fondation Louis Vuitton organizou uma exposição, “Being Modern: MoMA em Paris”, que apresentou uma coleção de obras de referência do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Criada em 1929, esta instituição museológica permitiu a preservação de muitas obras europeias que, de outro modo, teriam certamente ficado perdidas nos anos turbulentos que se seguiram. Obras de Cézanne, Dali, Picasso, Kirschner e muitos outros regressaram ao continente que as deu à luz, e as “vozes” dos artistas – individual e coletivamente – falaram e cantaram na refrescante “acústica” de um ambiente alterado. Num momento de crescente nacionalismo, o desempenho deste coro internacional foi muito oportuno. De facto, em 1942, o primeiro catálogo da coleção MoMA expressou tal conceito explicitamente em tempos mais sombrios: “é importante num momento em que Hitler fez um fetiche de nacionalismo chocante que nada menos que 24 nações para além da nossa estivessem representadas na coleção do museu” (Bajac, 2017, p. 22). Somente na seleção de Paris, mais de uma centena de artistas de ambos os lados do Atlântico encheram as galerias com as cores do som e o som da cor.

Visitar uma galeria de arte ou museu é uma experiência auditiva antes mesmo de as obras artísticas específicas serem apreciadas; cada sala tem a sua própria acústica, e a memória cumulativa de tal visita é frequentemente retida como um eco sonoro na mente. O ambiente fornece uma série de circunstâncias pelas quais o visitante se move, ouvindo a acústica do lugar, que muda à medida que a multidão se movimenta e se desloca, e depois focaliza a atenção em peças de arte. Na sua obra *Pictures from an exhibition*, o compositor russo Modest Mussorgsky dá-nos uma clara interpretação musical dessa experiência, justapondo um tema que representa o passeio do visitante entre as próprias obras de arte, cada uma das quais representada em som. O trabalho de Mussorgsky foi criado depois de ele visitar uma exposição memorial da obra do seu amigo, o jovem pintor russo Viktor Hartmann, realizada na Academia Imperial de Artes em São Petersburgo, em fevereiro e março de 1874, que continha mais de 400 obras do artista. A coleção de Mussorgsky, composta por 10 representações de pinturas individuais ligadas por um tema que retratava o progresso do espectador através das salas, foi concluída em apenas três semanas, de 2 a 22 de junho de 1874.

A nossa própria experiência sonora de uma galeria fornece uma paisagem sonora na qual são colocados os detalhes específicos dos objetos de arte individuais, cada um com o potencial de evocar na imaginação o seu próprio mundo sonoro: o som interiorizado colocado no contexto do som físico. Ao deixarmos a sala, levamos a memória dela, dos objetos que vimos, a impressão que causaram em nós, mas também a memória do próprio lugar. Fisicamente, tratou-se de uma experiência partilhada com outros visitantes, embora em termos de áudio cada resposta pessoal seja única e da nossa própria

autoria. Como Franz Kafka disse, “cada um carrega uma sala consigo. Este facto pode ser comprovado por meio do sentido de audição” (Kafka, 1991, p. 1). Podemos optar por comprar um catálogo como lembrança da nossa experiência; quando o abrimos num novo ambiente, digamos, na nossa casa, escritório ou sala de aula, o som desse novo local fornece um cenário de áudio alterado, embora, à medida que viramos as páginas, a “música” das imagens possa – ou não – permanecer a mesma. Uma clara analogia seria a experiência da música ao vivo na sala de concerto, em contraste com uma gravação do mesmo artista e / ou trabalho escutado no ambiente de casa; a pessoa constitui uma testemunha direta do acontecimento, embora carregue consigo toda a imprevisibilidade que tal acontecimento traz. A alternativa de uma situação razoavelmente controlada, ouvir o mesmo trabalho como uma experiência puramente auditiva, poderia, é certo, auxiliar a contemplação, mas apenas através de uma cópia. Poder-se-ia argumentar que nenhum dos dois é totalmente definitivo e que, de facto, tal leitura da intenção original do intérprete só poderia realmente ocorrer se a performance ao vivo acontecesse apenas na presença do ouvinte. No entanto, voltamos a experimentar o *in situ* original para reabastecer o nosso mnemónico e, assim, alimentar a nossa experiência do próprio trabalho. Por outras palavras, uma pintura ao vivo é um acontecimento em si mesmo. Adiante, exploraremos o efeito de uma obra auditiva quando aumentada pelas propriedades visuais e acústicas de grandes espaços, como uma igreja, cujas propriedades sonoras são importantes para o acontecimento e a sua memória. Comparada com as reverberações líquidas de uma catedral, uma acústica externa seca é parte do espetáculo do mundo. John Hull, um académico que ficou cego no auge da sua carreira, comentou que “se só a chuva pudesse cair numa sala, isso ajudar-me-ia a entender onde as coisas estão nessa sala, a ter a sensação de estar na sala, em vez de apenas me sentar numa cadeira” (Hull, 2013, p. 27).

Se um compositor orquestrasse uma resposta ao “Being Modern”, as forças sonoras seriam de facto várias. A grande variedade da obra, histórica e criativamente, era tão diversa quanto as décadas representadas, e cada voz falava do seu tempo e através do tempo. As três seções – desde os primeiros trabalhos da primeira década do MoMa, passando pelo Minimalismo e Pop Art, até às mais recentes aquisições, incluindo peças como “Untitled (Club Scene)” de Kerry James Marshall – eloquentemente evocavam na mente do espectador uma variedade de respostas sonoras imaginativas. Havia de facto instalações sonoras que falavam por si mesmas, como a canadiana Forty-Part Motet de Janet Cardiff, de 2001, 40 altifalantes, cada um numa caixa preta à altura da cabeça, tocando o motete de 40 partes de Thomas Tallis, “Spem in Alium”. Neste trabalho, era literal a descrição que o curador Quentin Bajac fazia da coleção, identificando-a no catálogo como “polifónica”; aplicada à exposição como um todo, tal palavra era apropriada e exata para referenciar o murmúrio imaginativo e metafórico do som gerado pelo trabalho experimentado externamente e internamente como uma parceria entre visão e som na mente. Dar um exemplo a partir do “Being Modern” é demonstrar as analogias potenciais entre a arte visual e a sonora e a nossa interpretação pessoal delas. O “No.10” de Mark Rothko, (um óleo sobre tela), cerca de sete por quase cinco pés de tamanho, pintado em

1950, é uma série de blocos horizontais de cor, tons de branco-sujo, cinza, azul fosco e amarelo. É o epítome do estilo maduro de Rothko, no qual ele prescinde de todos os vestígios de figuração em favor de um sólido campo de cor. Ao fazê-lo, como disse Margaret Ewing, esta obra e outras como ela “demonstraram a transformação que o artista faz das suas telas em vasos para resposta emocional” (Bajac, 2017, p. 108). Em 1943, Rothko e o seu amigo artista Adolph Gottlieb enviaram uma carta ao *The New York Times* em resposta a um crítico confuso com a aparente falta de significado nas pinturas abstratas biomórficas dos artistas: “Nenhum conjunto de notas pode explicar as nossas pinturas”, escreveram. “A explicação deve partir de uma experiência consumada entre a imagem e o espectador” (Rothko & Gottlieb, 1943, citados em Bajac, 2017, p. 108). Para os críticos, esperar-se-ia que este fosse um conselho útil; um guia ainda mais útil poderia ter sido encorajar o espectador a permitir que o visual tocasse os sentidos da mesma maneira que a música, ao contornar o intelecto e apertar os botões da resposta emocional para lá da racionalização e interpretação. Como Beethoven escreveu na partitura manuscrita da sua grande missa, *Missa Solemnis*, em 1824, apresentada ao arquiduque Rodolfo da Áustria, a quem o trabalho foi dedicado: “Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!” [De coração – pode isso outra vez – ao coração voltar!”]

OS CAÇADORES NA NEVE

O conceito de uma peça de arte sonora tornou-se cada vez mais aceite na cultura de galeria. No verão do ano 2000, o músico e escritor David Toop assumiu a curadoria de “Sonic boom: the art of sound” na Hayward Gallery, em Londres. Toop estava consciente do contexto em que ouvimos som: a inspiração para que Akio Morita e Masuru Ibuka desenvolvessem o walkman da Sony tinha sido, afinal, a capacidade dos ouvintes para evitar conflitos causados por ruídos externos concorrentes enquanto ouviam música. A resposta de John Cage à escuta tinha sido oposta. No seu 4’33” ele tinha encorajado o público a considerar o som do local no qual a peça “silenciosa” foi “executada”. Da mesma forma, Toop, na apresentação da exposição da Galeria Hayward, escreveu:

todos os artistas em “Sonic Boom” estão alerta e responsivos ao ambiente clamoroso em que estamos agora imersos. Em vez de procurar formas de anular os murmúrios, sussurros, batimentos, assobios, alarmes, sinais, irritações, prazeres e choques da paisagem sonora contemporânea, eles concentram-se na sua essência, impacto e efeito, moldando assim novos significados para uma gama desconcertante de eventos auditivos. (Toop, 2000, p. 15)

Esse é, portanto, um reconhecimento autoconsciente dos ambientes sonoros nos quais experimentamos a arte, seja ela sonora ou aparentemente silenciosa, tal como, nas palavras de John Berger, “a fotografia é o processo de tornar a observação autoconsciente” (Berger, 2013, p. 19). E, se é assim para a fotografia, será assim também para toda a arte visual? E se os mapas pudessem falar? E se a cartografia de forma e lugar pudesse estar

amarrada à cartografia do pensamento e da imaginação? E se a voz aparentemente silenciosa da Terra pudesse ser traduzida em som? Em 2015, o Festival AV no nordeste da Inglaterra percorreu uma instalação sonora de Susan Stenger, chamada “Sound strata of Coastal Northumberland”. O trabalho de 59 minutos de Stenger era uma representação sonora de um mapa transversal de 12 metros feito à mão dos estratos costeiros do Rio Tyne ao Rio Tweed, criado por um engenheiro de minas e cartógrafo do século XIX chamado Nicholas Wood. A obra de Stenger nesse contexto baseia-se no som de ruídos dos canos da Nortúmbria, uma cama sobre a qual outros sons – música, indústria e imaginativas técnicas de composição abstratas – se repetem e entrelaçam. Num ensaio que acompanhava o seu mapa, Wood referia-se à área em causa, de Newcastle a Berwick-upon-Tweed, em termos musicais, como um “conjunto de rochas”. Stenger, por sua vez, deu ao terreno, à geologia e à história cultural uma série de vozes que se sobrepunham umas às outras como os estratos do tecido da Terra. Por outras palavras, ela “leu” a “partitura” de Wood imaginativamente e articulou-a em som.

Isto é exatamente o que fazemos quando lemos um poema ou um livro, um processo mental que nos dá a instrumentação para orquestrar os códigos impressos em imagens. De facto, o processo interno vai além, gira 360 graus, porque tira uma foto, seja uma imagem visual ou sonora criada por outra mente, filtra-a pelo meio neutro das palavras e reinventa-a através da experiência e circunstância pessoais para fazer um drama que, por sua vez, é mitigado pela nossa própria personalidade e colocado no nosso banco de memória. Gilles Deleuze escreveu: “a arte musical tem dois aspetos, um que é algo como uma dança de moléculas que revelam a materialidade, o outro é o estabelecimento de relações humanas na sua matéria sonora” (Deleuze citado em Stenger, 2014, p. 15). O milagre da composição é a revelação de padrões de som colocados no silêncio que tocam um acorde de reconhecimento em nós. Somos cada um de nós compositores e a nossa orquestra é a nossa imaginação. A obra sonora de Stenger está enraizada numa parceria com o visual. Como ela disse: “quando eu penso em um novo trabalho sonoro, frequentemente visualizo-o e desenho as minhas ideias. Posso agradecer à minha professora de arte por isso; ela ensinou-me composição visual – organização de linha, forma, textura, cor – numa idade muito jovem...” (Stenger, 2014, p. 52). Ela acrescenta ainda: “eu acho que ‘encarnação sonora’ é um bom termo (Stenger, 2014, p. 63). Assim é.

Da mesma maneira, possuímos a capacidade de encarnar e articular sonicamente qualquer imagem visual que nos seja apresentada. Podemos, é claro, verbalizar a resposta que lhe damos, descrevê-la na linguagem ou filosofar sobre o seu conteúdo, como por exemplo, fez, no seu poema “Musee des Beaux Arts”, o poeta W.H. Auden sobre o quadro “A queda de Ícaro” de Bruegel. Desta forma, trazemos um objeto para o mundo e para a consciência por novos caminhos, dando a uma coisa uma vida independente, mas dependente da sua manifestação original. Antes disso, porém, a obra tem que “falar” diretamente à nossa consciência, e reconhecer o seu potencial sonoro é desenvolver camadas de significado que podem aumentar muito a riqueza que tem para nós, assim como a complexidade da nossa resposta. Por outras palavras, nós traduzimo-la. Para ilustrar isso, tomemos como exemplo outra pintura de Pieter Bruegel, o Velho, conhecida como “Os caçadores na neve”

e “O regresso dos caçadores”. Pintado em 1565, este quadro faz parte de uma série que retratava diferentes épocas do ano. O original está no Museu de História da Arte, em Viena, e é um exemplo útil para se discutir, em parte por causa das suas óbvias qualidades sónicas, mas também porque é uma das obras mais famosas de Bruegel, familiar a muitos e amplamente disponível em imagens de segunda mão.

A cena passa-se nas profundezas de um inverno europeu, durante dezembro ou janeiro. Nela, três caçadores regressam com os seus cães do que pareceria ser uma viagem de caça malsucedida. Caminham cansados pela neve e os cães aparecem de cabeça caída. Um carrega o corpo de uma raposa morta, uma indicação da indigência dos seus esforços, e há pegadas de um pequeno animal na neve, possivelmente um coelho, mostrando oportunidades perdidas. Os caçadores chegaram ao topo de uma colina, e abaixo está a aldeia que se estende diante deles, rumo a um estranho mas espetacular recorte de uma cadeia montanhosa, claramente não característica do resto da vista, e certamente inventada, em vez de pintada da realidade. É uma paisagem mítica imaginada num dia tranquilo e nublado, em que a neve no chão parecia ter caído recentemente. Há patinadores a mover-se num lago congelado, jogando hóquei e movendo-se em espiral; há uma nora de água congelada, pássaros voando das árvores nuas e sem folhas acima da cabeça dos homens, e ao lado vários adultos e uma criança estão a preparar comida numa fogueira do lado de fora de uma estalagem à beira do caminho. Tudo é silenciado em termos de cor, e a fumaça ergue-se e fica suspensa no ar sem vento. Há nisso aquela quietude particular depois de a neve ter caído recentemente, quando cada som transporta para longe e vozes distantes ressoam pela paisagem. Absorvendo a cena, podemos identificar-nos com o frio. No entanto, se nos permitirmos absorver o *som* sugerido na pintura, movemo-nos para uma perspetiva tridimensional, uma perspetiva estéreo que ecoa o impacto visual. Há de facto uma paisagem sonora tocando nas nossas cabeças que corre paralela ao mundo representado na própria imagem; vozes murmurantes e ganidos dos caçadores e dos seus cães em primeiro plano, vozes e o crepitar do fogo da estalagem à esquerda, os gritos dos pássaros acima das nossas cabeças. Além disso, há o som que nos vem de baixo, erguendo-se da aldeia e dos seus patinadores, trazido até nós neste penhasco através do ar ainda gelado. É aquele momento em que, superando a crista de uma colina, o som da cena revelada de repente diante de nós se abre e uma espécie de ecrã estéreo que inunda a consciência. É uma pintura que recompensa o estudo meditativo, e não é coincidência que “Os caçadores na neve” tenha sido representado em vários filmes; o filme de Lars von Trier, *Melancholia* (2011) contém a sua imagem, assim como *Dans la ville blanche* (1983) de Alain Tanner. Esta cena foi também a inspiração para o filme de 2014 de Roy Andersson, *A pigeon sat on a branch reflecting on existence*. O mais significativo de todos, por causa do uso poético do som em toda a sua obra, é a presença em *O espelho* e *Solaris* do grande realizador russo Andrei Tarkovsky. Notavelmente em *Solaris*, em que várias das pinturas sazonais de Bruegel são retratadas nas paredes da estação espacial, o aspeto sonoro de “Os caçadores na neve” contribui para a presença de uma nostalgia pela ausência da humanidade terrena. A câmara demora-se sobre os detalhes da imagem e ouvimos o som da sua história, as árvores, os pássaros,

os cães e os passos na neve. A paisagem da terra é trazida para o ambiente estéril da estação espacial, e é um anseio por outro lugar, como o próprio Bruegel pode ter sugerido, num momento nos anos de 1560 da revolução religiosa na Holanda, numa referência a um tempo passado idealizado na vida rural. Este ano, “Os caçadores na neve” voltarão a aparecer em postais de Natal em todo o mundo e – como em muitas pinturas de Bruegel – o seu mundo sonoro sugerido falará, talvez subliminarmente, em paralelo com a sua mensagem visual. O exercício de explorar uma pintura em termos sonoros pode ser aplicado a uma série infinita de imagens. Por isso, eu sugeriria que qualquer pessoa interessada em seguir essa linha de pesquisa selecionasse os seus próprios exemplos, demonstrando assim através da experiência pessoal a música imaginativa tomada em maior ou menor grau em objetos visuais de outro modo aparentemente silenciosos.

STUDIUM E PUNCTUM

No verão de 2015, a National Gallery, em Londres, encenou “Hear the painting, see the sound”, uma exposição na qual seis músicos e artistas sonoros criaram paisagens sonoras para acompanhar uma pintura à sua escolha, tirada das coleções da galeria. A palavra “encenar” é apropriada neste contexto, porque cada uma das pinturas selecionadas era iluminada por um holofote, cercada por um crepúsculo suave, e o acompanhamento auditivo permitia ao espectador deter-se em frente às obras, experimentando-as quase como se experimenta uma peça de teatro. Os artistas e compositores escolhidos para o projeto tinham distintas linhagens nos seus respetivos campos; Chris Watson, com uma vida dedicada à gravação da história natural sonora, escolheu “Lake Keitele” de Akseli Gallen-Kallela, Susan Philipsz escolheu a misteriosa imagem de Holbein, “The ambassadors”, e Janet Cardiff e George Bures Miller interpretaram “São Jerónimo no seu estúdio” de Antonello da Messina. O compositor americano Nico Muhly usou “Wilton Diptych” do século XIV como seu tema, Jamie XX do duo de electro, The XX, selecionou “Coastal Scene” de Théo Van Rysselberghe e o compositor francês Gabriel Yared criou uma partitura para complementar “Bathers” de Cézanne. Ao apresentar o projeto, o diretor da National Gallery, Nicholas Penny, entrevistado por Helen Brown no *The Daily Telegraph* em 7 de julho de 2015, afirmou que “quando os sons são compostos em resposta a uma obra de arte, eles podem encorajar – até mesmo forçar – a concentração”³. Embora isso possa ser verdade, o conceito de um comentário sonoro imposto a uma obra de arte é problemático, pois pode interferir e negar a interpretação sonora pessoal do espectador. Um poema ou uma peça de ficção em prosa é uma criativa parceria imaginativa entre o seu autor e o leitor, e a relação entre um produtor de rádio ou um artista sonoro e o ouvinte existe no mesmo tipo de equilíbrio. Podemos justificadamente estender esta analogia à nossa resposta a um objeto ou acontecimento visual: a experiência do encontro direto é pessoal, pertence a nós e só a nós. Assim, ao fazer a apreciação da exposição para o *The Daily Telegraph*, o crítico de arte Mark Hudson considerou que “uma pintura deveria gerar a sua própria música, a sua própria banda sonora na cabeça

³ Retirado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11731370/What-do-paintings-sound-like.html>

de uma pessoa sendo totalmente pessoal. Esta experiência é uma novidade envolvente, mas essencialmente limita a resposta do espectador”⁴.

A questão aqui está diretamente ligada à nossa resposta individual às obras de arte e, em particular, a detalhes específicos que podem chamar a atenção do olho (e imaginativamente, do ouvido) e que podem variar de indivíduo para indivíduo. No seu ensaio, *Camera lucida* [*Câmara clara*], Roland Barthes explorou esta ideia em relação à fotografia, voltando o olho do espectador para si como uma exposição da sua própria mente: “A fotografia é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, procedem radiações que finalmente me tocam, a mim que estou aqui” (Barthes, 2000, p. 80). Ao passar da pintura para a fotografia, damos um passo altamente significativo, longe da interpretação considerada, para uma interação direta e imediata com o momento. Ao mesmo tempo, ao fazê-lo, aproximamo-nos ainda de uma resposta sonora emocional e imaginativa. Ao desenvolver as suas ideias sobre a interação da mente com imagens fotográficas, Barthes emprega os termos *studium* e *punctum* como conceitos de reação pessoal (Barthes, 2000, pp. 40-47). Para definir estas palavras antes de prosseguir, devemos identificá-las no contexto de uma imagem. Num artigo *online* de 2008 em que explorava a estética da fotografia, “*Stadium and Punctum*”, o fotógrafo George Powell tomou a visão de Barthes sobre o *studium* como

o elemento que cria interesse numa imagem fotográfica. Este elemento mostra a intenção do fotógrafo mas nós experimentamos esta intenção ao revés como espectadores; o fotógrafo pensa na ideia (ou intenção), depois apresenta-a fotograficamente; o espectador tem então que agir no sentido contrário, ele vê a fotografia, depois tem que a interpretar para ver as ideias e intenções por detrás dela⁵.

Assim, o *studium* pertence ao fotógrafo e cresce inicialmente a partir da intenção por detrás da fotografia. (Poder-se-ia também aplicá-lo significativamente ao trabalho do editor de som durante o desenvolvimento, por exemplo, de uma reportagem de rádio ou similar.) O *punctum*, por outro lado, diz Powell:

é um objeto ou imagem que salta para o espectador numa fotografia. O *punctum* pode existir ao lado do *studium*, mas perturba-o. O *punctum* é o detalhe raro que atrai uma pessoa para uma imagem. Claramente, este segundo elemento é muito mais poderoso e atraente para o espectador, mudando o “gosto” do *studium* para o amor de uma imagem. Como fotógrafo, uma compreensão do *punctum* poderia potencialmente permitir-me fazer imagens mais fortes, embora eu ache que o *punctum* requer a qualidade acidental para ser mais eficaz, porque é muito pessoal e pode ser diferente para todos. Basicamente pode ser qualquer coisa, algo que lembre

⁴ Retirado de <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11716020/Soundscapes-National-Gallery-review-painfully-unambitious.html>

⁵ Retirado de <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/stadium-and-punctum/>

a infância, uma sensação de *déjà vu*, um objeto de valor sentimental. O *punctum* é muito pessoal e muitas vezes diferente de pessoa para pessoa.⁶

O elemento chave na nossa relação com uma imagem – visual ou auditiva – é a resposta que ocorre em nós, e o erro potencial que podemos cometer na nossa avaliação de como essa relação opera está na incapacidade de perceber que ver e ouvir não são ações passivas, mas atos ativos e criativos. Como diz Gaston Bachelard, “a contemplação é essencialmente um poder criativo” (Bachelard, 2011, p. 49). Citando a passagem memorável de Shelley do seu poema “Prometheus Unbound”, ele chama a atenção para o poder da imaginação dinâmica para comparar som – harmonia – “agora para a noite, agora para a luz. Aqui, por exemplo, é a flauta de inverno, uma imagem completamente experimentada dessa clareza substancial que une a *clareza do ar do inverno* e a *clareza de um som estridente*, de modo que a alma inspirada a aceita prontamente:

Ouçã também
Como cada pausa é preenchida com sub-notas,
Tons claros, prateados, gelados, vivos e despertos,
Que perfuram o sentido e vivem dentro da alma
Como as estrelas afiadas perfuram o ar de cristal do inverno
E se contemplam no íntimo do mar⁷.

Bachelard pede-nos para “ouvir os raios da luz do inverno. Eles piscam de todas as direções. Todo o espaço vibra com os ruídos vivos do frio. Não há espaço sem música, já que não há expansão sem espaço. A música é uma matéria vibrante” (Bachelard, 2011, pp. 49-50).

Também fica claro que o *punctum* numa imagem, o detalhe que chama a nossa atenção e nos pode obcecar ao ponto de definir toda a imagem pode ser tanto auditivo quanto visual. Embora Roland Barthes estivesse concentrado numa parte de uma imagem – digamos, o cinto no vestido de uma mulher ou um par de sapatos –, esse detalhe definidor também poderia evocar a ideia de um som na mente do espectador.

Voltando ao exemplo da pintura de Bruegel, pode haver um *punctum* auditivo evocado no *punctum* visual; a fogueira à esquerda da imagem, por exemplo, pode, à medida que meditamos sobre a imagem, tornar-se uma imagem ouvida e também visível. Da mesma forma, os pássaros que voam sobre as cabeças dos caçadores estão certamente a chorar e a chamar uns pelos outros? Esta ideia, por sua vez, leva a outra, porque o som é temporal; na verdade, tanto uma imagem visual quanto uma gravação jogam com o tempo e o espaço, embora de maneiras diferentes, como discutiremos mais adiante.

Uma fotografia congela um momento no tempo, enquanto o som que “ouvimos” quando olhamos para ela se move através do tempo, caminha ao longo da nossa

⁶ Retirado de <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/studium-and-punctum/>

⁷ Nota de tradução: não podendo a tradução ser suficientemente fiel à expressão do poema, reproduz-se também nesta nota a sua versão original: Listen too, / How every pause is filled with under-notes, / Clear, silver, icy, keen, awakening tones, / Which pierce the sense, and live within the soul, / As the sharp stars pierce winter's crystal air / And gaze upon themselves within the sea.

consciência por um instante. Uma fotografia difere de uma pintura, na medida em que é o ato de um instante, enquanto uma pintura é um ato de deliberação e observação prolongada de um objeto ou cena que pode estar a mudar à medida que é observada/o, embora fique congelado na obra de arte terminada. Quando o trabalho do observador começa, as imagens fixas da fotografia e da pintura são submetidas à interpretação objetiva, e a evocação do som faz parte dessa observação. Nós interpretamos o mundo através de uma combinação de sentidos como criaturas de chamada e resposta, e a contemplação assume muitas formas; na raiz, é o reconhecimento, em parceria com a memória, que toca um acorde pungente de necessidade no espírito humano. Aleida Assmann sugeriu com veemência que “à medida que a ferida do tempo clama para ser curada, a memória, a continuidade e a identidade tornam-se questões urgentes” (Assmann, 2013, p. 86). Lembrar é crucial para a consciência, integrando o passado com o presente, como John Locke escreveu:

a consciência, na medida em que pode ser estendida ... une na mesma pessoa existências e ações muito remotas no tempo... Aquilo com que a consciência deste pensamento atual se pode unir a si mesma faz a mesma pessoa e é uma com ela. (Locke, 2008, pp. 213-214)

É na parceria entre a fotografia – aquela imagem que é ao mesmo tempo metáfora e meio de memória, aquele processo químico que dá “forma material à luz irradiada de um objeto” (Assmann, 2013, p. 209) – e as mensagens invisíveis passageiras fornecidas pelo som como comentador e criador de imagens na sua própria forma que memória e consciência encontram a sua mais profunda expressão interna.

LUZ. ESPAÇO. TEMPO

A relação entre a imagem visual aparentemente autónoma e o som que ela evoca através da sugestão na mente é mais complexa do que poderíamos imaginar a princípio. Já percebemos há muito tempo que um som pode evocar uma reverberação visual do seu significado, por isso não deve ser surpresa perceber que o inverso também é verdadeiro. É o conceito de tempo como um elemento na criação da imagem e do sinal sonoro, no entanto, que devemos considerar se quisermos obter uma compreensão mais completa das relações e diferenças.

Estudar “Os caçadores na neve” é absorver uma imagem fixa, mas os sons do momento capturado afetam a imaginação em tempo real. Uma fotografia é um registo ainda mais preciso e fixo de um momento, no sentido em que o dispositivo que a gravou responde à vontade do fotógrafo num instante. Num ensaio introdutório a um livro de fotografias de Fay Godwin, o romancista John Fowles expressou “um horror quase metafísico diante das fotografias, que congelam o tempo, arrancam as suas frações de segundo e depois configuram-nas como a realidade suprema da coisa fotografada”. Fowles usou como exemplo uma fotografia do poeta Thomas Hardy de pé com uma bicicleta em frente a sua casa, Max Gate em Dorset, Inglaterra, tirada pelo seu amigo, um

sacerdote local e fotógrafo amador, Thomas Perkins, no final da década de 1890. É uma imagem fixa e segura, mas, como Fowles pergunta no seu ensaio, “o que aconteceu cinco segundos antes? O que aconteceu cinco segundos depois, quando o fotógrafo tirou a cabeça de debaixo do tecido preto e anunciou que o recente presente agora era eterno futuro?” (Fowles citado em Godwin, 1985, p. x). Nesse instante, o som imaginário pode ajudar a fornecer um contexto temporal. A *ideia* de um lugar – a sua presença sonora, como canto de pássaros, árvores agitadas pela brisa, o barulho de uma pegada que se aproxima no caminho de cascalho, sons da casa além – tudo isso pode oferecer uma banda sonora para o instante silencioso da fotografia. Pode não ser uma gravação exata do momento na medida em que a fotografia pode pedir para ser, mas é uma espécie de verdade poética, pertencendo exclusivamente ao espectador individual da imagem. De facto, todo o processo de estender a sensibilidade dos nossos poderes sensoriais para absorver sinais complementares do mundo ao nosso redor requer que apliquemos uma forma de resposta poética ao nosso ambiente.

Não obstante, o “horror metafísico” de Fowles exige que o abordemos, porque uma imagem visual força-nos a confrontar a ideia de tempo. Sontag escreveu:

a fotografia é uma arte elegíaca, uma arte crepuscular. A maioria das pessoas são, apenas por serem fotografadas, tocadas pelo *pathos* ... Todas as fotografias são *memento mori*. Tirar uma fotografia é participar na moralidade, vulnerabilidade, mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Precisamente cortando este momento e congelando-o, todas as fotografias comprovam o derretimento implacável do tempo. (Sontag, 1979, p. 15)

Por outro lado, o som também é uma metáfora para a nossa mortalidade porque está sempre a desaparecer, porque é temporal como nós. O som mais alto apenas enfatiza o silêncio que o envolve, de modo que, na sua encarnação mais sombria, o som também é um *memento mori*. Assim sendo, o toque de finados de um único sino que pode ser visto a um dado nível como uma ponte entre o mundo material e o do espírito e da imaginação, também pode ser ouvido como algo análogo à vida, desaparecendo gradualmente na morte. Examinar uma pintura relacionada com a história social ou industrial, como, por exemplo, uma das paisagens urbanas de L. S. Lowry do norte da Inglaterra, é ouvir a agitação da multidão no seu caminho para o trabalho, a sirene das fábricas e o murmúrio da cidade, ao mesmo tempo em que se lembra – se decidirmos lembrar – que estes lugares estão agora mudados, estes tempos passaram e estas pessoas – tanto as reproduzidas como o próprio artista – estão todas mortas. Se é melancólico olhar para a imagem de um ente querido falecido, é ainda mais difícil ouvir uma gravação da sua voz viva, o som movendo-se outra vez no tempo, como antes no mundo quotidiano da pessoa viva. Estas coisas são pungentes precisamente porque podem inesperadamente alcançar e tocar a nossa consciência “como os raios demorados de uma estrela” (Barthes, 2000, p. 81).

Devemos continuar a lembrar-nos de quão relativamente recente é a tecnologia dos média que permite que as pistas da memória sejam mantidas. Como diz Assmann,

pouco antes da invenção da fotografia, De Quincey pensou na mente humana como um palimpsesto, em que imagens da vida se armazenavam camada após camada e depois, de repente, tornaram-se legíveis através das substâncias químicas dos restauradores. O que para ele parecia um milagre tornou-se tecnologia quotidiana graças à fotografia. (Assmann, 2013, p. 209)

Da mesma forma, a estranheza do meio efêmero da rádio, a quase sobrenatural invisibilidade de sinais sem fios e vozes pelo ar, não se perdeu nos seus pioneiros, impressionados com o poder e as possibilidades da sua nova descoberta. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento da gravação, fixando a memória do som e retirando-a da escuridão da morte, contribuiu para a revolução científica que ajudou a tornar a memória humana mais autoconsciente, lembrando-a da sua presença na configuração de vidas.

Em 2008, fiz um documentário de rádio sobre a história da gravação doméstica, com o produtor Andy Cartwright. Na pesquisa para esse programa, descobrimos uma gravação de cilindro de uma família compartilhando festividades de Natal em sua casa em Salisbury, Wiltshire, no sudoeste da Inglaterra. Essa gravação era de 1917; a Primeira Guerra Mundial estava no seu período mais sombrio. A partir dos comentários registados na gravação percebia-se que alguns membros masculinos da família estavam ausentes. Nós não sabemos quem eram essas pessoas, e todas elas já desapareceram, entretanto. Não obstante, à medida que a gravação tocava, elas tornavam-se vivas de uma maneira comovente, oferecendo por um breve momento, como fez o som, um vislumbre temporal e espontâneo das vidas que viveram um século antes. Se pudéssemos localizar uma fotografia dessa família, provavelmente seria uma foto formal; eles poderiam ser vistos a posar rigidamente, à espera que a tecnologia das câmaras da época congelasse o momento e o consignasse à história. No entanto, aqui nas suas gravações, eles viviam e respiravam, riam e tocavam, cantavam e brincavam de uma maneira surpreendentemente normal e quotidiana que, em certo sentido, removia a estranheza de um tempo distante, ao mesmo tempo que, por outro lado, o intensificava, tornando-o estranho. A determinada altura, ouvi-se uma jovem a dizer, diretamente ao ouvinte: “olá. Feliz Natal para si”. De repente, vindo através da pátina de um cilindro de cera centenário, a voz de uma pessoa morta que eu nunca conhecerei, faz uma saudação, aparentemente específica para mim. Isso, como ouço agora, torna-se o *punctum* sonoro da experiência, e está gravado na minha memória para sempre.

Tanto uma fotografia como uma gravação de som jogam com o tempo, do mesmo modo que a nossa consciência absorve mensagens visuais e auditivas, e ambas têm a capacidade de se mover do momento em que são vividas para a memória. Podemos também considerar que o próprio som possui a facilidade da fotografia imaginativa e o exemplo mais eloquente disso (em todos os sentidos) pode ser encontrado na nossa capacidade de absorver música. A explicação disto está ligada ao mistério da própria música e à sua relação com o tempo, que está constantemente a mover-se através de um presente permanente. O som – e neste caso a música – torna-se efetivamente audível no tempo, assim como a voz pode ser considerada audível através do ar; a experiência

disso é constante. O cérebro absorve uma peça de música recém-ouvida num nível consciente e subconsciente e, quando isso ocorre, somos ativamente absorvidos na aprendizagem e no processamento das informações que armazenamos, aguardando recuperação. Como Oliver Sacks disse: “quando ‘nos lembramos’ de uma melodia, ela toca na nossa mente; torna-se novamente viva... Recordamos uma nota de cada vez e cada nota preenche inteiramente a nossa consciência, mas ao mesmo tempo relaciona-se com o todo” (Sacks, 2008, p. 227). Quando ouvimos música, estamos a ouvir o momento, ao mesmo tempo que o relacionamos com o momento imediatamente anterior e nos movemos numa fração de segundo para o momento seguinte. É ouvir, ter ouvido e estar a ponto de ouvir num e no mesmo instante. Isto é, por outras palavras, muito próximo da experiência de ter a nossa atenção capturada pela impressionante imagem fotográfica. Podemos levar isso adiante para o campo da linguagem e considerar as imagens evocadas pictoricamente através do discurso, incluindo o significado, mas também através do timbre, tom, ritmo e volume, e neste contexto ver a palavra impressa como uma espécie de notação musical, um registo de pensamento que se manifesta através dos olhos, sendo absorvido pelo cérebro e traduzido em som, quer falado em voz alta quer imaginado internamente. É a parceria entre som e imagem – as respostas sonoras produzidas em nós pela arte e pelas imagens que o som faz – que nos coloca no mundo. Uma vez estabelecida essa resposta, ela tem a capacidade adicional de se alojar na memória, evocando assim uma imagem de si mesma e, com frequência, da primeira experiência da pessoa. Somos nós mesmos parte de um enorme trabalho audiovisual. Berger diz que “é ver que estabelece o nosso lugar no mundo ao redor” (Berger, 1972, p. 7). Nós poderíamos acrescentar enfaticamente que é também o “ouvir” que tem esse efeito. Abrir a porta da frente ou uma janela para o mundo exterior, de manhã, com os olhos fechados e os ouvidos e a mente alerta oferece um campo inesperado de “visão” aural, fornecendo camadas estereofónicas de significado construídas de tom, volume e perspectiva. “Ouvir tudo o tempo todo e lembrar-se a si mesmo quando não está a ouvir” (Oliveros, 2010, p. 28) é desvendar um sentido de lugar que é surpreendentemente imediato e estranho.

Por conseguinte, podemos dizer que um som pode ser uma forma sonora de fotografia, imprimindo-se a si mesmo na mente. Visitando recentemente Lublin, uma cidade no leste da Polónia, visitei um pequeno museu dedicado à vida e obra de um poeta local, Józef Czechowicz. Como alguém que trabalhou na rádio toda a vida e como poeta, senti uma afinidade com Czechowicz, embora ele seja, particularmente para os leitores ingleses, um tanto ilusório, no pouco do seu trabalho que foi traduzido. Czechowicz trabalhou como escritor da Rádio Polaca em Varsóvia antes da Segunda Guerra Mundial, mas a sua poesia está fortemente associada à sua cidade natal. Quando a guerra estourou, Józef regressou a Lublin, acreditando estar mais seguro lá, mas foi morto em setembro de 1939, num dos primeiros ataques aéreos alemães contra a cidade; tinha 36 anos de idade. No museu a ele dedicado, pouco há na forma de artefactos pessoais; quase nada resta à exceção de um minúsculo sino de latão que ficava na sua escrivaninha. Na minha visita, o curador disse-me que Czechowicz, um homem melancólico, às vezes tocava o sino para se elevar emocionalmente a um lugar melhor. Permitiram-se tocar a campainha

e gravar. Agora, quando eu toco esse som – pequeno, quase momentâneo – enquanto estou sentado no meu escritório em Liverpool, Inglaterra, encontro-me perante uma imagem mental clara de mim naquela sala, com o curador ao meu lado, e o momento e a segunda-feira de manhã em Lublin passam do lado de fora da janela. Porque eu a ouço aqui e agora em tempo real, como a ouvi lá e então, o momento transmite-se e a memória desenvolve-se e imprime a experiência como uma imagem emocional.

CONCLUSÃO – MNEMOSINA: *THE MOMENT UNDER THE MOMENT*

Os primeiros escritos sobre radiodifusão compartilhavam um conceito de que havia no ‘éter’ algo que unia o técnico e o metafísico. Cecil Lewis, o primeiro organizador de programas da British Broadcasting Company, que tinha vindo do mundo da aviação pioneira para a radiodifusão, viu nos dois anos após o nascimento da BBC o potencial para o meio se expandir literalmente sem limitação:

a voz humana aniquilou o espaço. Torna-se dotada da infinita gama de luz, uma vez que os concertos do ano passado ainda se estão a espalhar para lá do alcance das estrelas visíveis. Ondas sem fio, como ondas de luz, viajam a uma velocidade incrível e têm maior penetração. Assim, quando falamos, não é para o ouvinte, nem para o mundo, mas para o universo. (Lewis, 1924, pp. 144-145)

O som e a luz são capazes de percorrer grandes distâncias, mas a imaginação humana tem o potencial de ser ilimitada. No seu livro de ensaios e contos, *The moment under the moment*, Russell Hoban escreveu sobre o seu costume de ouvir transmissões de música da All India Radio enquanto relaxava no seu apartamento em Londres:

às vezes a receção é muito clara, e os esplendores cromáticos do clássico estilo de Karnatak constroem palácios de som ao meu redor na minha sala de trabalho do Fulham. Elefantes pintados balançando e pavões iridescentes, sacerdotes cantantes, multidões de adoradores, místicos solitários e astrónomos, belezas cobertas de açafraão e dançarinos com sinos de tornozelo brilham no chuvisco da noite londrina do lado de fora da minha janela, toda a Índia viva com a minha ignorância. Grandes amanheceres selvagens e gritantes se erguem onde as luzes vermelha e verde da Linha Distrital piscam para a passagem das janelas douradas que tocam na cidade, ribombando a viagem de regresso. Passageiros distantes, talvez vistos todos os dias, talvez nunca mais vistos, passam pelas janelas entre os elefantes pintados e o choque dos sinos do tornozelo, mármore e as filigranas. (Hoban, 1993, p. 217)

Assim como um som pode transportar a imaginação através do globo, ou mesmo do universo, uma frase musical ou uma harmonia tem o potencial de mover a mente por toda a vida, ou através de séculos. Relembrando o refrão de muitas vezes que se cantou

nos quartos da Fondation Louis Vuitton, em Paris, durante o inverno de 2017-18, sou atraído de volta para a última obra da exposição, a instalação de som da Janet Cardiff em 2001, a *Forty-Part Motet*. Conhecia o *Spem in Alium* de Tallis de toda a minha vida, mas não estava preparado para o efeito de experimentá-lo neste contexto, chegando ao fim de uma expressão diversa e multinacional de arte díspar, unificada por tempos turbulentos. Agora, após o evento, a princípio, na memória, vejo a tecnologia, os 40 oradores nas arquibancadas, em círculo, cantando uns para os outros numa sala branca vazia. Há uma elegância nisso, um minimalismo agradável. Além disso, no entanto, há o som das igrejas do final do século XVI, instrumentos sonoros em si mesmos, os grandes espaços em que essa música ecoava, e nos quais até hoje ela encontra a sua expressão mais verdadeira. É música criada em parceria com a arquitetura sagrada e, quando a ouço, vejo as abóbadas das grandes catedrais da Europa. O entrelaçamento das vozes é contínuo; Lembro-me do domínio de Tallis na polifonia da sua época e da grande obra-prima coral de Allesandro Striggio, *Ecco si beato giorno*, que inspirou essa réplica. A mistura das vozes torna impossível ouvir a respiração dos cantores. A polifonia inglesa de Tudor e os seus equivalentes europeus procuraram criar a música dos anjos, e os anjos (claro que) não sendo mortais, não precisam de respiração.

Quando se ouve a música de Tallis – as suas notas à medida que passam, uma a uma –, mesmo numa gravação, a mente é transportada por associação para os gigantes espaços reverberantes para os quais foi concebida. Sou levado também pela sugestão da mente desta sala para outras acústicas, e para recordar outras músicas antigas feitas para eles, como os espaços altos da Veneza da Renascença, onde os arquitetos Sansovino e Palladio trabalharam em parceria com compositores como Adrian Willaert no desenvolvimento da tradição polifónica coral e da sua relação com o lugar, especificamente naquele caso, na igreja de São Marcos. Tive a sorte de ver esses lugares na realidade, fiquei no meio deles e fiquei a imaginar a arquitetura; e por causa disso, a mente forneceu-me a referência de uma imagem mnemónica que, por sua vez, informa o som que ouço noutro contexto físico, mas, ao mesmo tempo, internamente, enquanto estou em pé e escuto, o meu universo sonoro está a expandir-se diante dos meus ouvidos. O trabalho de Cardiff é uma arte que – enquanto através do som evoca a memória da arquitetura – envia simultaneamente a própria mensagem a partir dos seus altifalantes internos, como se estivessem discursando juntos. É a metáfora contida nessa manifestação que acaba por soar mais fortemente, a de vozes em harmonia, sejam elas contidas numa sala de uma galeria de arte, ou alcançando-nos imaginativa e culturalmente a meio mundo de distância. A presença do som, seja como obra de arte em si mesma ou como uma ideia por si sugerida literal ou tangencialmente na mente, amplia a experiência do nosso ambiente criativo visualmente imediato, e talvez a modifique ao mesmo tempo que acrescenta camadas de significado. Como “O velho guitarrista” de Picasso (1903) confrontando as convenções aceites no sistema artístico da época, alisando e fragmentando o espaço pictórico, e como os compositores da segunda escola vienense, como Schoenberg e Berg, conduziram a música a novos domínios do som nos primeiros anos do século XX, também poderíamos trazer as paisagens sonoras de criação própria para

o que vemos, desafiando-nos a nós mesmos a encontrar novos e estranhos mundos sonoros dentro dos mundos, e como o poeta Wallace Stevens e o seu “Homem com a guitarra azul” a entender que as coisas podem não ser exatamente como eles são ... ou parecem ser.

Tradução: Madalena Oliveira e Pedro Portela

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assmann, A. (2013). *Cultural memory and western civilization*. Nova Iorque: Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (2011). *Air and dreams: an essay on the imagination of movement*. Dallas: Dallas Institute Publications.
- Bajac, Q. (2017). *Being modern: MoMA in Paris*. Paris/Nova Iorque: Fondation Louis Vuitton, Paris/The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2017.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Londres: Vintage Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Londres: Penguin.
- Berger, J. & Dyer, G. (2013). *Understanding a Photograph*. Londres: Penguin Classics.
- Godwin, F. (1985). *Land*. Londres: Heinemann.
- Hoban, R. (1993). *The moment under the moment*. Londres: Picador.
- Hull, J.M. (2013). *Touching the rock*. Londres: SPCK.
- Kafka, F. (1993). *The blue octavo notebooks*. Cambridge: Exact Change.
- Keats, J. (1967). *Poetical works*. Londres: Oxford University Press.
- Lewis, C. A. (1924). *Broadcasting from within*. Londres: George Newnes.
- Locke, J. (2008). *An essay on human understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Oliveros, P. (2010). *Sounding the Maegins: Collected writings 1992-2009*. Nova Iorque: Deep Listening Publications.
- Sacks, O. (2008). *Musicophilia: tales of music and the brain*. Londres: Picador.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. Londres: Penguin.
- Stenger, S. (2014). *Sound strata of Coastal Northumberland*. Newcastle: AV Festival.
- Street, S. (2017). *Sound poetics: interaction and personal identity*. Cham: Palgrave.
- Tomlinson, C. (2009). *New collected poems*. Manchester: Carcanet Press.
- Toop, D. (2000). *Sonic boom: the art of sound*. Londres: Hayward Gallery.

NOTA BIOGRÁFICA

Seán Street é Professor Emérito de Rádio na Universidade de Bournemouth. É autor de livros como *The poetry of radio* (Routledge, 2013), *The memory of sound* (Routledge, 2015) e *Sound poetics: interaction and personal identity* (Palgrave, 2017). Como poeta publicou recentemente as seguintes coleções de poesia: *Camera obscura* (Rockingham Press, 2016) e *Talk radio* (Lapwing Publications, 2017).

E-mail: sean.street7@gmail.com

Morada: 154, Mather Avenue, Liverpool L18 7HD, Merseyside (Reino Unido)

*** Submetido: 30-11-2017**

*** Aceite: 15-02-2018**

TALKING PICTURES: THE INTERACTIVE POETICS OF IMAGINED SOUND

Seán Street

ABSTRACT

A combination of complementary senses gives us our place in the world. As we examine a work of art, be it a painting, a sculpture or a photograph, we possess the capacity to “hear” as well as see it based on numerous clues it provides. Just as the old radio truism, “the pictures are better in sound” offers us the imaginative relationship between the ear and the mind, so the power of the visual to suggest sound unlocks a new layer of meaning in the world of apparently static and “silent” images... By consciously tuning the ears to partner the eyes, we interpret the visual world with new strata of experience and meaning. Unbound by restrictions of nationalism and linguistics, we listen to messages from international voices expressed through art in our own language while remaining true to the sounds of their recreated worlds.

KEYWORDS

Art; listening; painting; poetry; radio; sound

RESUMO

O nosso lugar no mundo resulta de uma combinação de sentidos complementares. Quando analisamos uma obra de arte, seja uma pintura, uma escultura ou uma fotografia, temos a capacidade de “ouvir” assim como de ver essa obra com base em numerosas pistas que ela providencia. O velho truísmo radiofónico que diz que “as imagens são melhores em som” também nos sugere uma relação imaginativa entre o ouvido e a mente. Da mesma maneira, o facto de o visual ter poder para sugerir som abre a um novo nível de sentido num mundo de imagens aparentemente estáticas e “silenciosas”. Ao conscientemente sintonizarmos os ouvidos com os olhos, interpretamos o mundo visual com novos estratos de experiência e sentido. Sem as restrições do nacionalismo e da linguística, ouvimos mensagens que vêm de vozes internacionais e se expressam através da arte na nossa própria linguagem, embora continuem a ser verdade para os sons dos seus mundos recriados.

PALAVRAS-CHAVE

Arte; escuta; pintura; poética; rádio; som

INTRODUCTION: EYES THAT LISTEN, EARS THAT LOOK

We affect a seemingly empty space by our very presence in it, even as we seek to record the experience of that space, either electronically or imaginatively. A room full of listeners changes the character of that room. A single person recording an unpopulated landscape negates the idea of human absence. By being present to hear, by being a witness to the see-able and audible, our consciousness contributes actively to the

experience. We are makers at the same time as we are observers. Likewise an apparently mute image does not offer silence but a receptacle in which the imagination can create its own personalised sound world, just as in darkness the mind may generate its own pictures to people the void. A picture, a sculpture, a building or a text can call forth a mental response from us beyond the visual and cognitive be it conscious or subliminal, be it an internally articulated thought; more subtly, it offers the potential of a sonic signal offering interactive emotion. We may have linguistic limitations, but to move beyond words is to enter a world of sound suggested by the other senses that truly knows no frontiers. The coming of sound to motion pictures immediately placed barriers to communication that had not existed before. We are participants in a sound work, and we personalise the world internally, but it is an acquired skill, to train eye and ear to relate to one another, utilising memory to provide references. The poet and artist Charles Tomlinson could picture his beloved Gloucestershire valley through the sound of it:

The closed eye can explore
the shapes of the vale
as sure as the braille
beneath a blind finger.

In all its roused cells
the whole mind unlocks
whenever eye listens,
wherever ear looks.

(Tomlinson, 2009, p. 441)¹

Sound specialists have long been aware of one of the great strengths of audio, that of communicating pictures in the mind. Because we hear, we “see” imaginatively, and in this respect, instrumental music is truly international. As the old truism has it, “in radio, the pictures are better”. In this writing, however, I would like to explore the idea that this imaginative sonic signalling between sound and image is in fact two-way, that we possess the capacity to make sound from pictures, just as we make pictures from sound. The sound suggested to our imagination by a work of art may be a literal interpretation evinced by clues uttered by the object itself, or it may manifest itself as an abstract or associative sound. Certain images may indeed by the same token produce a profound silence within the brain: that in itself is an emotional dialogue. In short, the auditory response may be narrative, subliminal or emotional – or a combination of them all; we hear with our ears, but we listen with our minds. That is why radio, sound and poetry have kinship.

PICTURES AT AN EXHIBITION

Between October 2017 and March 2018, the Fondation Louis Vuitton staged an exhibition, “Being Modern: MoMA in Paris”, which distilled a collection of key works from

¹ I acknowledge with gratitude permission granted by Carcanet Press to publish these lines from Charles Tomlinson’s poem.

New York's Museum of Modern Art, an institution established in 1929 that enabled the preservation of much European art which would almost certainly otherwise have been lost in the turbulent years that followed. Works by Cezanne, Dali, Picasso, Kirschner and many others thus returned to the continent that bore them, and the "voices" of the artists – individually and collectively – spoke and sang within the refreshing "acoustic" of a changed environment. At a time of rising nationalism, the performance of this international choir was well timed. Indeed the first catalogue in 1942 of the MoMA collection expressed such a concept explicitly in darker times: "it is important in a period when Hitler has made a lurid fetish of nationalism that no fewer than 24 nations other than our own should be represented in the museum collection" (Bajac, 2017, p. 22). In the Paris selection alone over one hundred artists from both sides of the Atlantic filled the galleries with the colours of sound and the sound of colour.

Visiting an art gallery or museum is an auditory experience even before specific art works are examined; every room has its own acoustic, and the cumulative memory of such a visit is often retained as a sonic echo in the mind. The environment provides a series of circumstances through which the visitor moves, hearing the acoustic of place, ever changing as the crowds move and shift, and then focusing attention on art pieces in turn. The Russian composer Modest Mussorgsky, in his work, *Pictures from an Exhibition*, provides us with a clear musical interpretation of this experience, juxtaposing as he does a theme representing the *promenade* of the visitor between individual art works themselves, each of which Mussorgsky represents in sound. Mussorgsky's work was created after visiting a memorial exhibition of work by his friend, the young Russian painter Viktor Hartmann, held at the Imperial Academy of Arts in Saint Petersburg during February and March, 1874. The exhibition contained over 400 of the artist's works, and Mussorgsky's suite, made up of ten representations of individual paintings linked by a theme depicting the progress of the viewer through the rooms, was completed in just over three weeks, from 2-22 June, 1874.

Our own overall sonic experience of a gallery provides the soundscape into which are placed the focused specifics of the individual art objects, each with the potential to evoke its own sound world in the imagination: internalised sound placed within the context of physical sound. Leaving the room, we carry the memory of it, of the objects we have seen, the impression they made upon us, but also of the place itself. Physically, it was a shared experience with other visitors, while in audio terms, every personal response remains unique and of our own making. As Franz Kafka said, "everyone carries a room about inside him. This fact can even be proved by means of the sense of hearing" (Kafka, 1991, p. 1). We may choose to purchase a catalogue as a souvenir of our experience; when we open it in a new environment, say our home, office or classroom, the sound of this new place provides a changed audio backdrop, while the "music" of the images as we turn the pages may – or may not – remain the same as on first seeing. A broad analogy would be the experience of *live* music in the concert hall, contrasted with a recording of the same artist and/or work listened to within the environment of the home; one provides a direct witness to the event, while carrying with it all the unpredictability

such a happening brings, while the alternative of a reasonably controlled situation, listening to the same work as a purely auditory experience may aid contemplation, but through the medium of a copy. One could argue that neither is totally definitive, and indeed such a reading of the performer's original intention could only really occur were the *live* performance itself to take place in the presence of the listener alone. Nevertheless, we find ourselves returning to experience the original *in situ* in order to replenish our mnemonic and thereby nourish our experience of the work itself. In other words, a painting performing *live* is a happening of its own. Later we shall explore the affect of an auditory work when augmented by the visual and acoustic properties of great spaces, such as a church, in which the sonic properties of the space itself as a part of experience is important in the event and its memory. A dry external acoustic compared to the liquid reverberations of a cathedral is a part of the performance of the world. John Hull, an academic who became blind at the height of his career, commented that "if only rain could fall within a room, it would help me to understand where things are in that room, to give a sense of being in the room, instead of just sitting on a chair" (Hull, 2013, p. 27).

Were a composer to orchestrate a response to *Being Modern*, the sound forces would indeed be various. The sheer range of work, historically and creatively, were as diverse as the decades represented, and every voice spoke of its time and across time. The three sections – from the earlier work of MoMa's first decade, through Minimalism and Pop Art, to the most recent acquisitions, including such pieces as Kerry James Marshall's "Untitled (Club Scene)" – eloquently evoked in the mind of the viewer a variety of internal imaginative sound responses. There were indeed sound installations that spoke for themselves, such as Canadian Janet Cardiff's *Forty-Part Motet* from 2001, forty speakers, each a black box at head height sounding Thomas Tallis's 16th century 40-part motet, *Spem in Alium*. In this work, curator Quentin Bajac's description of the collection in the catalogue as "polyphonic" was given literal expression; applied to the exhibition as a whole such a word was both appropriate and exact in referencing the imaginative and metaphorical murmur of sound generated by work experienced both externally and internally as a partnership between vision and sound in the mind. To take one example from *Being Modern*, is to demonstrate the potential analogies between visual and sonic art, and our personal interpretation of them. Mark Rothko's "No.10" (oil on canvas), some seven feet by nearly five feet in size, painted in 1950, is a series of horizontal blocks of colour, shades of off-white, grey, dull blue and yellow. It is the epitome of Rothko's mature style, in which he left all vestiges of figuration behind in favour a solid fields of colour. In so doing, as Margaret Ewing has said, this work and others like them "demonstrated the artist's transformation of his canvases into vessels of vessels for emotional response" (Bajac, 2017, p. 108). In 1943, Rothko and his artist friend Adolph Gottlieb sent a letter to *The New York Times* in response to a critic bewildered by the apparent lack of meaning in the artists' biomorphic abstract paintings: "no possible set of notes can explain our paintings", they wrote. "Their explanation must come out of a consummated experience between picture and onlooker". (Rothko & Gottlieb, 1943 quoted in Bajac, 2017, p. 108). For the confused critics, one would hope that this was helpful advice; an even more useful guide might have been to encourage the viewer to allow the visual to

touch the senses in the same way as music, by-passing the intellect and pressing buttons of emotional response beyond rationalisation and interpretation. As Beethoven wrote on the manuscript score of his great mass, *Missa Solemnis*, in 1824, presented to Archduke Rudolf of Austria, to whom the work was dedicated: “Von Herzen – Möge es wieder – Zu Herzen gehn!” [“From the heart – may it return to the heart!”].

“THE HUNTERS IN THE SNOW”

The concept of a piece of sound art has become increasingly accepted within gallery culture. In the summer of the year 2000, the musician and writer David Toop curated “Sonic Boom: the Art of Sound” at the Hayward Gallery, London. Toop was conscious of the context in which we hear sound: the inspiration for Akio Morita and Masuru Ibuka to develop the Sony Walkman had been, after all, the ability for listeners to avoid conflicts caused by competing external noises while listening to music. John Cage’s response to listening had been the opposite. In his 4’33” he had encouraged the audience to consider the sound of the location in which the so-called “silent” piece was “performed”. Likewise, Toop, in his introduction to the Hayward Gallery exhibition, wrote:

all the artists in Sonic Boom are alert and responsive to the richly clamorous environment in which we are now immersed. Rather than searching for ways to cancel out the murmurings, hummings, pulses, whistles, alarms, signals, irritations, pleasures and shocks of the contemporary soundscape, they focus on their essence, impact and effect, so shaping new meanings for a bewildering range of aural events. (Toop, 2000, p. 15)

This is therefore a self-conscious acknowledgement of the sound environments within which we experience art, whether it be sonic or apparently silent, just as, in John Berger’s words, “photography is the process of rendering observation self-conscious” (Berger, 2013, p. 19). And if it is so for photography, surely it may be said to be true of all visual art? What if maps could talk? What if the cartography of shape and place could be tethered to the cartography of thought and imagination? What if the earth’s apparently silent voice could be translated into sound? In 2015, the AV Festival in the North East of England toured a sound installation by Susan Stenger, called “Sound Strata of Coastal Northumberland”. Stenger’s 59-minute work was a sonic representation of a 12-metre long hand-drawn cross-section map of the coastal strata from the River Tyne to the River Tweed, created by a nineteenth century mining engineer and cartographer called Nicholas Wood. Her work in this context is based on the sound of drones from Northumbrian pipes, a bed upon which other sounds – song, industry and imaginative abstract compositional techniques – riff and intertwine. In an essay accompanying his map, Wood referred to the area under his consideration, from Newcastle to Berwick-upon-Tweed in musical terms, as a “suite of rocks”. Stenger in her turn gave terrain, geology and cultural history a range of voices that overlaid one another as do the strata of the earth’s fabric. In other words, she “read” Wood’s “score” imaginatively and articulated it in sound.

This is exactly what we do within our head when we read a poem or a book, a mental process that gives us the instrumentation to orchestrate the printed codes into imagery. In fact, the internal process goes further, turns three hundred and sixty five degrees, because it takes a picture, be it a visual or an audio image created by another mind, filters it through the neutral medium of words and reinvents it through personal experience and circumstance to make a drama that in turn is mitigated by our own personality and placed in our memory bank. Gilles Deleuze has written: “musical art has two aspects, one which is something like a dance of molecules that reveal materiality, the other is the establishment of human relationships in their sound matter” (Deleuze quoted in Stenger, 2014, p. 15). The miracle of composition is the revelation of patterns of sound placed on silence that touch a chord of recognition in us. We are each of us composers, and our orchestra is our imagination. Stenger’s sound work is rooted in a partnership with the visual. As she has said: “when I think about a new sound work I often visualise it and draw my ideas. I can thank my art teacher mother for this; she taught me about visual composition – organising line, shape, texture, colour – at a very young age...” (Stenger, 2014, p. 52). She adds elsewhere, “I think ‘sonic incarnation’ is a good term” (Stenger, 2014, p. 63). So it is.

Likewise we possess the capacity to sonically incarnate and articulate any visual image presented to us. We can verbalise our response to it of course, describe it in language or philosophize upon its content as for example, did the poet W.H. Auden on Bruegel’s “The fall of Icarus” in his poem, “Musee des Beaux Arts”. In such ways we bring an object into the world and consciousness through new ways, giving a thing a life independent of but dependent upon its original manifestation. Before this, however, the work has to “speak” directly to our consciousness, and to recognise its sonic potential is to develop layers of meaning that can greatly enhance its richness to us and the complexity of our response. In other words, we *translate* it. To illustrate this, let us take as an example another painting by Pieter Bruegel the Elder, known variously as “The hunters in the snow” and “The return of the hunters”. Painted in 1565 as one of a series, five of which survive, depicting different times of the year, the original is housed in the Kunshistorisches Museum, Vienna, and it is a useful example to discuss, partly because of its obvious sonic qualities, but also because it is one of Bruegel’s most famous works, familiar to many and widely available in second-hand images.

The scene is set in the depths of a European winter, during December or January. In it, three hunters are returning with their dogs from what would appear to be an unsuccessful hunting trip. They trudge wearily through the snow, and their dogs hang their heads. One carries the body of a dead fox, an indication of the paucity of their efforts, and there are the footprints in the snow of a small animal, possibly a rabbit, showing missed opportunities. They have come to the brow of a hill, and below them is their village stretching before them towards a strangely spectacular crop of a mountain range, clearly uncharacteristic of the rest of the view, and certainly invented rather than painted from reality. It is a mythic landscape imagined on a still, overcast day, and the snow on the ground would seem to be fresh-fallen. Skaters are moving across frozen ponds,

playing hockey and curling; there is a frozen water-wheel, birds swoop from the bare, leafless trees above the men's heads, and nearby several adults and a child are preparing food at a fire outside a wayside inn. It is all muted in terms of colour, and the smoke rises straight and hangs in the windless air. There is about it that particular stillness after snow has recently fallen, when every sound carries far, and distant voices ring out across the landscape. Absorbing the scene, we may find ourselves identifying with the cold of the scene. However, if we allow ourselves to absorb the suggested *sound* within the painting, we move into a three-dimensional, stereo perspective that echoes the visual impact. There is indeed a soundscape playing in our heads that runs parallel with the world depicted within the picture itself; muttered voices and whines from the hunters and their dogs in the foreground, voices and the crackling fire to our left from the inn, the cries of birds above our heads. Beyond that there is the sound that comes to us from below, rising up from the village and its skaters, borne up to us on this bluff through the still icy air. It is that moment when, surmounting the crest of a hill, the sound of the scene suddenly revealed before us opens up and a kind of wide-screen stereo impression floods into the consciousness. It is a painting that rewards meditative study, and it is no coincidence that "The hunters in the snow" has featured in a number of motion pictures; Lars von Trier's film, *Melancholia* (2011) contains its image, as does Alain Tanner's *Dans la ville blanche* (1983) and it was the inspiration for Roy Andersson's 2014 film, *A pigeon sat on a branch reflecting on existence*. Most significant of all, because of his poetic use of sound in all his work, is its presence in *The mirror* and *Solaris* by the great Russian director Andrei Tarkovsky. Notably in *Solaris*, in which several of Bruegel's seasonal paintings are depicted on the walls of the space station, the sonic aspect of "The hunters in the snow" contributes to the presence of a nostalgia for the absence of earthly humanity. The camera lingers over details in the picture, and we hear the sound of its story, the trees, birds, dogs, and footfalls on snow. The landscape of earth is brought into the sterile environment of the space station, and it is a longing for another place, just as Bruegel himself may have been suggesting, at a time in the 1560s of religious revolution in the Netherlands a reference to an ideal of an idealised past time in rural life. This year, "The hunters in the snow" will once again appear on Christmas cards around the world, and – as in many of Bruegel's paintings – its suggested sound world will speak, perhaps subliminally, in parallel with its visual message. The exercise of exploring a painting in terms of its sound may be applied to an infinite range of images, and I would suggest that anyone interested in pursuing this line of enquiry select their own examples, thus demonstrating through personal experience the imaginative music held to a greater or a lesser degree within otherwise seemingly mute visual objects.

STUDIUM AND PUNCTUM

In the summer of 2015, The National Gallery, London staged "Hear the painting, see the sound", an exhibition in which six noted musicians and sound artists generated soundscapes to accompany a painting of their choice, drawn from within the Gallery's collections. The word "staged" is appropriate in this context; each of the paintings

selected was bathed in a spotlight, surrounded by subdued twilight, and the aural accompaniment enabled the viewer to linger in front of the works, experiencing them almost as theatre. The artists and composers chosen for the project each had distinguished pedigrees in their respective fields; natural history sound recordist Chris Watson selected Akseli Gallen-Kallela's "Lake Keitele", Susan Philipsz chose Holbein's haunting and mysterious picture, "The Ambassadors", and Janet Cardiff and George Bures Miller interpreted "St Jerome in his Study" by Antonello da Messina. The American composer Nico Muhly used the 14th century "Wilton Diptych" as his subject, Jamie xx of the electro duo, The xx selected Théo Van Rysselberghe's "Coastal Scene" and the French film composer Gabriel Yared created a score to complement "Bathers" by Cezanne. In introducing the project, National Gallery director Nicholas Penny, interviewed by Helen Brown in *The Daily Telegraph* on 7 July, 2015, stated that "when sounds have been composed in response to a work of art, they can encourage – even compel – concentration"². While this may be true, the concept of an imposed sound commentary to a work of art is problematic, in that it can intrude on, and negate the viewer's personal sonic interpretation. A poem or a piece of prose fiction is an imaginatively creative partnership between its author and the reader, and the relationship between a radio producer or sound artist and the listener exists in the same kind of balance. We may justifiably extend this analogy to our response to a visual object or event: the experience of the direct encounter is personal, it belongs to us and us alone. Thus, reviewing the exhibition for *The Daily Telegraph*, art critic Mark Hudson considered that "a painting should generate its own music, its own soundtrack in your head that is entirely personal to you. This experiment is an engaging novelty, but it essentially limits the viewer's response"³.

The issue here is directly linked to our individual response to works of art, and in particular to specific details that may draw the eye (and imaginatively, the ear) and which may vary with each individual. In his essay, *Camera lucida*, Roland Barthes explored this idea in relation to photography, turning the eye of the beholder back upon him or herself as an exposition of their own mind: "the photograph is literally an emanation of the referent. From a real body, which was there, proceed radiations which ultimately touch me, who am here" (Barthes, 2000, p. 80). In moving from painting to photography, we take a highly significant step, away from considered interpretation to a direct and immediate interplay with the moment. At the same time, in doing so, we come closer still to direct emotional and imaginative sonic response. Barthes, in developing his ideas of the mind's interplay with photographic images, employs the terms *studium* and *punctum* as concepts of personal reaction. (Barthes, 2000, pp. 40-47). In order to define these words before proceeding, we must identify them within the context of a picture. The photographer George Powell, in his online article of 2008 exploring the aesthetics of photography, "Studium and Punctum", saw Barthes view of *studium* as

² Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/11731370/What-do-paintings-sound-like.html>

³ Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/11716020/Soundscapes-National-Gallery-review-painfully-unambitious.html>

the element that creates interest in a photographic image. It shows the intention of the photographer but we experience this intention in reverse as spectators; the photographer thinks of the idea (or intention) then present it photographically, the spectator then has to act in the opposite way, they see the photograph, then have to interpret it to see the ideas and intentions behind it⁴.

Thus the *studium* belongs to the photographer, and grows initially from the intention behind the photograph. (One could significantly also apply this to the work of the sound recordist during the development, for example, of a radio feature or similar.) The *punctum* on the other hand, Powell tells us:

is an object or image that jumps out at the viewer within a photograph-*punctum* can exist alongside *studium*, but disturbs it. *Punctum* is the rare detail that attracts you to an image. Clearly this second element is much more powerful and compelling to the spectator, changing the 'like' of *studium* to the love of an image. As a photographer an understanding of *punctum* could potentially allow me to make stronger images, although I feel that *punctum* needs that accidental quality about it to be most effective because it is so personal and could be different for everyone. Basically it could be anything, something that reminds you of your childhood, a sense of *deja vu*, an object of sentimental value. The *punctum* is very personal and often different for everyone⁵.

The key element in our relationship with an image – visual or aural – is the response that occurs within us, and the potential mistake we may make in our assessment of how that relationship operates lies in a failure to appreciate that seeing and listening are not passive, but active and creative acts. As Gaston Bachelard says, “contemplation is essentially a creative power”. (Bachelard, 2011, p. 49). Quoting Shelley’s memorable passage from his poem “Prometheus Unbound”, he draws attention to the power of the dynamic imagination to compare sound – harmony – now to night, now to light. Here, for example, is the winter flute, a completely experienced image of that substantial clarity which unites the *clarity of winter air* and the *clarity of a shrill sound* so that the inspired soul accepts it readily:

Listen too,
How every pause is filled with under-notes,
Clear, silver, icy, keen, awakening tones,
Which pierce the sense, and live within the soul,
As the sharp stars pierce winter’s crystal air
And gaze upon themselves within the sea.

⁴ Retrieved from <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/studium-and-punctum/>

⁵ Retrieved from <https://georgepowell.wordpress.com/2008/07/01/studium-and-punctum/>

Bachelard asks us to “listen to the rays of winter light. They flash from every direction. All space vibrates with the lively noises of the cold. There is no space without music since there is no expansion without space. Music is vibrating matter” (Bachelard, 2011, pp. 49-50).

It also becomes clear that the *punctum* in a picture, the detail that draws our attention and may obsess us to the point of defining the whole picture, can be auditory as well as visual. While Roland Barthes found himself focusing in spite of himself on a part of a picture – say the belt on a woman’s dress or a pair of shoes – that defining detail might also evoke the idea of a sound in the viewer’s mind. To return to the example of Bruegel’s painting, there might be an *auditory punctum* evoked within a *visual punctum*; the fire to the left of the picture, for example, may, as we meditate upon the picture, become a *heard* image as well as a *seen* one. Likewise the birds flying over the hunters heads are surely crying and calling to one another? This idea in turn leads to another, because sound is temporal; indeed both a visual image and recording play with time and space, although in different ways, as we shall discuss later. A photograph freezes a moment in time, while the sound we “hear” as we look at it moves through time, walks alongside our consciousness for a while. A photograph differs from a painting, in that it is the act of an instant, whereas a painting is an act of deliberation and prolonged observation of an object or scene that may be changing as it is observed, and yet which ultimately becomes frozen in the finished work of art. When the work of the observer begins, the fixed images of both photograph and painting are subjected to objective interpretation, and the evocation of sound is a part of that observation. We interpret the world through a combination of senses as creatures of call and response, and contemplation takes many forms; at root, it is recognition, partnered by memory, that touches a poignant chord of need in the human spirit. Aleida Assmann has movingly suggested that “as the wound of time cries out to be healed, memory, continuity and identity become urgent issues” (Assmann, 2013, p. 86). Remembering is crucial to consciousness, integrating the past with the present, as John Locke wrote: “consciousness, as far as it can be extended... unites existences and actions very remote in time into the same person...That with which the consciousness of this present thinking thing can join itself makes the same person and is one with it” (Locke, 2008, pp. 213-214). It is in the partnership between the photograph, that image that is both metaphor and medium for memory, that chemical process that gives “material form to light radiated from an object” (Assmann, 2013, p. 209), and the passing invisible messages provided by sound as both commentator and image-maker in its own form, that memory and consciousness find their most profound internal expression.

LIGHT. SPACE. TIME.

Thus the relationship between the apparently autonomous visual image and the sound that it evokes through suggestion in the mind is more complex than we might at first imagine. We have long understood that a sound can evoke a visual reverberation of its meaning, so it should come as no surprise to realize that the reverse is also true. It is the concept of time as an element in the making of both image and sonic signal however,

that we must consider if we are to gain a fuller understanding of relationships and differences. To study “The hunters in the Snow” is to absorb a fixed image, but the sounds of the moment captured affect the imagination in real time. A photograph is an even more precise, fixed record of a moment, in the sense that the device which recorded it responds to the will of the photographer in an instant. The novelist John Fowles, writing an introductory essay to a book of photographs by Fay Godwin expressed “an almost metaphysical horror before photographs, that they freeze time so, snatch their fractions of a second from it and then set them up as the ultimate reality of the thing photographed”. Fowles used as an example, a photograph of the poet Thomas Hardy standing with a bicycle in front of his house, Max Gate in Dorset, England, taken by his friend, a local parson and amateur photographer, Thomas Perkins, in the late 1890s. It is a fixed, secure image, but as Fowles asks in his essay, “what happened five seconds before? What happened five seconds after, when the photographer took his head from beneath the black cloth and announced that the very recent present was now eternal future?” (Fowles quoted in Godwin, 1985, p. x). In such an instance, imaginary sound may help provide a temporal context. The *idea* of a place – its sonic presence such as bird song, trees stirred by the breeze, the crunch of an approaching footfall on the gravel path, sounds from the house beyond – all of these can offer a soundtrack to the silent instant of the photograph. It may not be an exact recording of the moment in the way that the photograph can claim to be, but it is a kind of poetic truth, belonging exclusively to the individual viewer of the picture. Indeed the whole process of extending the sensitivity of our sensory powers to absorb complementary signals from the world around us, requires us to apply a form of poetic response to our environment.

Notwithstanding, Fowles’s “metaphysical horror” requires us to address it, because a visual image forces us to confront the idea of time. Sontag has written:

photography is an elegiac art, a twilight art. Most subjects are, just by virtue of being photographed, touched by pathos...All photographs are *memento mori*. To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt. (Sontag, 1979, p. 15)

On the other hand, sound too is a metaphor for our mortality because it is always disappearing, because it is temporal as are we. The loudest sound only emphasizes the silence that surrounds it, so in its bleakest incarnation, sound too is a *memento mori*. Taken this way, the tolling of a single bell which may be seen on one level as a bridge between the material world and that of the spirit and the imagination, may also be heard as analogous for life vanishing gradually into death. To examine a painting related to social or industrial history, for example one of the north of England cityscapes by L.S. Lowry, is to hear the bustle of the crowd on their way to work, the hoot of the factories and the murmur of the town beyond, while at one and the same moment being reminded – if we choose to remember – that these places are now changed, these times are gone and

these people – both those reproduced and the artist himself – are all dead. While it may be melancholy to look at the image of a deceased loved one; yet it is harder still to listen to a recording of their living voice, the sound moving through time once more, as it once did in the everyday world of the living person. These things are poignant precisely because they can unexpectedly reach out and touch our consciousness “like the delayed rays of a star” (Barthes, 2000, p. 81).

We should continue to remind ourselves of how relatively recent is the technology of the media that allows the clues of memory to be held; as Assmann says,

shortly before the invention of photography, De Quincey thought of the human mind as a palimpsest, in which images of life stored themselves layer by layer and then, later, suddenly, became readable again through the chemicals of the restorers. What for him seemed like a miracle became everyday technology thanks to photography. (Assmann, 2013, p. 209)

Likewise the strangeness of the ephemeral medium of radio, the almost supernatural invisibility of wireless signals and voices through the air, was not lost on its pioneers, awestruck by the power and possibilities of their new discovery. At the same time, the development of recording, fixing the memory of sound and pulling it back from the darkness of death contributed to the scientific revolution that helped to make human memory more self-conscious, reminding itself of its presence in the shaping of lives.

In 2008, I made a radio documentary about the history of domestic recording, with the producer, Andy Cartwright. As part of the research for this programme, we discovered a privately made cylinder recording of a family sharing Christmas festivities in their home in Salisbury, Wiltshire, in the southwest of England. The year of this rare recording was 1917, the First World War was in its darkest time, and it was clear from the comments on the recording that some male members of the family were absent. We do not know who these people were, and they are all gone now. Nevertheless, as the recording played, they came alive in a touching way, offering as the sound did, a temporal, spontaneous glimpse of lives living a brief moment from a century before. Were we to be able to locate a photograph of this family, it would probably be a formal one; they might be seen posing stiffly, waiting for the camera technology of the time to freeze the moment, and consign it to history. Yet here in their recording, they lived and breathed, laughed and played, sang and joked in a startlingly normal and everyday manner that in one sense removed the strangeness of a far-off time, while on the other, heightened it, making it uncanny. At one point, a young woman is heard to say, directly to the listener: “hello. Merry Christmas to you”. Suddenly, coming through the patina of a century-old wax cylinder, the voice of a dead person I shall never know, speaks a greeting, seemingly specifically to me. This as I listen now, becomes the sonic *punctum* of the experience, and it is written into my memory forever.

Both a photograph and a sound recording play with time, just as our consciousness absorbs visual and aural messages, and both have the capacity to move from the moment as it is lived, into memory. We might also consider that sound itself possesses

the facility of imaginative photography, and the most eloquent (in every sense) example of this may be found in our capacity to absorb music. The explanation of this is linked to the mystery of music itself and its relationship to time, which is constantly moving through a permanent present. Sound – and in this case music – is effectively time made audible, just as the voice may be considered to be air made audible; the experience of it is constantly current. The brain absorbs a newly heard piece of music on both a conscious and a subconscious level, and when this occurs, we are actively absorbed in learning, and processing information that we then store, pending retrieval. As Oliver Sacks has said: “When we ‘remember’ a melody, it plays in our mind; it becomes newly alive...We recall one note at a time and each note entirely fills our consciousness, yet simultaneously it relates to the whole”. (Sacks, 2008, p. 227). As we listen to music, we are hearing the moment, while relating the moment to the immediate previous moment, and moving within a split second into the next moment. It is hearing, having heard and being about to hear in one and the same instant. It is in other words, very close to the experience of having our attention caught by striking photographic image. We might take this further into the realm of language, and consider the images words evoke pictorially through speech, including meaning but also through timbre, pitch, pace and volume, and in this context view the printed word as a kind of musical notation, a record of thought that manifests itself through the eyes, being absorbed by the brain and then translated into sound, either spoken aloud or imagined internally. It is the partnership between sound and image – the sonic responses produced in us by art and the pictures sound makes – that place us in the world. Once that response has been set up, it has the further capacity to become lodged in memory, thus evoking an image of itself and often, of one’s first experience of it. We are ourselves part of a huge audio-visual work, and while Berger may say “It is seeing which establishes our place in the surrounding world” (Berger, 1972, p. 7), we might add emphatically, “and listening”. As a carefully conducted experiment, to open one’s front door, or a window onto the world outside in the morning with the eyes closed and the ears and mind alert offers an unexpected field of aural “vision”, providing stereophonic layers of meaning built of pitch, volume and perspective. “To listen to everything all the time and remind yourself when you are not listening” (Oliveros, 2010, p. 28) is to unlock a sense of place that is startlingly immediate and strange.

Thus we may say that a sound can be a sonic form of photograph, printing itself on the mind. Visiting Lublin, a city in eastern Poland recently, I visited a small museum dedicated to the life and work of a local poet, Józef Czechowicz. As someone who has worked in radio all my life, and as a poet, I felt an affinity with Czechowicz, although he remains, particularly to English readers, somewhat illusive, in that little of his work has been translated. Czechowicz worked as a writer for Polish Radio in Warsaw before the Second World War, but his poetry is strongly associated with his home town. When war broke out, Józef returned to Lublin, believing himself to be safer there, but in September 1939, in one of the first German air raids on the city, he was killed; he was 36 years old. In the museum dedicated to him, there is little in the form of personal artefacts; almost nothing remains apart from a tiny brass bell that once stood on his writing desk. On

my visit, the curator told me that Czechowicz, a melancholic man, would sometimes ring this bell to lift himself into a better place emotionally. I was allowed to ring the bell myself, and to record it. Now, when I play that sound – tiny, almost momentary – while sitting in my office in Liverpool, England, I have before me a clear mental image of myself in that room, with the curator beside me, the moment, and Monday morning Lublin passing by outside the window. Because I hear it here and now in real time, as I heard it there and then, the moment transmits itself and the memory develops and prints the experience as an emotional picture.

CONCLUSION – MNEMOSYNE: THE MOMENT UNDER THE MOMENT

Early writings on broadcasting shared an awed concept that there was within the “ether” something that brought the technical and the metaphysical together. Cecil Lewis, the British Broadcasting Company’s first Organiser of Programmes, who had come from the world of pioneering aviation to broadcasting, saw within two years of the birth of the BBC, the potential for the medium to expand literally without limitation:

the human voice has annihilated space. It becomes endowed with the infinite range of light, for the concerts of last year are still spreading out and on beyond the range of the visible stars. Wireless waves, like light waves, travel at an incredible speed and have greater penetration. Thus, when we speak, it is not to the listener, or even to the world, but to the universe. (Lewis, 1924, pp. 144-145)

Sound and light are capable of travelling great distances, but the human imagination has the potential to be limitless. In his book of essays and short stories, *The moment under the moment*, Russell Hoban wrote of his custom of listening to music broadcasts from All India Radio while relaxing in his London apartment:

sometimes reception is beautifully clear, and the chromatic splendours of the classical Karnatak style build palaces of sound all round me in my Fulham workroom. Swaying painted elephants and iridescent peacocks, chanting priests, multitudes of worshippers, solitary mystics and astronomers, saffron-veiled beauties and dancers with ankle bells glisten in the misty drizzle of the London night outside my window, all India vivid with my ignorance. Great wild eastern dawns and screaming birds rise where the red and green lights of the District Line wink to the passing of the golden windows rumbling townwards, rumbling homewards. Distant passengers, perhaps seen every day, perhaps never to be seen again, pass in the passing windows among painted elephants and the clash of ankle bells, the marble and the filigrees. (Hoban, 1993, p. 217)

Just as a sound can transport the imagination across the globe, or even the universe, a musical phrase or a harmony has the potential to move the mind through a

lifetime, or through centuries. Recalling the many-voiced chorus that sang through the rooms of Fondation Louis Vuitton in Paris during the winter of 2017-2018, I am drawn back to the last work in the exhibition, Janet Cardiff's 2001 sound installation, "Forty-Part Motet". I have known Tallis's *Spem in Alium* for much of my life, but I was unprepared for the effect of experiencing it in this context, coming at the end of a diverse and multinational expression of disparate art unified by turbulent times. Now, after the event, at first in memory I see the technology, the forty speakers on stands, in a circle, singing to one another across a bare white room. There is an elegance about it, a pleasing minimalism. Beyond that however, there is the sound of late 16th century churches, sonic instruments in their own right, the great spaces in which this music once echoed, and in which even today it finds its truest expression. It is music created in partnership with sacred architecture, and when I hear it, I see the vaults of the great cathedrals of Europe. The interweaving of the voices is seamless; I am reminded of Tallis's mastery of the polyphony of his day, and Allesandro Striggio's great choral masterpiece, *Ecco si beato giorno*, which inspired this counterpart. The blend of the voices makes it impossible to hear the breathing of the singers. English Tudor polyphony and its European equivalents sought to create the music of angels, and angels (of course) not being mortal, have no need of breath.

Listening to Tallis's music – its notes as they pass, one by one – even in a recording, the mind is transported by association to the giant reverberating spaces for which it was conceived. I am taken too by the mind's suggestion from this room into other acoustics, and to recall other ancient music made for them, such as the soaring spaces of Renaissance Venice, where the architects Sansovino and Palladio worked in partnership with composers such as Adrian Willaert in the development of the polyphonic choral tradition and its relation to place, specifically in that instance, in St Mark's Church. I have been fortunate enough to have seen these places as reality, stood in the midst of them and wondered at the architecture; and because of this, the mind provides me with the reference of a mnemonic image which in turn informs the sound I hear in another physical context but at the same time, internally; as I stand and listen, my sonic universe is expanding before my very ears. Cardiff's work is art that – while through sound it evokes the memory of architecture – simultaneously sends its own message from its inward-facing speakers, seeming as they do to discourse together, and it is the metaphor contained in this manifestation that in the end rings most strongly, that of voices in harmony, be they contained within a room in an art gallery, or reaching us imaginatively and culturally from half a world away. The presence of sound either as the art work itself, or as an idea suggested by it literally or tangentially in the mind, enhances the experience of our visually immediate creative environment, and perhaps changes it while adding layers of meaning. As Picasso's "The Old Guitarist" (1903) confronting the accepted conventions of the art establishment of the time by flattening and fragmenting pictorial space, and as the Second Viennese school composers such as Schoenberg and Berg led music into new realms of sound in the early years of the 20th century, so might we bring our personally created soundscapes to what we see, challenging ourselves by finding new and strange sonic worlds within worlds, and like the poet Wallace Stevens and his "Man with the Blue Guitar" come to understand that things may not quite as they are... or seem to be.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Assmann, A. (2013). *Cultural memory and western civilization*. New York: Cambridge University Press.
- Bachelard, G. (2011). *Air and dreams: an essay on the imagination of movement*. Dallas: Dallas Institute Publications.
- Bajac, Q. (2017). *Being modern: MoMA in Paris*. Paris/New York: Fondation Louis Vuitton, Paris/The Museum of Modern Art, New York, 2017.
- Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. London: Vintage Books.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*: London: Penguin.
- Berger, J. & Dyer, G. (2013). *Understanding a photograph*. London: Penguin Classics, 2013.
- Godwin, F. (1985). *Land*. London: Heinemann.
- Hoban, R. (1993). *The moment under the moment*. London: Picador.
- Hull, J.M. (2013). *Touching the rock*. London: SPCK.
- Kafka, F. (1993). *The blue octavo notebooks*. Cambridge: Exact Change.
- Keats, J. (1967). *Poetical works*. London: Oxford University Press.
- Lewis, C. A. (1924). *Broadcasting from within*. London: George Newnes.
- Locke, J. (2008). *An essay on human understanding*. Oxford: Oxford University Press.
- Oliveros, P. (2010). *Sounding the Maegins: Collected writings 1992-2009*. New York: Deep Listening Publications.
- Sacks, O. (2008). *Musicophilia: tales of music and the brain*. London: Picador.
- Sontag, S. (1979). *On photography*. London: Penguin.
- Stenger, S. (2014). *Sound strata of Coastal Northumberland*. Newcastle: AV Festival.
- Street, S. (2017). *Sound poetics: interaction and personal identity*. Cham: Palgrave.
- Tomlinson, C. (2009). *New collected poems*. Manchester: Carcanet Press.
- Toop, D. (2000). *Sonic boom: the art of sound*. London: Hayward Gallery.

BIOGRAPHIC NOTE

Seán Street is Emeritus Professor of radio at Bournemouth University. Writings on radio include *The poetry of radio* (Routledge, 2013), *The memory of sound* (Routledge, 2015), and *Sound poetics: interaction and personal identity*, (Palgrave, 2017). As a poet, his latest collections are *Camera obscura*, (Rockingham Press, 2016) and *Talk radio* (Lapwing Publications, 2017).

E-mail: sean.street7@gmail.com

Address: 154, Mather Avenue – Liverpool L18 7HD – Merseyside (UK)

* **Submitted: 30-11-2017**

* **Accepted: 15-02-2018**

MUSICALIDADES DA LÍNGUA PORTUGUESA: INTRODUÇÃO A UMA SONORIDADE FONÉTICA E ACÚSTICA DA LUSOFONIA

Teresa Costa Alves

RESUMO

A lusofonia engloba o espaço onde a língua portuguesa é falada e entendida como a língua mãe da comunicação entre os que nele habitam. Trata-se de uma paisagem linguística que contempla sonoridades tão distintas quanto a diversidade dos países que compõem o espaço lusófono. A pluralidade de sotaques e de géneros musicais, produto colonial de um tempo que não ficou apenas na história, reflete uma panóplia de possibilidades auditivas na tentativa de sintetizar uma *mediapaisagem* sonora da lusofonia. Este espaço de contrastes, tanto do ouvido como da representação dos países de expressão em língua portuguesa nas instâncias lusófonas, é o principal objeto de reflexão deste artigo, num recorte acústico das sonoridades da língua e da música de países de expressão lusófona que têm vindo, ao longo dos tempos e de forma particular, a criar particularidades fonéticas que distinguem os falantes do Português num mundo lusófono de quase 300 milhões de falantes.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura lusófona; géneros musicais; lusofonia; música popular; sotaque

ABSTRACT

The Portuguese language comprehends the space where Portuguese is spoken and understood as the mother tongue of communication between the people who inhabit it. It is a linguistic landscape that includes sounds as different as the diversity of the countries that make up this Lusophone space. The plurality of accents and musical genres – colonial product of a time that was not only history-related – reflects a range of sound possibilities in an attempt to synthesize an acoustic *mediascape* based on the Portuguese language. This space frets against both the ear and the representation of the Portuguese-speaking countries, and it consists of the main object of reflection of this article: the acoustic possibilities of Portuguese language and music to create phonetic particularities that distinguish the Portuguese speakers in a Portuguese-speaking world of about 300 million speakers.

KEYWORDS

Accent; Lusophone culture; lusophony; music genres; popular music

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o debate em Portugal sobre a implementação do novo acordo ortográfico (AO) da língua portuguesa tem escutado múltiplas vozes da discórdia (Pacheco, 2017; Pereira, 2014). Muitos olham para o novo AO como uma tentativa de homogeneização escrita de uma língua que se expandiu durante séculos, ela própria

“miscigenando” e “miscigenando-se”, ao longo de quatro continentes. O Português reúne hoje cerca de 250 milhões de falantes (Reto, 2012); contudo, parca é a literatura sobre a acústica dos sotaques da língua portuguesa.

Ainda que o acordo ortográfico, no futuro, possa vir a implementar-se em grande parte do espaço lusófono, a referida diversidade da língua portuguesa será sempre evidenciada através da sonoridade da sua elocução. É possível uniformizar a escrita de uma língua pela via da legislação, mas a sua fonética apenas será mutável através do contacto intertextual com outros idiomas ou da evolução natural da língua ao longo da história. O sotaque e suas características sonoras demarcam-se, por isso, como elementos capazes de demonstrar a diversidade, multiculturalidade e polifonia da cultura lusófona. Esta língua, como tantas outras línguas que o colonialismo delineou, apresenta distintas sonoridades, resultado dos distantes territórios onde foi deixando rasto à custa de projetos de colonização e apropriação cultural. É, ao mesmo tempo, através delas que a sua identidade de ex-colónia se densifica, descolonizando-se através de um Português de “cor sonora” distinta e única.

Só o Português europeu possui 10 dialetos: o açoriano, o madeirense, o alentejano, o algarvio, o alto-minhoto, o baixo-beirão e alto-alentejano, o estremenho, o baixo-minhoto-duriense e o transmontano (Cintra, 1971), provando até que, mesmo num país de reduzidas dimensões, “a língua portuguesa é uma e são várias. É esta a sua incomensurável riqueza” (Sartrini citado em Soares, 2014, 13 de junho). É, portanto, no seio do imenso espaço lusófono que encontramos a mais profunda riqueza sonora da língua portuguesa. Uma das mais desafiantes características da língua portuguesa para quem a aprende enquanto língua estrangeira é o facto de ser uma língua polifónica. A sua utilização transcontinental atribuiu-lhe uma nova espacialidade em que os fonemas se multiplicaram e fundiram, tendo criado novas sonoridades que com frequência chegam a prejudicar o entendimento de falantes de uma mesma língua, dispersos pelo mundo. É esse o caso de uma certa camada da população brasileira que, nunca tendo viajado para Portugal nem tido contacto com qualquer tipo de meio de comunicação português, apresenta algumas dificuldades na compreensão de determinados fonemas característicos do sotaque do Português europeu. Perturbações no entendimento que serão compreensíveis, já que as rádios portuguesas deixaram de emitir em onda curta e os canais televisivos portugueses apenas estão disponíveis na televisão brasileira mediante o pagamento de uma taxa. Já no caminho inverso o cenário é muito diferente, fruto de uma longa exposição de décadas a produtos audiovisuais de origem brasileira, desde os anos 70 e ao fenómeno de audiências da telenovela *Gabriela*, até presentemente à transmissão em direto dos concertos de Ivete Sangalo no festival Rock in Rio Lisboa na rádio e televisão portuguesas.

No Brasil, a imensa extensão do país contribui para uma polifonia de dialetos e sotaques mais assinalável. Contabilizam-se 16 dialetos dentro do Português do Brasil¹:

¹ Caipira (do interior do estado de São Paulo), costa norte (da região costeira dos estados que compõem a zona Norte do país), baiano (do estado da Baía), fluminense (do estado do Rio de Janeiro), gaúcho (da região sudoeste, nas imediações do estado do Rio Grande do Sul, próximo da fronteira com a Argentina), mineiro (do estado de Minas Gerais), nordestino central (da região interior dos estados que compõem a zona Nordeste do país), nortista (da região interior dos estados

país pautado por contrastantes diferenças regionais entre os seus 27 estados, incluindo o Distrito Federal (e até no interior de um mesmo estado, como é o caso de São Paulo), notamos no Brasil o exemplo paradigmático da polifonia da língua portuguesa. A língua tupi, língua corrente dos bandeirantes que ocuparam as regiões onde atualmente se fala o dialeto caipira (interior do estado de São Paulo, leste do Mato Grosso do Sul, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e norte do Paraná), não apresentava alguns dos sons característicos da língua portuguesa, como os representados pelas letras f, l e r, sendo por isso categorizado como uma síntese do Português e do Tupi (Amaral, 1920; Castro, 2006).

Em África, deparamo-nos com um fenómeno de sobejo interesse, não só a nível fonético como também linguístico e cultural: o Crioulo. Só em Angola, o Português angolano apresenta quatro variações: o benguelense, o luandense, o sulista e o huambense, além de todas as outras línguas crioulas faladas no país. Já nos restantes países e regiões lusófonos, encontramos o Português cabo-verdiano, o guineense, o macaense, o moçambicano, o santomense, o timorense e o galego. Na verdade, o Galego é oficialmente uma língua autónoma e apontada como a raiz da língua portuguesa, estando ambas incluídas na categoria das línguas galaico-portuguesas, pertencentes à família das línguas latinas (Cunha & Cintra, 1996).

Embora nem todos falem Português no espaço lusófono – os Crioulos na África lusófona e o próprio Tétum em Timor-Leste constituem o idioma de comunicação informal entre a grande maioria dos povos timorense, cabo-verdiano e moçambicano –, a importância da língua portuguesa na afirmação dos nacionalismos nas ex-colónias portuguesas no período pós-colonial resultou no crescimento do número de falantes de Português, sobretudo em meios urbanos (Castelo, 2004). Mesmo assim, as línguas nacionais africanas ainda são as línguas maternas da grande maioria das populações, principalmente na Guiné-Bissau e em Moçambique (Martins, Gomes & Cá, 2016). Em Moçambique, o escritor Mia Couto reitera que o projeto lusófono só poderá ser bem-sucedido neste país se “apoiar a defesa de outras culturas moçambicanas. Essas culturas e línguas de raiz bantu necessitam de sobreviver perante a hegemonia de uma certa uniformização” (2009, p. 96).

Todas estas distintas sonoridades, que se refletem também, naturalmente, em fenómenos semânticos – expressões idiomáticas, vernáculos, gírias e calões –, constituem a representação material da palavra falada na rádio. Estes exemplos de sotaques distintos em suas representações nacionais, regionais e até, como observado, locais, fazem da rádio o meio onde as divergências do sotaque se tornam mais evidentes, dada a sua característica eminentemente sonora. A diferenciação fonética e morfossintática representa no meio radiofónico a expressão de uma identidade nacional, regional ou local através do som. Cada um destes dialetos caracteriza-se por fonemas distintivos, que, captados pelo ouvido, são desmontados em frequências estereotipadas que, não raramente, refletem um retrato socioeconómico de uma construção cultural do lugar

que compõem a zona Norte do país), paulistano (da cidade de São Paulo), sertanejo (falado no sudoeste, centro-sul e leste do Mato Grosso, noroeste do Mato Grosso do Sul, no centro-norte de Goiás, e em pequenas porções do oeste de Minas Gerais), sulista, florianopolitano, carioca, brasiliense, amazónico e recifense (Nascentes, 1961).

de onde provém esse “jeito de falar”. Assim, argumentamos que o som também pode veicular conotações socioculturais que “quadriculam” a experiência do ouvir, permitindo que nessa experiência intervenham sentidos ideológicos e construções culturais de um lugar de origem. Para essa standardização do real também a rádio contribui, por se tratar de um meio para uma construção acústica da realidade (Meditsch, 1999).

Assim, prosseguimos esta reflexão tendo por base a seguinte questão de investigação: pode o som constituir-se como condutor das mais diversas “pluri-identidades” da lusofonia, representando-a em diversidade através das suas valências acústicas? Na busca de respostas, com o apoio teórico de referências bibliográficas nos campos da Linguística, dos Estudos de Rádio e Estudos Musicais, prosseguiremos esta reflexão através de um processo de escuta ativa e da observação de processos de produção intercultural no meio radiofónico, tomando fundamentalmente os casos de Portugal e Brasil como referências do espaço lusófono.

A PALETA DE CORES DOS MÚLTIPLOS SOTAQUES DA LÍNGUA PORTUGUESA NA RÁDIO

No campo dos média, quando refletimos sobre a presença e o impacto do som na representação cultural de determinado quadro identitário, é imprescindível debruçarmos-nos sobre o meio rádio. Na rádio, o sotaque pode localizar a procedência da produção do programa, quer seja ele realizado localmente em determinado país lusófono ou apresentado por um radialista ele próprio desterritorializado, membro da diáspora. Tal como Rodero (2010; 2011) havia reforçado, a rádio é um meio que se expressa também em elementos semióticos não-verbais, como os efeitos sonoros e a intensidade sonora. O sotaque, enquanto expressão fonética de um território de origem, é uma marca de oralidade que desencadeia fenómenos de identificação ou de não-pertença. Os sotaques, através das suas representações fonéticas distintas, representam, de modo sinestésico, a cor da diversidade do espaço lusófono.

Assim, concluímos que não é apenas a língua partilhada que gera fenómenos de identificação (Carvalho, 2009), é também o sotaque, ao conferir localidade à comunicação oral. Globalmente, há uma hegemonia do sotaque brasileiro, em particular dos dialetos paulista e fluminense², nos média que comunicam em língua portuguesa. O sotaque mais escutado mundialmente é o brasileiro, já que sete em cada 10 falantes de Português no mundo são brasileiros. Naturalmente que a forte internacionalização da telenovela nas últimas décadas tem contribuído para este fenómeno, assim como a crescente popularização do cinema brasileiro nas redes de distribuição internacionais, através de filmes como “Cidade de Deus” ou “Tropa de Elite”.

No Portugal dos anos 90, importa destacar o caso paradigmático de uma estação que inaugurou um novo modelo no mercado radiofónico português do final do século XX. A Rádio Cidade consistia numa rádio produzida e realizada exclusivamente por uma

² O sotaque paulista pertence ao estado de São Paulo e o fluminense ao Rio de Janeiro. O eixo São Paulo-Rio de Janeiro, também conhecido por Região Sudeste do Brasil, é a zona mais rica do Brasil, onde se concentram as maiores indústrias produtoras do país e onde é gerado grande parte do PIB nacional.

equipa brasileira residente em Lisboa. A Rádio Cidade foi uma rádio irreverente, que comunicava para jovens entre os 15 e os 25 anos e o tom de voz utilizado marcou para sempre uma geração de jovens portugueses, tendo introduzido no país duas alterações ao paradigma da comunicação em rádio: o tratamento informal do ouvinte (na realidade, por “você”, que em Português do Brasil replica o modelo da informalidade) e a presença acústica do sotaque brasileiro:

bem diferente dos programas voltados para a integração e o resgate saudosista da comunidade lusitana no Brasil, Portugal não teve uma programação radiofónica voltada especificamente para a colónia “brasuca”. Na verdade, a mistura de sotaques também existiu, só que em uma outra dimensionalidade que começou sendo propagada numa emissora “brasileira” feita em Portugal por apresentadores brasileiros e portugueses. Realmente a Rádio Cidade primou pela dinâmica, pela soltura e pela musicalidade do sotaque brasileiro. (Lepetri, 2011, p. 327)

Como refere Lepetri (2011), o grau de inovação introduzido pela Rádio Cidade no paradigma da produção radiofónica em Portugal é inverso ao nível de tradicionalismo saudosista que caracteriza, ainda hoje, os programas de rádio produzidos pela diáspora portuguesa radicada no Brasil (Monteiro, 2008). O próprio sotaque híbrido dos descendentes lusobrasileiros, marcado por inflexões mais próximas do Português de Portugal em algumas palavras e noutras mais do Português do Brasil, parece assumir-se como uma marca de territorialidade identitária própria e única. Este sotaque constitui também uma pegada sonora da lusofonia e dos múltiplos percursos históricos da língua portuguesa desde os Descobrimentos. As comunidades diaspóricas geradas um pouco por todo o mundo produzem uma mescla de pronúncias com distintas origens que seguem o caminho percorrido pelos vários povos falantes da língua portuguesa.

Ainda que a palavra falada, que faz denotar o sotaque, seja a base da comunicação no meio rádio, o elemento constitutivo que mais espaço e tempo ocupa na programação radiofónica na maioria das estações contemporâneas, tanto em Portugal (ERC, 2016) como no Brasil (Ibope, 2013) é a música. Sendo a música uma unidade programática que reúne as múltiplas sonoridades melódicas dos instrumentos que a compõem, assim como do sotaque da palavra cantada, esta deve ser obrigatoriamente considerada quando refletimos sobre a presença sonora da identidade lusófona no espaço hertziano. Começemos, portanto, por analisar os distintos géneros musicais que habitam o espaço lusófono.

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA PRESENÇA SONORA DA CULTURA LUSÓFONA: O CASO DO FADO

As várias culturas que habitam o espaço lusófono são, na sua expressão musical, de uma extensa diversidade, quantificável através de um vasto leque de géneros musicais tradicionais dos vários territórios da lusofonia. A música é um dos produtos culturais da lusofonia que melhor se tem feito representar nos média ao longo dos últimos

40 anos de pós-colonialismo. E pelas suas características sonoras, a música é também, na sua génese, o elemento definidor da cultura lusófona mais premente no meio rádio:

o aspeto cultural associado ao termo lusofonia que conta com maior presença na internet é a música. Uma das constantes que se observam com relação à produção musical da lusofonia é a questão da criatividade das ex-colónias. Neste sentido, a música considera-se uma das mostras de vitalidade da cultura lusófona e uma linguagem comum que permite a fusão entre distintas culturas. (Ledo-Andión, 2011, p. 22)

Musicalmente, o panorama lusófono caracteriza-se por uma riqueza única de sonoridades e raízes. O fado, o samba, a música popular brasileira (MPB) e a quizomba são os géneros musicais com maior presença na rádio portuguesa no tempo presente (Alves, 2015, 2017). Os três primeiros têm a sua raiz genealógica primária em Portugal e no Brasil, ainda que se pense que o samba poderá ter nascido de uma interseção entre ritmos africanos e brasileiros criados para alimentar danças performáticas. O fado é o género musical português mais conhecido internacionalmente, tendo-se transformado num símbolo nacional da cultura portuguesa. Sendo um dos elementos identitários mais populares, e que melhor penetração tem demonstrado na internacionalização cultural portuguesa, o fado poderá ter sido, ele próprio, um dos primeiros produtos de uma miscigenação cultural no mundo lusófono, consequência dos fluxos migratórios entre Portugal e Brasil. E, por esse motivo, talvez até possamos pensar o fado como um género musical caracterizado pela fusão de elementos estéticos brasileiros e portugueses, como se de um produto cultural coproduzido pelos dois países se tratasse.

São várias as teorias sobre a origem do fado, e não são de todo consensuais. Não existe uma teoria unânime sobre o início da sua história, já que o seu processo de transmissão oral de geração em geração dificultou a existência de um registo credível sobre as suas raízes. Apenas nas décadas de 1920 e 30 encontramos registos de alguma fiabilidade, ainda que também eles suscetíveis às modificações próprias da referida transmissão oral (Nery, 2004). Uma das teses sobre a origem do fado é a hipótese de a sua origem remontar a influências africanas e brasileiras, originalmente como um tipo de dança negra do Brasil do final do século XVIII, com base num *intermezzo* cantado (Tinhorão, 1994). Há indícios de que, antes de uma possível trajetória do Brasil para Portugal, o fado já seria cantado por mulheres fadistas em São Paulo por volta de 1740 (Giron, 2004). A tese mais consistente sobre a origem do fado parece mesmo ser a afro-brasileira, argumentando que os bailes do fado³ brasileiros já existentes no século XVIII teriam chegado a Portugal no século seguinte apenas na sua expressão musical. Assim, a dança chamada fado foi trazida para Portugal já no século XVIII pelo tráfego marítimo, que a teria introduzido nos bairros típicos da cidade de Lisboa (Andrade, 2013), enquanto que o fado expressão musical teria chegado a Portugal só depois do regresso da corte real de D. João VI do Brasil, em 1821, sendo que em 1819 já o fado seria tocado, cantado e dançado no Brasil, ainda que desconhecido em Portugal (Lopes-Graça, 1978).

³ Os bailes do fado parecem ter surgido de uma mistura entre as danças de Fofa e do Lundum ou Lundu, de origem afro-brasileira, e da dança do fandango, um estilo provavelmente espanhol que foi adotado em Portugal.

Dadas estas suspeitas, parece ser viável a hipótese de que o fado contemporâneo é, ele próprio, um produto acústico (ainda que primeiro performativo) da lusofonia e da miscigenação dos povos lusófonos, posteriormente transformado em produto de fluxos migratórios, tal como as comunidades que hoje tanto o divulgam internacionalmente, pelas rotas da diáspora. Já as referências ao fado como género português de canção popular, de acordo com algumas referências provenientes do estado de arte dos estudos musicais, datam da década de 1850 (Kennedy, 1980). O lexema “fado” surge, portanto, no século XIX, tanto para descrever as danças no contexto colonial no Brasil como para designar o género musical que se disseminou, sobretudo em Lisboa, nas décadas seguintes (Nery, 2004). Segundo Tinhorão,

embora se possa dar quase como certo que em Portugal já se conhecesse a dança do fado desde final de Setecentos – considerada a dinâmica normal das relações culturais entre as baixas camadas da metrópole e da colónia –, ia ser o regresso do rei D. João VI e sua corte para Lisboa, em 1821, o responsável pelo impulso maior na sua difusão. (Tinhorão, 1994, p. 27)

Também na sua composição o fado teria surgido a partir de um entrecruzar de elementos musicais provenientes do Brasil e de Portugal. Na dança do fado, entre os momentos dançados existiriam *intermezzos* em forma de improviso a partir dos quais teria nascido a canção do fado, já em forma de canção a solo. Chegando a Portugal, estes *intermezzos* encontraram algumas formas de cantares tradicionais em Portugal, tais como “o canto à desgarrada de espírito crítico e o canto ao desafio de espírito humorístico” (Lopes, 1944, p. 46), tendo esta composição evoluído posteriormente para formas mais elaboradas de quadras e décimas. Aludindo a esses *intermezzos*, que em Português se traduzem por intervalos ou interlúdios, escreveu Fernando Pessoa em 1929: “o Fado (...) não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar” (1979, p. 34).

Talvez por se tratar de um género musical de uma complexidade plural de interseções culturais, o fado começou a popularizar-se em Portugal, sobretudo em Lisboa, em tascas e bordéis, isto é, nos lugares de encontro das camadas populares⁴. Esta ebulição artística foi, na época, uma criação espontânea das camadas mais baixas de Lisboa, resultando numa síntese de todas as influências musicais que sobretudo os lisboetas, pela importância da cidade e pela sua geolocalização portuária de ponto de chegada, experienciaram ao longo dos séculos (Tinhorão, 1994).

Portugal foi ator colonizador no espaço que se constituiu lusófono, mas a expressão artística, em particular a musical, demonstra que, durante o período de colonização, Portugal foi alvo de movimentos transculturais no sentido inverso, isto é, produtos culturais que foram exportados para o país colonizador, reimaginando e reinventando as suas expressões artísticas, como é o caso do fado. Assim, Portugal poderá, durante o

⁴ O facto de o fado ter encontrado nas camadas populares o seu lugar de crescimento transformou-o num género musical de expressão do descontentamento social expresso no tom humorístico, crítico e, mais tarde, amoroso, das primeiras canções do fado.

chamado período colonialista, ter sido culturalmente colonizado em determinados géneros musicais e estilos performativos.

Quando os Estudos de Música tentam aferir as origens musicais no espaço lusófono, relatam a mescla entre uma série de géneros que poderão ter influenciado, e continuar a influenciar, géneros musicais do continente africano, já que a intensificação da utilização de mão de obra escrava provinda das colónias africanas para Portugal e para o Brasil produziu fenómenos de miscigenação sonora, através da combinação inusitada de instrumentos e sonoridades provindos de outros cantos do mundo. A título de exemplo, o *zouk*, a salsa, o merengue, a cúmbia, a rumba e o flamenco são alguns dos possíveis géneros musicais que poderão estar imbuídos nas influências rítmicas de certos géneros musicais tradicionais dos países de expressão em língua portuguesa, dada essa história de processos de transculturação que produziu uma fusão plural de sonoridades.

Por música popular adotamos as linhas de pensamento multidisciplinares, como Vega (1997) e Tagg (2003), para quem este conceito é amplo e abrangente: “meso-música” ou música de todos. A música popular é uma tradição musical tão antiga quanto a da música erudita. A música popular⁵ é produzida e distribuída de forma massificada nos mercados em que os compradores de determinado produto musical não correspondem aos produtores, intérpretes ou distribuidores desse mesmo produto (Tagg, 1979). Isto significa que é possível considerar que a raiz do conceito de música popular se entranha nos mesmos fundamentos da distribuição e comercialização mediática. Tal como os meios de comunicação de massa, a música popular capacitou-se de canais de produção e distribuição com a revolução industrial, primeiramente, e de seguida com a revolução tecnológica. Há autores que defendem que a categoria de música popular não se pode reduzir a apenas um género, ou a um conjunto de géneros musicais, podendo sim opor-se a produções musicais artísticas, como as preconizadas pelos géneros *jazz* e música clássica. Em oposição à música popular, na música enquanto pura arte prevalece uma função sociomusical que alia uma identificação entre os pares a uma perceção estética de superioridade em relação ao *pop*:

um número significativo de pesquisas sobre a música popular e tradicional (incluindo as músicas indígenas) tem evidenciado que os géneros musicais são também construções culturais nativas e que os limites existentes entre eles são flexíveis, cambiantes e abertos (Hoffmann, 2011, Menezes Bastos, 2008). Isto é especialmente claro no âmbito da música popular, na qual os rótulos dos géneros na grande maioria das vezes são do tipo guarda-chuva, abrangendo, assim, muitos géneros. Adicionalmente, géneros novos com rótulos novos podem surgir na música popular (mas não só nela). (Bastos, 2016, p. 8)

⁵ De acordo com a abordagem anglo-saxónica, aquilo que entendemos em Português por “música popular” poderá ser interpretada como música *pop* (*popular music*) ou música tradicional (*folk music*). Consideraremos as duas, para depois prosseguir com o conceito de música popular na sua abordagem *folk* (cujo significado é alemão e “povo”).

Assim, aqui apresentamos, por ordem alfabética, os géneros musicais selecionados para categorização dos géneros musicais lusófonos: axé, cantiga de resistência, carimbó, fado, folclore, forró, kuduro, lambada, morna, MPB, música popular ligeira brasileira (vulgarmente designada por música “brega”), música popular ligeira portuguesa (vulgarmente designada por música “pimba”), samba, sertanejo, soltinho, quizomba. Dada a extensão da unidade de análise que é a música lusófona, o critério de seleção destes géneros musicais foi o de, numa fase exploratória, terem sido detetados e registados como os mais versados em programas de rádio de divulgação da música e cultura lusófonas em Portugal e no Brasil (Alves, 2017). Prosseguimos portanto para uma reflexão sobre os géneros musicais, de acordo com o seu país de origem, para entender o seu enraizamento na história da música popular do mundo lusófono e suas eventuais relações de génese com outros géneros.

GÉNEROS MUSICAIS LUSÓFONOS: SONORIDADES DISTINTAS FEITAS DE RAÍZES COMUNS

Particularizando, pois, o exemplo brasileiro – o país lusófono com o maior número de falantes do Português e onde a música representa mesmo um dos produtos culturais mais exportados –, confiamos até que a música se trata da indústria cultural mais rentável e exportável no Brasil. De entre a extensa panaceia de géneros musicais que se popularizaram de forma distinta entre regiões e estados brasileiros –, decidimos começar pelo lundu e pela modinha, por se terem constituído, no último quarto do século XVIII em Lisboa, como um dos primeiros casos de globalização no âmbito da moderna música popular do Ocidente, já que apresentavam versões brasileiras e portuguesas (Bastos, 2016).

O lundu e a modinha parecem nascer da mesma família musical do fado. O Atlântico lusófono constituiu-se, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, como um espaço de intensas e contínuas relações socioculturais e musicais. Os segmentos ameríndios e africanos que compõem este espaço – que coloca três continentes numa dinâmica triangular de troca de influência (Europa, África e América do Sul) – desempenham papéis ativos, já que as relações musicais entrepostas nesse espaço estavam alicerçadas num sistema transatlântico lato de distintos géneros musicais, maioritariamente dançantes.

Do lado do Atlântico lusófono mais próximo da costa africana, encontramos em Cabo Verde uma preponderância social da música que parece, até, ultrapassar a do Brasil. No período de observação realizado nas ilhas de Santiago, São Vicente, Santo Antão e Fogo, notámos a presença constante de música ao vivo (cuja esmagadora maioria pertence aos géneros musicais locais) nos bares, restaurantes e mesmo nas ruas do país, com uma presença mais marcada ainda no Mindelo, capital da ilha de São Vicente, berço criativo de Cesária Évora e Tito Paris. A morna é o mais popular e exportado género musical cabo-verdiano. “A morna é um produto mestiço como a própria língua e o próprio homem” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 10). É essencialmente baseado em três elementos: música, letra e dança. Três dos mais importantes nomes da cultura cabo-verdiana do século XX debruçaram-se sobre o tema da origem da morna e da sua importância para a constituição de uma cultura cabo-verdiana de força própria: Eugénio Tavares, jornalista, escritor e poeta, nome maior da literatura em Crioulo cabo-verdiano; Francisco Xavier

da Cruz, músico de São Vicente mais conhecido pelo pseudónimo B. Leza; e Baltasar Lopes, nome maior do movimento de libertação cultural ligado à revista *Claridade*⁶.

É justamente Baltasar Lopes quem sugere o termo “morna” para designar este género musical, dado que a sua origem reporta ao feminino do adjetivo da língua portuguesa “morno” e da palavra crioula que dele derivou. Transmitida por via oral, e por isso evidenciando lacunas ao nível do registo da sua história e origem, consideramos no presente trabalho que a morna pertence ao universo da literatura tradicional cabo-verdiana. Até ao século XIX, o único registo textual de uma canção deste género musical é a *Brada Maria*⁷, de letra em língua portuguesa e conteúdo muito influenciado pela segunda geração de escritores românticos portugueses. Antes da grande rutura ideológica ocorrida com a revista *Claridade*, a partir de meados dos anos 30, o país não possuía um sistema literário nacional (Lopes, 1949). Por isso, a morna, na sua exploração criativa da identidade cabo-verdiana, apenas encontra espaço próprio a partir dessa década, com o apoio literário da *Claridade* e o grande impulso dado por B. Leza (Rodrigues & Lobo, 1996).

Atualmente, surgem novas teorias sobre a origem da morna, nomeadamente a possibilidade de as raízes da morna estarem associadas à música judaica, especificamente à polca e ao galope, que chegou a Cabo Verde no século XIX trazida pelos europeus. Deste modo, a morna não será necessariamente de origem africana, tal como o fado não será de origem portuguesa. Desde o início do século XX que se teorizava sobre a origem da morna, tendo-se fundamentado a sua origem cabo-verdiana admitida de modo formal, pela primeira vez, em plena ascensão do Estado Novo em Portugal pela voz do escritor e poeta Eugénio Tavares (1932). Importa o facto de ter sido nesta obra que Eugénio Tavares ressaltou a relevância do Crioulo na cultura cabo-verdiana e no seu posfácio ter sido apontada alguma negligência dos governos locais perante a importância do Crioulo, considerada “poesia ignorada” (Tavares, 1932).

Para além de representar um sentido de “cabo-verdianidade”, a morna também se encaixa numa exaltação da identidade cabo-verdiana que se exacerba através da distância – seja da emigração voluntária, seja do exílio forçado (Cardoso, 1942). Esse centralismo na nostalgia do país deixado, pejado de um enaltecimento da cultura nacional, remete para dois elementos simbólicos tão caros ao próprio fado quanto ao regime salazarista: a saudade e a Nação (Rodrigues & Lobo, 1996).

A mais internacionalizada intérprete do género musical da morna, Cesária Évora, distinguia-se exatamente por uma interpretação emotiva dessa interioridade, dando à

⁶ A *Claridade* foi uma revista literária e cultural surgida em 1936 na cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente em Cabo Verde. Esteve no centro de um movimento de emancipação cultural, social e política da sociedade cabo-verdiana. Os seus nomes máximos foram Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva (através do pseudónimo Osvaldo Alcântara) e Jorge Barbosa, influenciados pelos neorrealistas portugueses. Ainda assim, um dos lemas da *Claridade* era aprofundar as bases culturais da cabo-verdianidade, tentando compreender a sua origem através da diferenciação face à cultura do colonialismo, tendo por isso assumido a causa do povo cabo-verdiano na sua luta pela afirmação de uma identidade cultural autónoma face ao colonizador. Do ponto de vista literário, a *Claridade* revolucionou a literatura cabo-verdiana e iniciou uma contemporaneidade estética e linguística, ao mesmo tempo que procurou afastar definitivamente os escritores cabo-verdianos do cânone português, promovendo a produção em língua crioula.

⁷ Letra de canção recuperada, de acordo com alguns estudiosos, pelo escritor Eugénio Tavares.

morna um tom mais intimista do que o que corresponde à sua natureza original. A morna resume os elementos identitários do cabo-verdiano: a emotividade, a diversidade da sua execução e a importância da palavra, que mascara um certo conservadorismo da música – tendo sido esse conservadorismo, ainda assim, a razão da manutenção de uma certa perpetuação da tradição. Ao constituir-se como definidora da “cabo-verdianidade”, a morna contribui para a continuidade de um quadro deontológico e valorativo de uma geração para a seguinte, ainda que “na transmissão e divulgação da morna (e na sua produção) [estejam] implicadas todas as classes sociais, já não acontecendo o mesmo em relação aos outros textos tradicionais onde uma camada tem especial relevo” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 18). As letras das mornas são registos escritos que delineiam a identidade cabo-verdiana, e por isso têm sido enquadradas no campo dos Estudos Literários, enquanto peças de literatura tradicional e cultura popular:

mas se a morna se pode considerar o texto mais abrangente do ser cabo-verdiano, é com a cucurtiçon, a finançon, o batuque, a tabanca, o funaná e a coladeira, e ainda com o conto, a adivinha, o provérbio, a lenda, as cantigas de trabalho, encantatórias e de ninar que, juntamente, se constitui a literatura tradicional. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 16)

Augusto Casimiro (1940) aponta a proximidade do ritmo da morna com o da canção portuguesa, em redondilha: “é o fado sem o aviltamento das ruelas, é a canção do amor e da saudade, à sombra do velame ou na terra do exílio” (Casimiro citado em Rodrigues & Lobo, 1996, p. 14). Na realidade, é difícil distinguir quais as tonalidades reveladoras da origem da morna:

Cabo Verde é uma realização crioula na diáspora, quer do ponto de vista da Europa quer do da África. Paradoxalmente daquilo que se possa pensar, tem menos traços africanos, visíveis a olho nu, que o Brasil (...). Sendo a cultura cabo-verdiana resultante de um encontro, de uma fusão de duas culturas, a morna é na sua dimensão humana, na sua essência e índole, na sua formação, uma música simplesmente cabo-verdiana. Especular quanto à origem é produto daquilo que se chamaria de *síndrome de grandeza*. Ela é, pois, produto destas ilhas atlânticas e como parte de um todo universal terá aspetos desta ou daquela cultura que faz parte desse todo. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 19)

A portugalidade da morna encontra-se patente não só no ritmo da melodia, mas também na técnica vocal – a morna da ilha da Brava parece ter sofrido a influência do modo de cantar da ilha da Madeira (Rodrigues & Lobo, 1996). Além disso, a morna – por estar intrinsecamente ligada a cada etapa da vivência social, política e económica de Cabo Verde – apresenta evidências da diáspora ao nível da construção da narrativa lírica das letras da morna: “cantam a Terra-Longe, os países de emigração, o Brasil, a Argentina, a América (os Estados Unidos da América do Norte), a Holanda, Portugal como país da alienação” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 30).

A morna distingue-se também dos restantes géneros musicais em análise pelas suas particularidades ligadas ao seu estatuto de insularidade, assumindo características relacionadas com o carácter do povo e das tradições de cada ilha. Além disso, também o facto de cerca de um milhão de cabo-verdianos se encontrarem geograficamente relocalizados na diáspora está presente na narrativa da morna. Os temas da nostalgia e da saudade, tão caros ao efeito de distância patente na emigração, assim como o amor ou a crítica social, estando o primeiro radicalmente presente na morna da Brava, de tom lírico-amoroso, e o segundo na ilha de São Vicente, de tom jocoso.

A morna de São Vicente, em particular a do Mindelo – famosa capital da música de Cesária Évora e Tito Paris –, parece ter sido à partida influenciada pela morna da Brava e, posteriormente, é possível que tenha sofrido marcas sul-americanas, nomeadamente do Brasil e da Argentina, marcas essas patentes no dedilhado, introduzido por intérpretes brasileiros. De menor expressão internacional devido à sua reduzida capacidade de exportação, mas igualmente importante nos ritos culturais cabo-verdianos, é o género musical do funaná. Inspirado nos ritmos e danças rurais africanos, a sua ligação aos escravos trazidos da costa de África resultou numa sonoridade semelhante aos ritmos caribenhos.

A marrabenta é um dos mais populares géneros musicais tradicionais de Moçambique. Consiste numa mescla de ritmos enérgicos locais, ligados às danças tradicionais moçambicanas, e influências provenientes do folclore português, sendo, portanto, uma forma típica de música-dança. É, por conseguinte, um produto do colonialismo português, e o seu próprio nome o reflete, já que é uma derivação da palavra “rebentar” (“arrabentar” na sua adaptação vernacular local). Algumas teorias argumentam que este nome se referia aos instrumentos musicais utilizados na interpretação – originalmente, guitarras de lata e caixas de madeira com cordas –, cuja fragilidade e construção improvisada as tornava passíveis de rebentar com alguma facilidade. Já outras teorias relacionam o nome deste género musical com o estilo de dança a ele associado, uma dança de carácter alegre, repleta de vivacidade, de movimentos saltitantes e atitude irreverente, executada através de movimentos circulares laterais e frontais da região pélvica. A origem da palavra remete para o radical “rebenta”, um grito de incitamento (Prisco & Hancock, 2015).

Durante o período colonial, apenas música de origem portuguesa podia ser tocada e dançada nos territórios das colónias. Assim, este género musical nasceu e desenvolveu-se enquanto expressão da identidade nacional moçambicana e uma forma de preservação da cultura local. Com o advento da independência, em 1975, a marrabenta sofreu de uma certa desvalorização junto das camadas intelectuais, fruto do facto de ser olhada como um produto cultural com origem no colonialismo, tal como aconteceu com o fado em Portugal. Anos mais tarde, a marrabenta ressurgiu no final na década de 1980 com bandas como Eyuphuro e Orquestra Marrabenta Star de Moçambique. Ainda assim, volta a passar mais uma década votada ao esquecimento e é a partir da década de 2000 que se começa a fazer sentir um novo ressurgimento, desta vez mais consistente e sustentável, com nomes como Mabulu (numa mistura de *rap* e marrabenta), Wazimbo (o vocalista de Orquestra Marrabenta Star no seu percurso a solo) e Neyma. Através da popularização destes intérpretes da marrabenta, o género musical parece estar a viver

um retomar do interesse popular e da sua mediatização, à semelhança do que sucedeu com o fado em Portugal na década de 90.

Atualmente, a ausência de uma indústria discográfica e de promotores musicais tem impedido a marrabenta de ganhar capacidade de divulgação internacional (Prisco & Hancock, 2015). Ainda assim, influenciada pela globalização da cultura contemporânea, um novo subgénero de música-dança tem vindo a crescer em popularidade junto das camadas mais jovens: o *pandza*, um estilo fruto da mescla entre a marrabenta e a ragga, um subgénero da música eletrónica surgido na Jamaica em meados dos anos 80 a partir de influências do *dancehall*. O *pandza* tem por base a marrabenta, mas adquire as batidas mais rápidas do ragga e de algum *hip hop* proveniente da proximidade fronteiriça com a África do Sul. A maior parte das letras de canções do *pandza* é escrita em Português, todavia, algumas apresentam representações em Shangaan, o dialeto de Maputo, versando sobretudo temáticas da vida quotidiana e social dos jovens moçambicanos. Enquanto que a marrabenta apenas utiliza guitarra e percussão na execução da sua instrumentação, o *pandza* acrescenta outros instrumentos e novos ritmos, assim reiterando o seu carácter de género musical de fusão.

GÉNEROS MÚSICAIS LUSÓFONOS NO CONTEXTO DAS MÚSICAS DO MUNDO

Atualmente, a música tradicional dos vários países lusófonos mencionados parece encontrar-se em conjunto, e de uma forma indistinta, na categoria de músicas do mundo/*world music*. Este género musical remete para a música tradicional ou música folclórica de determinado país ou *cluster* cultural, criada e tocada por músicos originários desse país ou cultura, ou de alguma forma ligados às suas raízes (Nidel, 2005). Esta categorização conjunta reúne géneros musicais assinaladamente pouco similares entre si, não fosse o facto de cada um representar a cultura popular do seu país de origem. O termo foi pela primeira vez enunciado por Robert E. Brown no início da década de 1960 para definir o conjunto de artes performativas que almejavam a promover a harmonia e o entendimento entre culturas: a música de todos os países do mundo. Ainda assim, é a partir dos anos 80 que a música do mundo adquire maior legitimidade ontológica e uma popularidade notória. Em 1991, a música do mundo já havia atingido, nos Estados Unidos, cerca de 2 a 3% da quota de mercado dos géneros *jazz* e música clássica (Taylor, 1997).

Hoje em dia, apesar de algum engavetamento de géneros musicais que em nada são semelhantes, a *world music*, ainda que permaneça um género musical consumido por um nicho de mercado, goza já de bastante respeito e credibilidade. A popularidade de festivais de música do mundo demonstra a consagração do género: a título de exemplo, em Portugal o Festival de Músicas do Mundo de Sines contou com cerca de 100 mil visitantes na edição de 2015 (Aporfest, 2015, 13 de dezembro). Registamos também dois programas na rádio pública sobre *world music*: na Antena 2, o programa Raízes é diário e assume-se como “um espaço dedicado às músicas do mundo”⁸; na EBC, o programa *Música do Mundo* descreve-se como “a oportunidade de conhecer diferentes expressões

⁸ Ver <https://www.rtp.pt/programa/radio/p1950>

musicais mundo afora, de artistas famosos ou desconhecidos. O espaço é democrático e visa proporcionar cultura por meio da música produzida em diferentes países”⁹.

Este “encarceramento” de géneros musicais distintos numa só categoria poderá explicar-se pela massificação da música popular (ou *pop*) dos países anglófonos, principalmente dos Estados Unidos e de Inglaterra. Até os prémios norte-americanos *Grammy* já contam com uma categoria de *world music*, tendo o português Carlos do Carmo e os brasileiros Gilberto Gil e Sérgio Mendes sido consagrados. Ainda assim, a música *pop* parece ainda ser maioritária nos registos de consumo de discos em Portugal. E no Brasil? Passando os olhos pela tabela dos discos mais vendidos no ano de 2016 no Brasil, notamos que o género musical *pop* surge como um dos preferenciais, ainda que suplantado em vendas por composições de artistas musicais brasileiros como Marisa Monte, Ivete Sangalo, Jorge & Mateus e Sandy, fazendo prevalecer os géneros MPB, sertanejo e samba (Gomes, 2016). Ocultando os brasileiros, na lista dos 20 artistas que mais CD e DVD venderam nesse ano no Brasil encontram-se a inglesa Adele, as norte-americanas Lady Gaga, Beyoncé e a banda Fifth Harmony, todas mulheres, artistas *pop* e anglófonas.

Os géneros musicais *mainstream* – géneros musicais contemporâneos criadores de êxitos radiofónicos – também têm representatividade na língua portuguesa. Como *mainstream* consideramos, maioritariamente, o *pop*, o *rock*, o *hip hop*, o *R&B* e o *rap*. No âmbito deste grupo de géneros menos ligados à cultura popular e mais à cultura de massas, destacamos uma canção *rock* brasileira que poderá apresentar uma perspetiva sobre a forma como a cultura portuguesa é representada no Brasil – aqui através da música. A canção “O Vira” foi composta por João Ricardo e Luhli para o primeiro álbum de 1973 do grupo Secos & Molhados, uma banda brasileira da década de 1970 cuja formação inicial era composta por João Ricardo, Gérson Conrad e Ney Matogrosso (apenas até 1975, já que a partir desse ano iniciou a sua carreira a solo de um êxito estrondoso). A canção original é influenciada pelos padrões da música portuguesa, ao serem empregues instrumentos recorrentes na sua sonoridade como o acordeão. Também a própria letra alude à tradição portuguesa através da menção à dança folclórica típica do vira.

O género musical do *rock* brasileiro viu-se representar com maior internacionalização nas décadas de 70, 80 e 90 através dos grupos Secos & Molhados, Titãs, Tubarões, Legião Urbana e Paralamas do Sucesso, e também dos artistas solo Raul Seixas e Roberto Carlos, cuja participação no auge do movimento Jovem Guarda, no final dos anos 60, abriu caminhos para a sedimentação do *pop* e do *soft rock* brasileiros. *Jovem Guarda* tratou-se de um programa de televisão, transmitido na TV Record entre 1965 e 1968, considerado por alguns como um movimento musical de vanguarda alavancado pela popularização dos Beatles nos Estados Unidos, notado pela maioria como um momento musical que conquistou multidões e impulsionou a indústria discográfica brasileira pela mão de nomes como Roberto Carlos e Erasmo Carlos (Fróes, 2000).

Dentro do cenário musical português, parecem ser mais apetecíveis à internacionalização os artistas dos géneros *hip hop* e *rap*, sendo sobretudo bem-sucedidos na exportação destes produtos musicais para os PALOP. São deste argumento exemplo a

⁹ Ver <http://radios.ebc.com.br/musica-do-mundo>

banda portuguesa e os artistas *hip hop* de raízes cabo-verdianas e angolanas Da Weasel, Sam the Kid e Boss AC. Ainda assim, atualmente é o fado o género musical mais apreciado além-fronteiras.

Entre os géneros musicais de origem africana, a morna parece ser o que maior divulgação internacional alcançou, graças à popularidade de Cesária Évora no mundo francófono, cujo trabalho foi descoberto pela RFI (Radio France International). Em relação ao território lusófono de Timor-Leste, a nossa pesquisa bibliográfica sobre géneros musicais timorenses mostrou-se manifestamente insuficiente para retirar conclusões sobre a sua classificação em géneros e subgéneros. Parecem ser quatro as principais manifestações culturais ligadas à música e dança populares timorenses: tebe, tebedai, dansa e cansaun (Fundação Mário Soares, 2002). Contudo, não foi possível apurar qual a sua capacidade de exportação – apenas sabemos que, nos contextos em análise em Portugal e no Brasil, não está instituído qualquer tipo de modelo de distribuição de produtos musicais timorenses. Já em relação a géneros musicais de outras regiões lusófonas, também não parece existir em Portugal qualquer tipo de penetração no mercado discográfico de artistas goenses, macaenses ou galegos (ainda que, talvez pela proximidade geográfica, haja intermitentemente espetáculos de artistas galegos em cidades portuguesas, mas sem ser habitual ver esses artistas inscritos no enquadramento da lusofonia).

Três fatores poderão explicar esta premência da música no contexto cultural de representação mediática da lusofonia. Em primeiro lugar, o facto de a música ser um produto de cultura popular perfeitamente inserido na presente sociedade de consumo, logo, apresentar bons indícios de aceitação junto dos núcleos de receção. Em segundo lugar, a simplicidade na distribuição dos produtos musicais entre países, simplificada também pela comunicação na mesma língua. Por fim, a crescente importância que, desde os anos 80 e 90, o modelo de rádio musical tem vindo a ocupar no mercado mediático mundial, implicando mais tempo de antena concedido à música na programação das rádios um pouco por todo o mundo. A matéria cultural mais presente no discurso mediático do meio rádio é a música, dado o vínculo sonoro deste meio de comunicação. A música lusófona torna-se, portanto, a nossa principal unidade de reflexão, porque possibilita a observação da lusofonia enquanto síntese intercultural de um espaço linguístico que se imiscuiu em territórios aos quais, por natureza física, não pertencia.

CONCLUSÃO

Foram abordados ao longo deste artigo dois objetos de estudo que partilham a dificuldade na sua tangibilidade. A cultura popular, cujas fronteiras entre património, formação e entretenimento são difusas (Llosa, 2012), e a lusofonia, cuja dificuldade de delimitação do seu espaço geográfico e cultural reflete a natureza de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2005).

Ainda que o conceito de cultura lusófona e sua distribuição seja um reflexo límpido e claro da abstração patente na própria ideia de lusofonia junto do grande público, a diversidade da língua portuguesa será sempre evidenciada através da sonoridade da sua

elocução. Os diversos sotaques da língua portuguesa e os géneros musicais tradicionais da música popular dos países de expressão em Português refletem fonética e acusticamente a multiplicidade de origens e expressões da cultura lusófona.

Etimologicamente, a palavra “lusofonia” indica a existência de um fonema luso – um fonema polimórfico, com múltiplos sotaques, diversas formas de escrita e, até, distintos significantes. O espaço da lusofonia, enquanto espaço cultural, é multipolar e intrinsecamente descentrado (Lourenço, 1999; Martins, 2006). A própria “plurisonoridade” da língua portuguesa, falada nos vários sotaques da africanidade, da brasilidade ou do Galego, remete para uma polifonia do sentido. Os sotaques, através das suas representações fonéticas distintas, tornam-se, portanto, na cor da diversidade do espaço lusófono.

Ainda que o fado, em Portugal, tenha sido continuamente associado ao regime colonista de Salazar no pós 25 de abril e até ao início dos anos 90, este género musical acaba por cumprir os desígnios de um produto cultural descolonizado, não só porque fez a viagem contrária ao colonialismo, isto é, saiu do Brasil para se fixar em Portugal, e porque se miscigenou no ambiente boémio do porto de Lisboa, reinventando-se para se enquadrar no habitat que foi encontrar nos bairros populares lisboetas. Também o folclore é, historicamente, um produto cultural fruto de uma intensa intertextualidade e miscigenação, apesar da sua associação a um segmento da cultura popular de inspiração rural e pouco profissionalizada, muito ligada ao amadorismo das artes musicais.

Por todos estes motivos, classificamos a sonoridade do espaço lusófono como polifónica e (paradoxalmente) silenciadora. Polifónica no sentido melódico – soando aos diversos géneros musicais tradicionais que compõem os repertórios da música popular de cada país –, assim como no sentido fonético – através dos distintos sotaques do Português europeu, brasileiro, africano, timorense –, lembrando-nos de que não existe uma representação mediática sólida da cultura lusófona nos meios de comunicação portugueses, mas sim várias culturas do espaço lusófono representadas através de uma presença amiúde, e sobretudo musical no meio rádio. A lusofonia é, então, uma comunidade sonora tão polifónica quanto silenciada: plural na diversidade de sotaques da língua portuguesa, calada na representação dos países mais pequenos e esquecidos do mundo lusófono. A própria lusofonia poderá ser entendida como um rizoma, um sistema descentrado e, portanto, a expressão máxima da multiculturalidade e da multiplicidade, resultado da concentração na distribuição do poder no corpo social. Esperamos, assim, que este artigo possa trazer algum contributo para o debate sobre as desigualdades na distribuição e representatividade das diversas espacialidades do espaço lusófono.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, T. C. (2015). Rádio, cultura e diáspora: Portugal e Brasil no espaço lusófono da rádio. In M. Oliveira & N. Prata (Ed.), *Rádio em Portugal e no Brasil: trajetória e cenários* (pp. 205-218). Braga: CECS.

Alves, T. C. (2017). *Os sons da lusofonia: contextos multiculturais do serviço público de rádio em Portugal e no Brasil*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/50817>

- Alves, T. C., Rocha, F., Portela, P. & Ibiálpina, D. (2016). Serviço público de comunicação e cultura: coproduções musicais e cinematográficas em Portugal e no Brasil. *Comunicação e Sociedade*, 30, 367-385. doi: 10.17231/comsoc.30(2016).2503
- Amaral, A. (1920). *O dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, M. (2013). *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Aporfest, Associação Portuguesa de Festivais de Música. (2015, 13 de dezembro). 1 milhão e 869 mil espectadores presentes nos festivais de música | 210 festivais de música em 2015. Retirado de <https://tinyurl.com/yd6aswz8>
- Baptista, M. M. (2006). A lusofonia não é um Jardim: ou da necessidade de “perder o medo às realidades e os mosquitos. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.) *Comunicação e lusofonia* (pp. 23-44). Porto: Campo das Letras.
- Bastos, R. J. M. (2016). Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado. *El oído pensante*, 4 (1), 1-13. Retirado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/download/8009/9043>
- Cardoso, P. (1942). *Cadernos luso-caboverdianos: ritmos de Morna*, 2. Praia: não disponível.
- Carvalho, A. M. (2009). *Português em contato*. Franquefurte/Madrid: Vervuete/Iberoamericana.
- Castelo, C. (2004). Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. *Análise Social*, 171, 439-445. Retirado de <https://tinyurl.com/yc7rob5t>
- Castro, V. (2006). *A resistência de traços do dialeto caipira: estudo com base em Atlas Linguísticos regionais brasileiros*. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, Brasil. Retirado de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000430167>
- Cintra, L. (1971). Nova proposta de classificação dos Dialectos Galego-Portugueses. *Boletim de Filologia*, 22, 81-116.
- Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho.
- Cunha, C. & Cintra, L. (1996). *Os dialectos da língua portuguesa. Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- ERC, Entidade Reguladora da Comunicação. (2016). Relatório de regulação – 2015. Retirado de <http://www.erc.pt/pt/estudos-e-publicacoes/relatorios-de-regulacao>
- Fróes, M. (2000). *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.
- Fundação Mário Soares (2002). Exposições temporárias: *cultura e tradição em Timor-Leste*. Centro de Documentação e Divulgação da Cultura de Timor. Retirado de http://www.frmsoares.pt/casa_museu/expo_temp_timor_leste_apresenta
- Giron, L. A. (2004, 19 de julho). O rap salva a palavra. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Época*. Retirado de <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/o,,EPT761353-1661,00.html>
- Gomes, R. (2016, 31 de dezembro). Conheça os CDs e DVDs mais vendidos no Brasil em 2016. *Jornal de Comercio*. Retirado de <https://tinyurl.com/y845udsr>

- IBOPE. (2013, 8 de julho). Rádio atinge 73% da população brasileira. *Notícias ibope.com*. Retirado de <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Radio-atinge-73-da-populacao-brasileira.aspx>
- Kennedy, M. (1980). *The Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ledo-Andión, M. (2011). La variante lusófona. In C. Valle, F. J. Moreno & F. S. Caballero (Eds.), *Cultura latina y revolución digital: Matrices para pensar el espacio iberoamericano de comunicación* (pp. 95-130). Barcelona: Editorial Gedisa
- Lepetri, P. (2011). O rádio e a relação migratória Brasil e Portugal. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2011*, 321-330.
- Lopes, F. (1944). *Fado na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - vol. X*. Lisboa: Texto Editora
- Lopes-Graça, F. (1978). *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edição Cosmos.
- Lourenço, E. (1999). *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, A., Gomes, S. & Cá, V. (2016, outubro-dezembro). Letramento(s)/Alfabetização em contextos multilíngues de Angola e Guiné-Bissau. *Educação em Revista*, 32(4), 391-412.
- Martins, M. L. (2006). A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia* (pp. 79-90). Porto: Campo das Letras. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2119/2038
- Meditsch, E. (1999). *A rádio na era da informação*. Coimbra: Minerva.
- Monteiro, T. J. L. (2008). Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o “senso comum mítico” e o (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea no Brasil. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 21-35.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.
- Nidel, R. (2005). *World music*. Nova Iorque: Routledge.
- Pacheco, N. (2017, 30 de março). Dois tempos desortografados. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2017/03/30/culturaipilon/noticia/dois-tempos-desortografados-1766939>
- Pereira, J. P. (2014, 18 de janeiro). Acordo ortográfico: acabar já com este erro antes que fique muito caro. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2014/01/18/culturaipilon/noticia/acordo-ortografico-acabar-ja-com-este-erro-antes-que-fique-muito-carro-1620079>
- Prisco, J. & Hancock, C. (2015). Dance until you break: Exploring Mozambique’s “Marrabenta”. Retirado de <http://edition.cnn.com/2015/01/27/world/marrabenta-music-of-mozambique>
- Rodero, E. (2010). See it on a radio story: sound effects and shots to evoked imagery and attention on audio fiction. *Communication Research*, 39, 458-479.
- Rodero, E. (2011). ¿Veo cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes mentales en el oyente. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*. Retirado de http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=63
- Rodrigues, M. & Lobo, I. (1996). *A morna na literatura tradicional: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. Praia: ICLD.
- Soares, A.A. (2014, 13 de junho). António Sartini: “A língua portuguesa está vivendo um momento muito interessante”. *Público*. Retirado de <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/antonio-sartini-1639608>

Tagg, P. (2003, dezembro). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14(23), 5-42.

Taylor, T. (1997). *Global pop: world music, world markets*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Tavares, E. (1932). *Mornas - Cantigas crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca.

Tinhorão, J. R. (1994). *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

Vega, C. (1997, julho). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51 (188), 75-96. doi: 10.4067/S0716-27901997018800004

NOTA BIOGRÁFICA

Teresa Costa Alves é doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, com uma tese sobre os modelos de rádio pública em Portugal e no Brasil e formas de representação da cultura lusófona no meio rádio. Mestre em Tradução pela Universidade Nova de Lisboa e licenciada em Ciências da Comunicação pela mesma instituição, dedicou mais de uma década da sua vida profissional à produção e locução radiofónicas no Grupo Renascença Multimédia. Em 2014 foi investigadora visitante na Unip e USP, em São Paulo, e em 2015 na Universidade de Berkeley, nos EUA. Atualmente é produtora de conteúdos em Português no LinkedIn.

E-mail: teresa.costa.alves@gmail.com

Morada: Traungauergasse 7, top 5 8010 Graz – Áustria

* Submetido: 30-11-2017

* Aceite: 15-02-2018

MUSICALITY OF PORTUGUESE: INTRODUCTION TO A SONORITY AND PHONETIC ACOUSTIC IN THE LUSOPHONE WORLD

Teresa Costa Alves

ABSTRACT

The Portuguese language comprehends the space where Portuguese is spoken and understood as the mother tongue of communication between the people who inhabit it. It is a linguistic landscape that includes sounds as different as the diversity of the countries that make up this Lusophone space. The plurality of accents and musical genres – colonial product of a time that was not only history-related – reflects a range of sound possibilities in an attempt to synthesize an acoustic *mediascape* based on the Portuguese language. This space frets against both the ear and the representation of the Portuguese-speaking countries, and it consists of the main object of reflection of this article: the acoustic possibilities of Portuguese language and music to create phonetic particularities that distinguish the Portuguese speakers in a Portuguese-speaking world of about 300 million speakers.

KEYWORDS

Accent; Lusophone culture; lusophony; music genres; popular music

RESUMO

A Lusofonia engloba o espaço onde a língua portuguesa é falada e entendida como a língua mãe da comunicação entre os que nele habitam. Trata-se de uma paisagem linguística que contempla sonoridades tão distintas quanto a diversidade dos países que compõem o espaço lusófono. A pluralidade de sotaques e de géneros musicais, produto colonial de um tempo que não ficou apenas na história, reflete uma panóplia de possibilidades auditivas na tentativa de sintetizar uma *mediapaisagem* sonora da Lusofonia. Este espaço de contrastes, tanto do ouvido como da representação dos países de expressão em língua portuguesa nas instâncias lusófonas, é o principal objeto de reflexão deste artigo, num recorte acústico das sonoridades da língua e da música de países de expressão lusófona que têm vindo, ao longo dos tempos e de forma particular, a criar particularidades fonéticas que distinguem os falantes do Português num mundo lusófono de quase 300 milhões de falantes.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura lusófona; géneros musicais; Lusofonia; música popular; sotaque

INTRODUCTION

In recent years, the debate in Portugal on the implementation of the new Portuguese language spelling agreement has heard several voices of discord (Pacheco, 2017; Pereira, 2014). Many see the new agreement as an attempt to write the homogenization of a language that has expanded over the centuries, has “miscegenated” and has itself

also been miscigenated all over the four continents. In 2012, records mentioned about 250 million native Portuguese speakers; however, there is little literature on Portuguese acoustics and accents.

The spelling agreement might implement a common way of writing the language, but the diversity of Portuguese will always be evidenced by the voice and the accent. It is possible to standardize the writing of a language through legislation, but its phonetics will only be mutable through intertextual contact with other languages or through the natural evolution of the language throughout history. The accent and its sonic characteristics demarcate themselves, as well as elements capable of demonstrating the diversity, multiculturalism and polyphony of the Portuguese speaking culture. This language, like many other languages that colonialism describes, has different sounds, as a result of distant territories where it left the track at the expense of colonization and cultural appropriation projects. It is, at the same time, through them that their former colony identity was densified, through a distinctive and unique Portuguese “color of sound”.

European Portuguese has 10 dialects (Cintra, 1971), showing that, even in a small country, “Portuguese is one and there are several. This is its immeasurable richness” (Sartrini quoted by Soares, 2014, June 13th). Therefore, it is within the immense Lusophone space that we find the deepest richness of sound of the Portuguese language. One of the most difficult characteristics of Portuguese for those who learn it is as a foreign language is exactly its polyphonic character. A transcontinental use gave it a new spatiality in which different phonemes multiplied and merged, creating new sounds that often come to harden the understanding between Portuguese speakers scattered around the world. Such is the case of a certain layer of the population that, without having travelled to Portugal or that never contacted with Portuguese media, faces difficulties in understanding certain phonemes that are characteristic of the European accent. Disturbances in the understanding that are likely to occur since Portuguese radios stopped broadcasting on shortwave and Portuguese television channels are only available on Brazilian television for a fee. In Portugal, the result of long decades of exposure to Brazilian audiovisual products on Portuguese radio and television (since the 70s and the phenomenon of audiences of soap operas *Gabriela*, to present the live broadcast of concerts of Ivete Sangalo at Rock in Rio Lisbon music festival) has generated a complete understand of the Brazilian.

In Brazil, the immense size of the country contributes to a more remarkable polyphony of dialects and accent. Counting up to 16 dialects in Brazilian Portuguese¹, a country marked by contrasting regional differences between its 27 states (and even within the same state, as is the case of São Paulo), we observe in Brazil the paradigmatic example of the Portuguese language polyphony. Tupi, the common language of colonial explorers

¹ *Caipira* (in the interior of the state of São Paulo), the North coast (of the coastal region of the states that make up the northern part of the country), *baiano* (Bahia state), *fluminense* (from the Rio de Janeiro state), *gaúcho* (from the southwest, near the state of Rio Grande do Sul, near the border with Argentina), *mineiro* (from the Minas Gerais State), *nordestino central* (of the interior region of the states that make up the Northeast), *nortista* (from the interior region of the states that make up the northern part of the country), *paulistano* (from the city of São Paulo), *sertanejo* (spoken in the southwest, central-south and east of Mato Grosso, northwest of Mato Grosso do Sul, in the north-central part of Goiás, and in small portions of the west of Minas Gerais), *sulista*, *florianopolitano*, *carioca*, *brasiliense*, *amazónico* e *recifense* (Nascentes, 1961).

(“bandeirantes”) who occupied the regions where the Caipira dialect is currently spoken (interior of the state of São Paulo, east of Mato Grosso do Sul, south of Minas Gerais, south of Goiás and north of Paraná), did not present some of the characteristic sounds of the Portuguese language, represented by the letters F, and therefore is classified as a synthesis of Portuguese and Tupi (Amaral, 1920; Castro, 2006).

In Africa, we find a phenomenon of great interest, not only phonetically but also linguistically and culturally: Creole. In Angola alone, Portuguese has four variants, in addition to all the other Creole languages spoken in the country. In other Portuguese-speaking countries and regions, we find the Cape Verdean, Guinean, Macao, Mozambique, Timorese and Galician variants of Portuguese. In fact, the Galician language is officially an autonomous body and identified as the root of the Portuguese language, both of which are included in the Galician-Portuguese language category, which belongs to the Roman languages family (Cunha & Cintra, 1996).

Although not all of them speak Portuguese in the Portuguese-speaking space – Creole in Portuguese-speaking Africa and Tetum for East Timor are the language of informal communication among the vast majority of the population of Timor, Cape Verde and Mozambique – the importance of the Portuguese language in affirming nationalism in the former Portuguese colonies in the post-colonial period resulted in an increase in the number of Portuguese speakers, especially in urban areas (Castelo, 2004). However, African national languages remain the mother tongues of the vast majority, especially in Guinea-Bissau and Mozambique (Martins, Gomes & Cá, 2016). In Mozambique, the writer Mia Couto reiterates that the Portuguese-speaking project can only succeed in this country if it “supports the defense of other Mozambican cultures. These cultures and languages with Baptist roots need to survive in the face of the hegemony of a certain uniformity” (2009, p. 96).

All these different sounds, which are also naturally reflected in semantic phenomena – idioms, vernacular, slang and jargon – are the material representation of the spoken word on the radio. These examples of different accents in their national, regional and even, as we observe, local representations, make radio the medium where the differences in accent become more evident, given its eminently sonorous characteristic. Phonetic and morpho synthetic differentiation represents, in the radio environment, the expression of a national, regional or local identity through sound. Each of these dialects is characterized by distinctive phonemes, which captured by the ear, are disassembled into stereotyped frequencies that, quite often, reflect a socioeconomic portrait of a cultural construct of the place from which this “way of speaking” comes. Therefore, we hold that sound can also interfere with socio-cultural connotations that “grid” the experience of hearing, allowing ideological meanings and cultural constructions of a place of origin to intervene in that experience. By this real standardization it also helps the radio, since it is a means for a construction of the acoustic reality (Meditich, 1999).

We have therefore continued this reflection on the basis of the following research question: can sound be constituted as a conductor of several “Portuguese-speaking multiple identities”, representing its diversity through improved acoustics? In search of

answers, with the theoretical support of references in the fields of linguistics, radio studies and music studies, we continue this reflection through a process of active listening and observation of the processes of intercultural production on the radio, looking more deeply at the cases of Portugal and Brazil as the Portuguese-speaking world references.

THE COLOUR PALETTE OF PORTUGUESE ACCENTS IN THE RADIO

In the field of media, when we reflect on the presence and impact of sound in representing the cultural identity of a framework, we cannot distance ourselves from the radio medium. In radio, the accent can be localized to the origin of programmed production, whether it is carried out locally in a Portuguese-speaking country or presented by a broadcaster who reterritorialized as member of the diaspora. Just as Rodero (2010; 2011) had reinforced, radio is a medium that is also expressed in non-verbal semiotic elements, such as sound effects and sound intensity. The accent, while the phonetic expression of a country of origin, is a mark that gives oral chains phenomena of identification or non-membership. The accents through their different phonetic representations, represent the kinesthetic mode, the color of the diversity of the Portuguese world of speech.

Therefore, we conclude that it is not only the shared language that generates identification phenomena (Carvalho, 2009), it is also the accent that generates it through oral communication. Globally, there is an hegemony of the Brazilian accent, especially the *paulista* and *fluminense* dialects², in the media that communicate in Portuguese. The world's most listened to accent is the Brazilian, where seven out of every 10 Portuguese-speaking people in the world are Brazilians. Naturally, the strong internationalization of soap operas in recent decades has contributed to these numbers, as well as the growing popularity of Brazilian cinema in international distribution networks, through films such as *Cidade de Deus* or *Tropa de Elite*.

In Portugal in the 90s, the paradigmatic case of a station that inaugurates a new model in the Portuguese radio market at the end of the 20th century must be highlighted. Rádio Cidade consisted of a radio station produced and carried out exclusively by a resident Brazilian team in Lisbon. It was an irreverent radio station that communicated to a target audience ranging between 15 and 25 years old, thus the tone of voice used marked forever a generation of young Portuguese people, after two changes in the paradigm of radio communication sprung the country: the informal treatment of the listener (using the “informal you”) and the acoustic presence of the Brazilian accent:

very different from shows for the integration and nostalgic rescue of the Portuguese community in Brazil, Portugal did not have a radio show specifically aimed at the Brazilian colony. In fact, there was also the mixture of accents, but in another dimension that began to be propagated in a “Brazilian” radio station made in Portugal. Rádio Cidade really prevailed because

² The São Paulo accent belongs to the state of São Paulo and the *fluminense* to Rio de Janeiro. The São Paulo-Rio de Janeiro axis, also known as the Southeastern Region of Brazil, is the richest zone of Brazil, where the largest producing industries of the country are concentrated and where a great part of the national GDP is generated.

of the dynamics, the fluency and the musicality of the Brazilian accent.
(Lepetri 2011, p. 327)

As for Lepetri (2011), the degree of innovation introduced by Rádio Cidade in the paradigm of radio production in Portugal is inverse to the level of nostalgic traditionalism that characterizes today's radio shows produced by the rooted Portuguese diaspora in Brazil (Monteiro, 2008). The very hybrid accent of descendant luso-Brazilians, marked by inflections closer to the Portuguese of Portugal in a few words and others more Portuguese of Brazil, seems to be assumed as its own brand territoriality identity. This accent is also an imprint of the Portuguese speaking sound and multiple historical roots of the Portuguese language of discoveries. Diaspora communities around the world produce pronunciations blending with different origins that follow the path taken by several Portuguese speakers.

Although the spoken word, denoting the accent, is the basis of communication in the radio medium, the constitutive element that takes up more space and time in radio programming in most contemporary stations, both in Portugal (ERC, 2016) and in Brazil (IBOPE, 2013), is in fact music. This fact will be considered when reflecting on the presence of sound of the Portuguese speaking identity on the spatial waves. Let's start, then, by analyzing the different musical genres that inhabit the Lusophone space.

MUSIC AS AN EXPRESSION OF THE PRESENCE OF THE SOUND IN LUSOPHONE CULTURE: THE CASE OF FADO

The several and diverse cultures inhabiting the Lusophone space are, in terms of musical expression, of an extensive diversity, quantifiable through a wide range of traditional musical genres coming from the various territories of the Portuguese language. Music is one of the cultural products of lusophony that has been best represented in the media over the last 40 years of post-colonialism. And because of its sound characteristics, music is also, in its genesis, the defining element of the most pressing Portuguese-speaking culture in mid-range radio:

the cultural aspect associated with the term lusophony that has the greatest presence on the Internet is music. One of the constants observed in relation to the musical production of lusophony is the question of creativity in former colonies. In this sense, music is considered one of the signs of vitality of the Lusophone culture and a common language that allows the fusion between different cultures. (Ledo-Andión, 2011, p. 22)

Musically, the Lusophone panorama is characterized by a unique richness of sounds and roots. *Fado*, *samba*, Brazilian popular music (MPB) and *quizomba* are musical genres with the greatest presence on Portuguese radio at the present time (Alves, Rocha, Portela & Ibiálpina, 2016). The first three have their primary genealogical roots in Portugal and Brazil, although it is believed that Samba may have been born from an intersection between African and Brazilian rhythms created to feed the dances they

perform. *Fado* is the most internationally recognized Portuguese musical genre, having become a national symbol of Portuguese culture. *Fado* may have been, itself, one of the first products of a cultural mix in the Portuguese-speaking world, a consequence of the migratory flows between Portugal and Brazil. And, therefore, we could even think of *fado* as a musical genre that is characterized by the fusion of aesthetic elements Brazil and Portugal, as a cultural product co-produced by the two countries.

There are several theories about the origin of *fado*, and none is consensual. There is no unanimous theory about the beginning of its history, as its process of oral transmission from generation to generation has made it difficult to have a credible record of its roots. Only in the 1920s were records with any reliability found, although also susceptible to having modified by oral transmission (Nery, 2004). One of the theories on the origin of *fado* is that it goes back to African and Brazilian influences, originally as a kind of black dance in Brazil at the end of the 18th century, based on singing *intermezzos* (Tinhorão, 1994). There is some evidence that, before a possible trajectory from Brazil to Portugal, *fado* would have been sung by female singers in São Paulo around 1740 (Giron, 2004). The most consistent thesis on the origin of *fado* seems to be Afro-Brazilian, arguing that the dances of *fado* in Brazil³ already existed in the 18th century, and they would have travelled to Portugal in the next century, but only in its musical expression. In this way, the dance called *fado* was brought to Portugal in the 18th century by maritime traffic, which would have introduced it into the vicinity of Lisbon (Andrade, 2013), while *fado* musical expression would come to Portugal only after the return of King John VI's court from Brazil in 1821 (Lopes-Graça, 1978).

Given these suspicions, it seems feasible to hypothesize that contemporary *fado* is itself an acoustic (though first performative) product of the Portuguese language and the crossbreeding of the Portuguese language – the people who speak, then becomes the migration of products, such as communities today that spread internationally, through the routes of the Diaspora. According to some references to the state of the art of musical studies dating from the 1850s (Kennedy, 1980), the lexeme *fado* appears in the 19th century, both to describe the dancing in the colonial context in Brazil and also to designate the musical genre that has spread, especially in Lisbon, in the following decades (Nery, 2004). Following Tinhorão,

although he can almost take it for granted that in Portugal it was already known that *fado* dance since the end of the 18th century – he considers the normal dynamics of cultural relations between the lower layers of the metropolis and the colony – was to be the return of King John VI and his court to Lisbon in 1821 responsible for the greatest impulse in its dissemination. (Tinhorão, 1994, p. 27)

From these theories, we believe that *fado* would have arisen from a crossover of musical elements between Brazil and Portugal. While *fado* was being danced, there was

³ *Fado* dances seem to have come from a mixture of *Fofa* and *Lundum* or *Lundu* dances, of Afro-Brazilian origin, and the dance of *fandango*, a probably Spanish style that was adopted in Portugal.

improvised singing during the *intermezzo*, and supposingly that was when the *fado* song was born, as in the form of solo song. Arriving in Portugal, these *intermezzi* found some forms of traditional music in Portugal, such as the “corner to the loss by critics and the singing to the challenge of the spirit of humor” (Lopes, 1944, p. 46), and this composition evolved even more into more elaborate forms of stables and tenths. Alluding to these *intermezzi*, i.e., breaks or interludes, Fernando Pessoa wrote in 1929: “[*fado*] is neither happy nor sad. It’s an interval episode. It roots in the Portuguese soul” (1979, p. 34).

Perhaps because it is a genre of plural complexity of cultural intersections, *fado* began to become popular in Portugal, especially in Lisbon, in taverns and brothels, that is, in bohemian popular places⁴. This artistic ferment was, at that time, a spontaneous creation of the lower layers of Lisbon-s society, resulting in a synthesis of all the musical influences brought to and by the importance of the city as port of arrival and point of geolocation, experienced over the centuries (Tinhorão, 1994).

Portugal was a settler actor in the Lusophone space, but artistic expression, particularly musical, shows that during the period of colonization, Portugal has been the subject of intercultural movements in reverse, i.e., cultural products have been exported to colonizing country, reimagining and reinventing their artistic expressions, such as *fado*. Therefore, Portugal may, during the so-called colonial period, have been culturally colonized in certain genres and styles of performance music by its own colonies.

In global terms, we talk about fusions between a number of genres that may have influenced and continued to influence genres of music in the African continent, as the intensification of the use of slave labor coming originally from the African colonies to Portugal and Brazil produced sound mixing phenomena by combining unusual instruments and sonorities from other corners of the world. For example, zouk, salsa, merengue, cumbia, rumba and flamenco are some of the possible genres that may be imbued with the rhythmic influences of certain traditional musical genres of English-speaking countries, bearing in mind that the history of transculturation processes has produced a plural fusion of sounds.

Popular music critics have adopted multidisciplinary lines of thought, such as Vega (1997) and Tagg (2003), for whom this concept is broad and integral, like “meso-music” or “the music of all”. Popular music⁵ is a musical tradition as old as scholarly music. Popular music is mass produced and distributed in markets where certain buyers do not correspond to producers of musical products, performers or distributors of the same product (Tagg, 1979). This means that it is possible to consider that the root of the concept of popular music is the same as that of the means of distribution and marketing. Like the mass media, popular music has been trained in production and distribution channels with, first, industrial revolution, and then technological revolution. There are authors who argue that the category of popular music cannot be reduced to a single

⁴ The fact that *fado* found in the popular strata its place of growth turned it into a musical genre of expression of social discontent expressed in the humorous, critical, and later loving tone of the first songs of *fado*.

⁵ According to the Anglo-Saxon approach, what we mean by “popular music” can be interpreted as pop music (popular music) or folk music. We will consider the two, and then proceed with the concept of folk music in its folk approach (whose meaning is German is “people”).

genre, or to a set of musical genres, but can be opposed to artistic musical productions, such as those recommended by jazz and classical music. Contrary to popular music, music as pure art prevails a socio-musical function that combines peer identification with an aesthetic perception of superiority.

A significant amount of research on popular and traditional music (including indigenous music) has shown that musical genres are also native cultural constructions and the boundaries between them are flexible, shifting and open (Hoffmann 2011, Menezes Bastos, 2008). This is especially clear in the field of popular music, where the genre labels are mostly “umbrella-type”, thus covering many genres. In addition, new genres with new labels can emerge in popular music (but not only in it). (Bastos, 2016, p. 8)

So here we will present, in alphabetical order, the musical genres selected for categorization of Portuguese speaking musical genres: *axe*, resistance song, *carimbó*, *Fado*, folklore, *farró*, *kuduro*, *lambada*, Brazilian popular music, Brazilian light popular music (commonly known as “brega”, in English “corny”), Portuguese light popular music (commonly known as “pimba”, in English “bing”), *samba*, *sertanejo*, *soltinho* and *quizomba*. Taking into account the extent of the unit of analysis in the Portuguese speaking music, the criteria for selecting these genres in an exploratory phase was their dissemination in radio in Portugal and Brazil (Alves, Rocha, Portela & Ibiálpina, 2016). Therefore, we aim at a reflection on the musical genres, depending on their country of origin, in order to understand their roots in the history of Portuguese popular music – the world of speech and its possible genesis in other genres.

LUSOPHONE MUSICAL GENRES: DIFFERENT SOUNDS FROM COMMON ROOTS

Let us take the example of Brazil – the Portuguese-speaking country with the largest number of Portuguese speakers and where music is still one of the most exported cultural products. Among the extensive panacea of musical genres that have become popular in different regions of Brazil, we decided to take *lundu* and *modinha* as one of the first cases of globalization under the modern popular music of the West (Bastos, 2016).

Lundu and *modinha* seem to have been born from the same musical family of *fado*. The Portuguese-speaking Atlantic was established, especially in the 18th and 19th centuries, as an area of intense and continuous socio-cultural and musical relations. The Amerindian and African segments that make up this space – which places three continents in a triangular dynamic of exchange of influence (Europe, Africa and South America) – play active roles, since the musical relations intertwined in this space were based on a broad transatlantic system of different musical genres, mostly danceable.

On the Portuguese-speaking Atlantic coast, closest to the African continent, we find in Cape Verde a social preponderance of music that seems, even, to surpass that of Brazil. During our period of observation on the islands of Santiago, Sao Vicente, Santo Antao and Fogo, we noticed the constant presence of live music in local musical genres

in the bars, restaurants and even on the streets of the country, with an even more marked presence in Mindelo, the capital of the island of San Vicente, the creative birthplace of Cesária Évora and Tito Paris. Morna is the most popular and exported Cape Verdean musical genre. “Morna is a mestizo product like the language itself and man itself” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 10). It is essentially based on three elements: music, lyrics and dance. Three of the most important names in the Cape Verdean culture in the 20th century leaned towards the theme of the origin of the “morna” and its importance for the constitution of a Cape Verdean culture of its own strength: Eugénio Tavares, journalist, writer and poet, major name of Cape Verdean Creole literature; Francisco Xavier de la Cruz, musician from San Vicente, better known by the pseudonym B.leza; and Baltasar Lopes, major name of the cultural liberation movement linked to the magazine *Claridade*⁶.

It is precisely Baltasar Lopes who suggests the term “morna” to designate this genre, since its origin refers to the feminine adjective of the Portuguese language “warm” and the Creole word that derives from it. Transmitted orally, and therefore revealing gaps in the record of its history and origin, we consider in this work that the morna belongs to the universe of traditional Cape Verdean literature. In the nineteenth century, the only textual record of a song of this genre is the “Brada Maria”⁷, in the content of the Portuguese letter and great influence on the second generation of Portuguese romantic writers. Before the great ideological rupture occurred with the magazine *Claridade*, from the mid-30s onwards, the country did not have a national literary system (Lopes, 1949). Thus morna, in its creative exploration of Cape Verdean identity, only finds its own space after that decade, supported by the literary movement *Claridade* and the great impulse given by B. Leza (Rodrigues & Lobo, 1996).

Nowadays, new theories about the origin of morna are emerging, particularly the possibility that the roots of morna are associated with Jewish music, specifically the polka and gallop, which came to Cape Verde in the 19th century, brought by Europeans. Therefore, morna will not necessarily be grounded on an African origin, such as *fado* may not be originally Portuguese. Since the beginning of the 20th century, there were theories about the origin of morna based on its Cape Verdean origin, formally admitted for the first time in the rise of the New State in Portugal by the voice of the writer and poet Eugénio Tavares (1932). Tavares stressed the importance of Creole in Cape Verdean culture and pointed out that local governments had been negligent towards the importance of Creole, calling it “ignored poetry” (Tavares, 1932).

⁶ *Claridade* was a literary and cultural magazine that appeared in 1936 in the city of Mindelo, on the island of São Vicente in Cape Verde. It was at the centre of a movement of cultural, social, and political emancipation of Cape Verdean society. Its most significant names were Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva (through the pseudonym Osvaldo Alcântara) and Jorge Barbosa, influenced by Portuguese neorealists. One of *Claridade* mottoes was to deepen the cultural bases of Cape Verdean identity, trying to understand its origin through differentiation from the culture of colonialism, and thus assumed the cause of the Cape Verdean people in their struggle for the affirmation of an autonomous cultural identity towards the coloniser. From a literary point of view, *Claridade* caused a revolution in Cape Verdean literature and began an aesthetic and linguistic contemporaneity, while at the same time seeking to permanently exclude Cape Verdean writers from the Portuguese canon, promoting Creole language production.

⁷ Song lyrics recovered, according to some scholars, by the writer Eugénio Tavares.

In addition to representing a sense of “caboverdility”, the morna also fits into an exaltation of Cape Verdean identity that is exacerbated by distance, whether through voluntary emigration or forced exile (Cardoso, 1942). This centralism mixed the nostalgia for the country left behind with an exaltation of national culture, and it refers to two very special symbolic elements of the *fado* to the regime of Salazar: nostalgia and Nation (Rodrigues & Lobo, 1996).

The most internationalized interpreter of the morna genre is Cesária Évora, and she is admired precisely by her emotional interpretation of the genre, giving it a warm tone that is more intimate than its original nature. Morna sums up the identity elements of the Cape Verdeans: the emotiveness, the diversity of its execution and the importance of the word, which masks a certain conservatism of the music, having been that conservatism, even so, the reason for maintaining a certain tradition. Being a constituent part of the definition of “caboverdility”, it stills contributes today to the continuity of a deontological and evaluative framework from one generation to the next, although “the transmission and dissemination of morna (and in its production) involves all social classes, not happening the same in relation to the other traditional texts where a layer has special importance” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 18). The lukewarm lyrics are written records that delineate the identity of Cape Verde, and thus have been framed in the field of literary studies, as pieces of folklore literature:

but if “morna” can be considered the most complete text of what is being from Cape Verde, it is thanks to cucurtiçon, finançon, drums, tabanca, funaná and coladeira, plus the history, the conjectures, the proverbs, the legends and the songs – all of that, together, makes traditional literature. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 16)

Augusto Casimiro (1940) points out the proximity of morna’s rhythm with Portuguese traditional rhyme songs: “it is the *fado* without the street degradation, it is the song of love and longing, in the shadow of the cup or in the land of exile” (Casimiro quoted in Rodrigues & Lobo, 1996, p. 14). In reality, it is difficult to distinguish which shades reveal the origin of morna:

Cape Verde is a Creole diaspora experience, from the point of view of both Europe and Africa. Paradoxically, it has fewer African features, visible to the naked eye, than Brazil (...). As the Cape Verdean culture is the result of an encounter, of a fusion of two cultures, the tibia is, in its human dimension, in its essence and nature, in its formation, simply Cape Verdean music. Speculating on the origin is the product of what might be called a syndrome of greatness. It is therefore a product of these Atlantic islands and as part of a universal whole it will have aspects of this or that culture that is part of everything. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 19)

Portugal’s influence in morna is reflected not only on the rhythm of the melody, but also in the vocal technique – Brava island’s morna seems to have been influenced by

the singing style of Portuguese Madeira Island (Rodrigues & Lobo, 1996). In addition, because it is intrinsically linked to each stage of Cape Verde's social, political and economic experience, the morna presents evidence of the diaspora at the level of the lyrical narrative and lyrics: "the Far-Earth, the countries of emigration, Brazil, Argentina, United States of America, the Netherlands and Portugal as the country of alienation" (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 30).

Morna also differs from the other genres mentioned before because of its insular nature, in the supposedly characteristics of the people and different traditions of each island. In addition, the fact that nearly one million Cape Verdeans are geographically re-located abroad and are part of the diaspora is present in morna's narrative. The themes of nostalgia and the effect of distance that is so evident in emigration, as well as love or social criticism, are all part of the richness of morna.

Sao Vicente's morna, particularly that of Mindelo – famous music capital of Cesária Évora and Tito Paris –, seems to have been influenced by the tibia of the Brava and, subsequently, it is possible that it has suffered South American marks, such as from Brazil and Argentina. Of lesser international expression due to its reduced capacity of exportation, but equally important in Cape Verdean cultural rites, is the musical genre of funaná. Inspired by African rural rhythms and dances, its connection to slaves brought from the coast of Africa resulted in a sonority similar to Caribbean rhythms.

Marabenta is one of the most popular traditional musical genres in Mozambique. It is composed of a mixture of local energetic rhythms linked to traditional Mozambican dances, and the influences of Portuguese folklore, and is therefore a typical form of music and dance. It is a product of the Portuguese colonialism, and its name reflects that: a derivation of the word "blow off" ("arrabentar" in its local vernacular adaptation). Some theories state that this name referred to the musical instruments originally used in the interpretation of tin guitars and wooden boxes with strings, as its fragility and improvised construction made them susceptible to bursting easily. The origin of the word refers to the radical "breaking" of a cry of incitement (Prisco & Hancock, 2015).

During the colonial period, only music from Portugal could be played and danced in the territories of the colonies. Thus, this musical genre was born and developed as an expression of Mozambican national identity and a way of preserving local culture. With the advent of independence in 1975, marrabenta suffered from a certain devaluation of the intellectual layer, due to the fact that it is considered as a cultural product originating from colonialism (the same happened with *fado* in Portugal). Years later, marrabenta resurfaced in the late 1980s with bands like Eyuphuro and the Moroccan Star Orchestra of Mozambique. Even so, another decade condemned to oblivion will pass again and it is from the decade of 2000 that a new resurgence begins to happen, this time more consistent and sustainable, with artists like Mabulu (a mixture of rap and marrabenta), Wazimbo (orchestra vocalist Marrabenta star on his solo journey) and Neyma. Through the popularization of these marrabenta of artists, the genre seems to be experiencing a renaissance of popular interest and media coverage, similar to what happened with *fado* in Portugal in the 1990s.

Presently, the lack of a recording industry and music promoters has prevented marrabenta from gaining international distribution (Prisco & Hancock, 2015). However, in times of globalized contemporary culture, a new sub-genre of dance music has been growing in popularity among the younger generation – Pandza, a mixture of the brown fruit style and ragga, a sub-genre of electronic music that emerged in Jamaica in the mid-1980s from the dancehall influences. Pandza, a mix of marrabenta and ragga, a sub-genre of electronic music that emerged in Jamaica in the mid-1980s from dancehall influences. Pandza is based on marrabenta but acquires the fastest beats of ragga and some hip hop from the border proximity to South Africa. Most of the lyrics of pandza songs are written in Portuguese, however, some perform in Shangaan, the Maputo dialect, which mainly deals with everyday subjects of the social life of young Mozambicans. While marrabenta only uses guitar and percussion, pandza adds other instruments and new rhythms and thus confirms its genre-fusion character.

LUSOPHONE MUSICAL GENRES IN THE CONTEXT OF WORLD MUSIC

When we try to categorize the several genres that involve traditional Lusophone music, we notice that all these are indistinctly included in the category of world music. This genre refers to traditional music or country-specific popular music created and performed by musicians belonging to that country or culture, or otherwise related to their roots (Nidel, 2005). This joint categorization brings together musical genres that are categorically different from each other, not least because they represent the popular culture of their country of origin. The term “world music” was first coined by Robert E. Brown in the early 1960s to define the set of performing arts that would like to promote harmony and understanding between cultures: the music of all countries of the world. Still, it is since the 80s that world music becomes more ontologically legitimate and a remarkable popularity. By 1991, world music had reached 2-3% of the market share of jazz and classical music genres in the United States (Taylor, 1997).

These days, even if it still represents one genre consumed by a niche market, it already enjoys a great deal of respect and credibility. Popularity levels of world music festivals show the dedication of its audience to the genre: Portuguese festival “Músicas do Mundo” in Sines welcomes around 100.000 visitors per year (Aporfest 2015, 13 December). We also see two public radio shows on the world of music in Portugal: on Antena 2, “Roots” is a daily show aiming at being “a space dedicated to world music”⁸; at EBC, the world music dedicated show is described as “the opportunity to meet different musical expressions from all over the world, famous or unknown artists. The space is democratic and aims to provide culture through music produced in different countries”⁹.

This “trap” of different musical genres in a single category could be explained by the mass of popular (or pop) music from English-speaking countries, especially the United States and England. Even the American Grammy Awards already have a world of music

⁸ See <https://www.rtp.pt/programa/radio/p1950>

⁹ See <https://www.rtp.pt/programa/radio/p1950>

category, with the Portuguese Carlos do Carmo and the Brazilians Gilberto Gil and Sergio Mendes as past winners. Even so, pop music still seems to be the most consumed genre in the consumer records market in Portugal. And what happens in Brazil? Scanning the top 10 billboard chart, the pop music genre emerges as one of the most popular, but still supplanted by the musical compositions of Brazilian artists such as Marisa Monte, Ivete Sangalo, Jorge & Mateus, making the genre of MPB, country music and samba prevail (Gomes, 2016). If we ignore Brazilians artists in the list of the 20 artists who sold more CDs and DVDs this year in Brazil, we now face Adele, Lady Gaga, Beyoncé and the band Fifth Harmony: all women, English speaking pop artists.

We would also like to highlight the case of a Brazilian rock song that presents a perspective on how Portuguese culture is represented in Brazil, in this case, through music. The song “O Vira” was composed by João Ricardo and Luhli for the first 1973 album of the band “Secos e Molhados”, a Brazilian band from the 1970s whose initial formation was composed by João Ricardo, Gershon Conrad and Ney Matogrosso (only until 1975, who from that year began his solo career of a thunderous success). The original song is influenced by the rules of Portuguese music by recurring to instruments in its sound as the accordion. The text also refers to the Portuguese tradition by mentioning the typical folk-dance laps.

The Brazilian rock genre represented with greater internationalization in the 70s, 80s and 90s through Secos e Molhados, Titãs, Turbarões, and also the soloists Raul Seixas and Roberto Carlos, whose participation in the heyday of the movement “Jovem Guarda” in the late 60s, paved the way for Brazilian pop and soft rock sedimentation. Jovem Guarda was a television program, broadcast on TV Record between 1965 and 1968, considered by some to be an avant-garde musical show from which an artistic movement started to rise, leveraged by the popularity of the Beatles in the United States. It has been singled out by many as a musical moment that captured crowds and propelled the Brazilian recording industry with artists like Roberto Carlos and Erasmo Carlos (Fróes, 2000).

Within the Portuguese music scene, it seems to be more acceptable to international artists of the hip hop and rap genres, being particularly successful in exporting these musical products to Portuguese-speaking countries, Portuguese artists descendant from Cape or Angola: Da Weasel, Sam el Kid and Boss AC. However, *fado* is now the most popular musical genre internationally.

Among the genres of African origin, the warmth seems to be what makes the most international diffusion possible, thanks to the popularity of Cesária Evora in the French-speaking world, whose work was discovered by RFI (Radio France International). As for the Portuguese-speaking territory of East Timor, our bibliographic research on Timorese musical genres was clearly insufficient to draw conclusions on its classification into genres and subgenres. They seem to be four main cultural events related to music and dance in popular Timor: *tebe*, *tebedai*, *dansa* and *cansaun* (Mário Soares Foundation, 2002). However, it was not possible to determine what their export capacity is – we only know that, in the analysis of the contexts in Portugal and Brazil, not any kind of distribution model for Timorese musical products was instituted. In relation to the musical genres of other Portuguese-speaking regions, there does not seem to be any penetration of

Macanese, Galician or Goenseans artists (although, perhaps due to geographical proximity, there are intermittent shows by Galician artists in Portuguese cities, but it is not usual to see those artists registered in the framework of lusophony).

Three factors can explain this urgency of music in the cultural context of media representation of lusophony. First of all, the fact that music is a product of popular culture perfectly inserted in the present consumer society, then, present good signs of acceptance among reception. Secondly, the simplicity in the distribution of musical products between countries, also simplified by communication in the same language. Finally, the growing importance of the fact that, since the 1980s and 1990s, the musical radio model has come to occupy the media market worldwide, with more on air time devoted to music in radio stations around the world. Portuguese speaking music, therefore, became our main unit of reflection, since it allows a more quantified observation of lusophony as the intercultural synthesis of an area of language that affected territories, which, geographically, did not belong together.

CONCLUSION

Throughout this article, we approached two objects of study that share the difficulty of their tangibility. Popular culture, with blurred boundaries between heritage, education and entertainment (Llosa, 2012), and Lusophone culture, which difficulty in delimiting its geographical and cultural space reflects the nature of an “imagined community” (Anderson, 2005).

Although the concept of a culture that is common to the Portuguese-speaking countries is a clear and evident reflection of abstraction, the idea of a Lusophone culture representing the diversity of the Portuguese-speaking countries’ culture will always be evidenced by the sounds of their different accents. This diverse acoustic phonetics of the Portuguese language and the polyphonic sounds of each country’s traditional popular music reflect the multiplicity of origins and manifestations of the Portuguese-speaking culture.

Etymologically, the word “lusophony” indicates the existence of a Portuguese phoneme – a polymorphic phoneme, with multiple accents, different forms of writing and even different signifiers. The Lusophone space as a cultural dimension is inherently multipolar (Lourenço, 1999; Martins, 2006). The “plurisound” Portuguese language spoken in different accents refers to a polyphony of meaning. The accents, through their different phonetic representations, become, therefore, the colour of the diversity of the Lusophone space.

Although *fado* in Portugal has continually been associated with the colonialist regime of Salazar since the democratic revolution of 1974 and until the early 1990s, this musical genre has ultimately complied with the designs of a decolonized cultural product, not only because it made the journey contrary to colonialism, that is, it left Brazil to settle in Portugal, and also because it was reinvented to miscigenate in the bohemian atmosphere of the port of Lisbon. In addition, folklore is historically a cultural product

resulting from an intense intertextuality and mixing of races, despite its association with a segment of popular culture of rural and unprofessional inspiration, very connected to the amateurism of the musical arts.

For all these reasons, we classify the sonority of the Lusophone space as polyphonic and (paradoxically) muffling. Polyphonic melodic sense – sounding the various traditional musical genres that make up the repertoire of popular music of each country – as well as phonetic sense – through the different accents of European Portuguese, Brazil, Africa, East Timor – reminding us that there is no solid representation of Portuguese-speaking media culture in the Portuguese media, but diverse cultures of Portuguese – world of speech represented by a small presence, especially in the medium musical radio. Lusophony is then a community of sound that is as polyphonic as silenced: plural in what regards diversity of accents, silent in the representation of the smallest and most forgotten Portuguese-speaking countries of the world. Lusophony itself can be understood as a rhizome, an off-centered system, and therefore the maximum expression of a multiplicity mixture and, as a result of the concentration in the distribution of power in the social body. We hope that this article can make some contribution to the debate on the inequalities in the distribution and representativeness of the various spatialities of the Lusophone space.

Translation: Teresa Costa Alves

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alves, T. C. (2015). Rádio, cultura e diáspora: Portugal e Brasil no espaço lusófono da rádio. In M. Oliveira & N. Prata (Ed.), *Rádio em Portugal e no Brasil: trajetória e cenários* (pp. 205-218). Braga: CECS.
- Alves, T. C. (2017). *Os sons da Lusofonia: contextos multiculturais do serviço público de rádio em Portugal e no Brasil*. Doctoral thesis, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retrieved from <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/50817>
- Alves, T. C., Rocha, F., Portela, P. & Ibiálpina, D. (2016). Serviço público de comunicação e cultura: coproduções musicais e cinematográficas em Portugal e no Brasil. *Comunicação e Sociedade*, 30, 367-385. doi: 10.17231/comsoc.30(2016).2503
- Amaral, A. (1920). *O dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisbon: Edições 70.
- Andrade, M. (2013). *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Aporfest, Associação Portuguesa de Festivais de Música. (2015, 13 de dezembro). 1 milhão e 869 mil espectadores presentes nos festivais de música | 210 festivais de música em 2015. Retrieved from <https://tinyurl.com/yd6aswz8>
- Baptista, M. M. (2006). A lusofonia não é um Jardim: ou da Necessidade de “Perder o Medo às realidades e os mosquitos. In M. L. Martins; H. Sousa & R. Cabecinhas (eds.) *Comunicação e Lusofonia* (pp. 23-44). Porto: Campo das Letras.

- Bastos, R. J. M. (2016). Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado. *El oído pensante*, 4 (1), 1-13. Retrieved from <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/download/8009/9043>
- Cardoso, P. (1942). *Cadernos luso-caboverdianos: ritmos de Morna*, 2. Praia: não disponível.
- Carvalho, A. M. (2009). *Português em contato*. Franquefurte/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Castelo, C. (2004). Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. *Análise Social*, 171, 439-445. Retrieved from <https://tinyurl.com/yc7rob5t>
- Castro, V. (2006). *A resistência de traços do dialeto caipira: estudo com base em Atlas Lingüísticos regionais brasileiros*. Doctoral thesis, Unicamp, Campinas, Brasil. Retrieved from <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtlsooo0430167>
- Cintra, L. (1971). Nova proposta de classificação dos Dialectos Galego-Portugueses. *Boletim de Filologia*, 22, 81-116.
- Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho.
- Cunha, C. & Cintra, L. (1996). *Os dialectos da língua portuguesa. Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- ERC, Entidade Reguladora da Comunicação. (2016). Relatório de regulação – 2015. Retrieved from <http://www.erc.pt/pt/estudos-e-publicacoes/relatorios-de-regulacao>
- Fróes, M. (2000) *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.
- Fundação Mário Soares (2002). Exposições temporárias: *Cultura e Tradição em Timor-Leste*. Centro de Documentação e Divulgação da Cultura de Timor. Retrieved from http://www.fmsoares.pt/casa_museu/expo_temp_timor_lete_apresenta
- Giron, L. A. (2004, 19 de julho). O rap salva a palavra. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Época*. Retrieved from <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/o,,EPT761353-1661,00.html>
- Gomes, R. (2016, 31 de dezembro). Conheça os CDs e DVDs mais vendidos no Brasil em 2016. *Jornal de Comercio*. Retrieved from <https://tinyurl.com/y845udsr>
- IBOPE. (2013, 8 de julho). Rádio atinge 73% da população brasileira. *Notícias ibope.com*. Retrieved from <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Radio-atinge-73-da-populacao-brasileira.aspx>
- Kennedy, M. (1980). *The Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ledo-Andión, M. (2011). La variante lusófona. In C. Valle, F. J. Moreno & F. S. Caballero (Eds.), *Cultura latina y revolución digital: matrices para pensar el espacio iberoamericano de comunicación* (pp. 95-130). Barcelona: Editorial Gedisa
- Lepetri, P. (2011). O rádio e a relação migratória Brasil e Portugal. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2011*, 321-330.
- Lopes, F. (1944). *Fado na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - vol. X*. Lisboa: Texto Editora
- Lopes-Graça, F. (1978). *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edição Cosmos.
- Lourenço, E. (1999). *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da Lusofonia*. Lisboa: Gradiva.

- Martins, A., Gomes, S. & Cá, V. (2016, October-December). Letramento(s)/Alfabetização em contextos multilíngues de Angola e Guiné-Bissau. *Educação em Revista*, 32(4), 391-412.
- Martins, M. L. (2006). A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia* (pp. 79-90). Porto: Campo das Letras. Retrieved from http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2119/2038
- Meditich, E. (1999). *A rádio na era da informação*. Coimbra: Minerva.
- Monteiro, T. J. L. (2008). Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o “senso comum mítico” e o (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea no Brasil. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 21-35.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.
- Nidel, R. (2005). *World music*. New York: Routledge.
- Pacheco, N. (2017, March 30). Dois tempos desortografados. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2017/03/30/culturaipilon/noticia/dois-tempos-desortografados-1766939>
- Pereira, J. P. (2014, January 18). Acordo ortográfico: acabar já com este erro antes que fique muito caro. *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2014/01/18/culturaipilon/noticia/acordo-ortografico-acabar-ja-com-este-erro-antes-que-fique-muito-carro-1620079>
- Prisco, J. & Hancock, C. (2015). Dance until you break: Exploring Mozambique’s “Marrabenta”. Retrieved from <http://edition.cnn.com/2015/01/27/world/marrabenta-music-of-mozambique>
- Rodero, E. (2010). See it on a Radio Story: Sound Effects and Shots to Evoked Imagery and Attention on Audio Fiction. *Communication Research*, 39, 458-479.
- Rodero, E. (2011). ¿Veó cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes mentales en el oyente. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*. Retrieved from http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=63
- Rodrigues, M. & Lobo, I. (1996). *A morna na literatura tradicional: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercursão na sociedade*. Praia: ICLD.
- Soares, A.A. (2014, 13 de junho). António Sartini: “A língua portuguesa está vivendo um momento muito interessante”. *Público*. Retrieved from <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/antonio-sartini-1639608>
- Tagg, P. (2003, December). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14(23), 5-42.
- Taylor, T. (1997). *Global pop: world music, world markets*. London/New York: Routledge.
- Tavares, E. (1932). *Mornas - cantigas crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca.
- Tinhorão, J. R. (1994). *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.
- Vega, C. (1997, July). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, 51 (188), 75-96. doi: 10.4067/S0716-27901997018800004

BIOGRAPHICAL NOTE

Teresa Costa Alves holds a PhD in Communication Sciences by the University of Minho, with a thesis on public radio models in Portugal and Brazil and the ways in which the Lusophone culture is represented in radio. Master in Translation by the New University of Lisbon and graduated in Communication Sciences by the same institution, has dedicated more than a decade of professional life to radio production and presentation in Renascença Multimedia Group. In 2014 acted as a Visiting Scholar at USP and Unip, in São Paulo, and in 2015 at UC Berkeley, in the USA. Presently working as a Content Producer for the Portuguese educational library of LinkedIn.

E-mail: teresa.costa.alves@gmail.com

Address: Traungauergasse 7, top 5 8010 Graz – Austria

*** Submitted: 30-11-2017**

*** Accepted: 15-02-2018**

O ÁUDIO INVISÍVEL: UMA ANÁLISE AO PODCAST DOS JORNAIS PORTUGUESES

Ana Isabel Reis

RESUMO

Desde os primórdios da internet que o som nos conteúdos jornalísticos ocupa um lugar secundário ou acessório. O subaproveitamento do som no *ciberjornalismo* tem sido reconhecido por académicos e profissionais, e só mais recentemente os jornais portugueses parecem ter-se apercebido das potencialidades do som e começado a produzir conteúdos sonoros exclusivos que distribuem em *podcast*. Este estudo incide em três jornais portugueses de informação geral (*Público*, *Expresso* e *Observador*), os únicos em que foram encontrados *podcasts* atualizados. Nesse sentido, serão analisados os produtos sonoros disponibilizados nos respetivos *sites* dos três jornais, nas suas contas no Soundcloud e no iTunes. O objetivo é caracterizar o áudio em *podcast* destas publicações para perceber como um jornal em ambiente digital desenvolve produtos sonoros e se contém elementos distintivos que possam revelar uma identidade própria. Perante as possibilidades do aproveitamento do áudio e do *podcast* uma das conclusões deste estudo é a de que depois de um momento de tímido investimento nos conteúdos áudio, de avanços e recuos na última década, os jornais começaram finalmente, a apostar no som embora ainda de forma exploratória e muito próxima do produto radiofónico.

PALAVRAS-CHAVE

Áudio; jornais; jornalismo; *podcast*; rádio

ABSTRACT

Since the dawn of the internet, sound in journalistic content has assumed a secondary, ancillary role. Under-use of sound within the context of cyber-journalism has been recognised by academics and professionals. It appears that Portuguese newspapers have only recently realised the full potential of sound, as they have begun to produce exclusive sound content, distributed via podcasts. This study focuses on three Portuguese generalist newspapers (*Público*, *Expresso* and *Observador*), which are the only newspapers where updated podcasts were found. The text will analyse the sound products available in the respective websites of these three newspapers, and in their Soundcloud and iTunes accounts. It aims to classify the audio contained in the podcasts of these publications, in order to understand how a newspaper develops sound products in a digital environment and whether they contain distinctive elements that may reveal a distinct identity. Given the possibilities of using audio and podcasts, one of the conclusions of this study is that after an initial period of rather timid investment in audio content, and following various advances and setbacks over the last decade, Portuguese newspapers have finally begun to make a firm commitment to sound production, albeit on an exploratory basis and in a form that is very similar to radio.

KEYWORDS

Audio; journalism; newspapers; *podcast*; radio

OS MÉDIA E O PODCAST

Desde o início que o papel do som no *ciberjornalismo* tem sido relegado para um plano secundário. Em muitos *cibermeios* é mesmo inexistente, noutros surge como um repetidor de texto, noutros ainda é um complemento inserido em trabalhos multimédia. O subaproveitamento das potencialidades da internet, e especificamente do áudio, revela um progressivo desinteresse por um meio rico em possibilidades expressivas multimédia (Zamith, 2008) que não se tem alterado nos últimos 10 anos (Zamith, 2017). A isto, junta-se a fraca perceção sobre a função dos recursos sonoros na mensagem jornalística por parte de quem a produz, sejam as empresas sejam os próprios jornalistas. A importância do som no jornalismo é, sobretudo, enfatizada pelos autores que estudam a rádio, os meios sonoros e a linguagem radiofónica.

Aos jornalistas é hoje exigida uma perceção diferente sobre a forma de contar histórias e “montar” as reportagens no ambiente digital. É requerida uma formação multidisciplinar porque o jornalista é agora um jornalista multimédia interativo capaz de trabalhar com técnicas variadas, e que terá de saber escrever para ser lido, ouvido e visto (Garrand, 2006). Os jornais já não se limitam a reproduzir textos nos seus *sites*, enriquecem as peças jornalísticas com outras linguagens contribuindo para a construção de novas narrativas jornalísticas. Os recursos visuais, como o vídeo, são, manifestamente, os elementos mais usados e invocados pelos responsáveis dos média quando destacam as novidades ou o que consideram mais relevante nos *sites*. Raramente são referidos os conteúdos áudio. O som não conquistou ainda um papel que permita afirmar-se nos conteúdos jornalísticos *online*. Esta realidade tem perdurado no tempo e tem raízes na evolução dos média na *web*, inicialmente mais dominada pela palavra escrita e com condicionalismos técnicos que limitavam o uso do áudio. Só em 1995 foi possível integrar o áudio e o *streaming* nos *sites* com a introdução do Real Audio Player e a digitalização do som em ficheiros mp3. Mesmo assim, as limitações técnicas revelaram-se um entrave à utilização do som nos *sites* dos órgãos de comunicação social, incluindo os das rádios.

Em 2001 surge o primeiro audioblogue que Gallego (2010) considera o precursor do *podcast*. O *boom* dá-se depois de 2004 aquando da publicação de um artigo no *The Guardian* sobre o sucesso da descarga de ficheiros áudio da internet. O que chamar-lhe?, questiona-se o jornalista: “*Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?*” (Ben Hammersley, 2004). *Podcast* é a resposta: conteúdos áudio criados em formato mp3 que os usuários podem subscrever e receber em casa, descarregar e ouvir em diversos dispositivos (Berry, 2006). E que podem ser produzidos por editores tradicionais como rádio, editoras, jornalistas e instituições educacionais (escolas, centros de formação profissional), bem como conteúdo criado por produtores de rádio independentes, artistas e rádio amadores (Bonini, 2015).

Richard Berry não olha o *podcast* apenas como uma nova plataforma de distribuição. É um novo *medium*, escreve, porque não é apenas o resultado da junção do áudio, da internet e dos dispositivos portáteis; é uma tecnologia disruptiva que já obrigou as rádios a reconsiderarem as suas perceções sobre as audiências, consumo, produção e distribuição (Berry, 2006, p. 357). Ou seja, não é apenas mais uma tecnologia ao dispor

da rádio, é um meio que ainda está a desenvolver uma identidade própria não necessariamente dependente ou ligada à rádio, embora esse ainda seja o seu ponto de referência. Escreve Richard Berry: “o *podcasting* parece-se com a rádio” (mas) “soa diferente da rádio”. Avaliar o *podcast* segundo os parâmetros radiofónicos pode condicionar a perceção sobre o que é o *podcast* e o que o distingue (Berry, 2016). Os dois estão intimamente ligados, partilham tecnologias, técnicas e conteúdos, coexistem, mas trilham caminhos divergentes que se interseccionam. Por isso, conclui Berry, “o *podcast* pode (mas não tem que) soar diferente da rádio”. E aponta algumas características que definem a rádio que estão sobretudo relacionadas com a temporalidade, mas que estão ausentes do *podcasting*: periodicidade regular, emissão/publicação em horários pré-determinados, duração fixa, direto, fluxo contínuo – mesmo que tenham outras similitudes, essencialmente as relacionadas com os conteúdos e a estética sonora.

Nos média, foram as rádios as primeiras a disponibilizar *podcast* dos seus programas emitidos por via hertziana, os jornais seguiram-lhes os passos. É uma forma de ampliarem as suas matérias e os jornais convertem-se em geradores de conteúdos áudio porque é barato e simples, é um novo campo em expansão e uma nova forma de explorar marcas históricas com grande credibilidade (Gallego, 2010) – uma estratégia que pode ser facilitada pelo atual panorama da propriedade dos média dominado pela concentração dos meios em que os grandes grupos detêm rádios, jornais, televisões e portais na internet. As políticas de sinergias de grupo ou de implementação de redações convergentes são igualmente contributos para que haja uma convergência nos conteúdos. Isso mesmo concluem Correyero Ruiz y Baladrón Pazos (2007, p. 167) para quem o *podcast* é um “catalisador da futura convergência mediática”. Os dois autores analisaram o *podcast* nos média espanhóis e identificaram quatro funções mais comuns para o uso do som: divulgação da primeira página, destaques do dia ou exclusivos; difusão de documentos sonoros como entrevistas, tertúlias e reportagens; criação de novos conteúdos diferentes do meio-mãe; e o *podcast* como ferramenta para estimular a participação dos leitores (Correyero Ruiz & Baladrón Pazos, 2007, pp. 159-161).

O *Daily Telegraph* no Reino Unido foi o primeiro jornal a lançar um *podcast* diário em 2005 (Bonini, 2015). Em março de 2006 o jornal britânico *The Guardian* lançou 23 canais de *podcast* especializados em temáticas da atualidade. Ignacio Gallego, no livro, *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros* (2010), dedica-lhe parte de um capítulo e transcreve as perceções do responsável de Audio&Podcast Matt Wells sobre esta mais-valia: mais proximidade e interação com os leitores, afirmação da marca do jornal e uma nova forma de publicidade já que os canais eram patrocinados. Ao longo da década os jornais acabaram por desinvestir neste produto por manifesta falta de retorno financeiro e de descargas. Um panorama que muda em 2012 quando se inicia, como defende Bonini a “segunda era do *podcasting*” impulsionada pelo *crowdfunding*, pelo uso generalizado dos *smartphones* e pela criatividade de uma nova geração de produtores. O *podcast* tornou-se mais popular e mais atraente para o mercado dos média tradicionais, (Bonini, 2015, p. 25) sobretudo por razões económicas: “principalmente dinheiro” é a palavra-chave na renovação do *podcasting*. Ao fim de uma década, defende o autor, o *podcast* passou do *do-it-yourself*

amador para um meio de comunicação comercial (Bonini, 2015, p. 27). Embora se reconheça que este é um nicho de mercado, a tendência internacional é de crescimento, e são cada vez mais as publicações que estão a capitalizar esta tendência produzindo e distribuindo *podcast* (Digital News Fact Sheet, 2017; Podcasting: Fact Sheet, 2016).

O CASO PORTUGUÊS

Olhando para a história dos cibermeios nacionais, registamos o facto de alguns títulos terem sido pioneiros na inclusão do som nos seus conteúdos ao lançarem “programas” que podiam ser descarregados dos *sites* para serem ouvidos mais tarde, os *podcasts*.

A década de 90 marcou a estreia dos média portugueses na internet. Uma entrada tímida e uma presença discreta dominada pelo modelo *shovelware* em que jornais, rádios e televisões reproduzem nos *sites* os conteúdos produzidos para os meios tradicionais (Bastos, 2015). Estávamos na fase da implementação (1995-1998), segundo Hélder Bastos (2015), a que se seguiram as fases da expansão ou *boom* (1999-2000) com a aposta no digital e o aparecimento de publicações exclusivamente *online* e, finalmente, a fase da contração (2001-2015), assistindo-se ao desinvestimento no setor agravado pela crise de 2009 que levou ao encerramento de vários meios no *online*, embora se tenham registado alguns investimentos contra corrente. Segundo Bastos, “a evolução no campo do ciberjornalismo viria a revelar-se lenta e pontuada por diversas frustrações” (Bastos, 2006, p. 105). Diz o autor que a “dificuldade em encontrar modelos de negócio de sucesso levou a generalidade dos investidores a desinteressarem-se do *ciberjornalismo*”, mas o “cenário ‘altera-se ligeiramente’ no segundo semestre de 2006 com o aparecimento de alguns projetos inovadores (Bastos, 2015, p. 63), a par de tímidas apostas no multimédia (Zamith, 2008), nomeadamente no *podcasting*. A TSF é a primeira a lançar programas em *podcast*, uma estratégia seguida depois por outros média, designadamente jornais.

Em 2006 o *Expresso* foi o primeiro jornal português a apresentar os formatos áudio no *site* e com características inovadoras, como por exemplo, um programa de música próprio e exclusivo: o Íntima Fracção de Francisco Amaral, que tinha um longo percurso nas rádios portuguesas e que se transferiu para o *site* do semanário.

O *ciberjornal Observador* é criado em maio de 2014 e assume-se como um “nativo digital”. O seu primeiro *podcast* é publicado no dia 13 de fevereiro de 2015, Dia Mundial da Rádio. São 22 segundos ouvidos no Soundcloud em que David Dinis, então diretor executivo, anuncia dois programas com distribuição em *podcast*. E, na verdade, é o único *podcast* do *Observador*. Nessa categoria não foram encontrados conteúdos exclusivamente sonoros, apenas aparecem programas vídeo classificados e anunciados como *podcast*, e que são distribuídos pelo iTunes ou RSS e recebidos pelos utilizadores apenas na sua versão áudio. Na sua essência não são *podcasts*, mas também não são *videocast* porque apesar de serem vídeo apenas podem ser recebidos via áudio.

O *Público* foi tendo algumas experiências áudio e inclui som em algumas peças jornalísticas, nomeadamente no *P3*, ou em alguns especiais como aconteceu no caso recente do campeonato nacional de futebol em que articulou imagens com os sons dos golos.

O *podcast* é incluído de forma regular em 2017 quando foram comemorados os 22 anos do *Público online*, data em que é apresentado o novo *site* com uma clara aposta no *podcasting*.

METODOLOGIA

O objetivo deste estudo é o de caracterizar o áudio em *podcast* dos jornais portugueses de informação geral. Pretende-se ainda perceber como um jornal em ambiente digital desenvolve formatos áudio em *podcast* para o *site*, com distribuição no Soundcloud e iTunes, e se estes contêm elementos distintivos que possam revelar uma identidade própria. Foram excluídos desta análise os áudios de reportagens, notícias ou peças multimédia de outras secções ou editorias.

O conjunto de *podcasts* selecionados recai nas três únicas publicações *online* de informação geral que apresentam programas áudio no *site* com distribuição em *podcast*: *Expresso*, *Público* e *Observador*. Por essa razão, foram incluídos os programas em vídeo do *Observador* que são distribuídos em *podcast* através do iTunes. Embora não sejam programas áudio ou conteúdos exclusivamente sonoros chegam por essa via à audiência do *ciberjornal* que os procura posteriormente. Da amostra fazem parte, igualmente, programas que já não sejam atuais, mas que ainda estejam disponíveis no *site* na área reservada ao *podcast*. Assim, foram analisados todos os *podcast* acessíveis nos três *sites*, no Soundcloud ou no iTunes até 31 de outubro de 2017, num total de 19 produtos neste formato.

O semanário *Expresso* foi criado em 1973. É um jornal de referência, tem cerca de 91 mil exemplares de tiragem¹ e no Netscope² tem 9,4 milhões de visitas. O *Expresso* tem cinco *podcasts*. O jornal *Público*, por sua vez, é um diário de referência criado em 1990, tem cerca de 34 mil exemplares de tiragem³ e no Netscope⁴ tem 11 milhões de visitas. O *Público* tem oito *podcasts*. O *Observador*, nativo digital de referência nascido em 2014, não tem edição em papel (embora tenha anunciado a publicação impressa de um dos seus cadernos até ao final de 2017). Não faz parte do Netscope e quando anunciou a saída desse *ranking*, em março de 2016, tinha 7,9 milhões de visitas (Saímos do Netscope. E mostramos os nossos números, 2016). O *Observador* tem seis *podcasts*.

O número de *podcasts* por programas selecionados para esta análise é variável devido às suas características, número de publicações ou longevidade. Mesmo assim, para dar alguma coerência à representatividade de cada um, foram selecionados seis *podcasts* por ano de cada programa com exceção do *P24* por se tratar de um noticiário e cujas características serão detalhadas mais à frente. Do *P24* foram selecionados oito noticiários por mês, e no último mês da análise, porque houve uma alteração na periodicidade do conteúdo, foram analisadas as duas edições diárias.

¹ Dados da APCT relativos ao 4º bimestre de 2017.

² *Ranking* Netscope de setembro de 2017.

³ Dados da APCT relativos ao 4º bimestre de 2017.

⁴ *Ranking* Netscope de setembro de 2017.

Todos os *podcasts* estão acessíveis à audiência dos três jornais quer seja na versão gratuita quer seja na versão paga. A única exceção é o *P24* porque é um exemplo único nesta amostra e no panorama dos *podcasts* nos média portugueses uma vez que o *feed* de notícias é personalizado, ou seja, o noticiário é “um conjunto de notícias em áudio, selecionadas a partir dos interesses de cada pessoa” (P24: Público lança noticiário personalizado em áudio, 2017), embora também inclua as escolhas do editor. Assim, dadas as características do *P24*, o seu estudo está naturalmente limitado a um *feed* de notícias específico: o que o investigador recebe diariamente sem que possa aceder a todas as notícias que, eventualmente possam fazer parte do *P24* e sejam acedidas por outros utilizadores. Desta forma, a amostra recai apenas nas notícias áudio do *P24* de um único *feed*, o do investigador que, tentou diversificar ao máximo as editoriais e interesses de forma a obter um leque o mais variado possível da temática noticiosa.

Para a caracterização dos *podcasts* dos três jornais foi elaborada uma grelha de análise que abarca aspetos formais, de conteúdo, de estrutura e estética radiofónica. Nos aspetos formais além da descrição apresentada por cada programa, registou-se a periodicidade, localização na *homepage* e no *site*, e os canais de distribuição. As restantes categorias têm como referência a classificação dos géneros radiofónicos de Herreros (1992) e Martínez-Costa y Unzueta (2005) e dos novos géneros na internet de Herreros (2008) e Prata (2009); os elementos da estética e da linguagem radiofónicas (Balsebre, 1994), estrutura e escrita radiofónicas (Prado, 1985).

Em matéria de conteúdos distinguem-se os de Entretenimento (por área: música, ficção, etc.), Informação (por editoria: política, internacional, saúde, cultura, humor, etc.); Formação (para fins de ensino), Patrocinado ou Publicidade, e Propaganda. O humor foi incluído na categoria da Informação por duas razões: em primeiro lugar porque está intrinsecamente ligado aos temas da atualidade e em segundo lugar porque quer os *sites* quer o iTunes os classificam como Notícias. Ainda relativamente ao conteúdo, estrutura e estética radiofónica, foi registada a forma como é apresentado cada *podcast*.

OS PODCASTS DOS JORNAIS PORTUGUESES *EXPRESSO*, *PÚBLICO* E *OBSERVADOR*

Feito um levantamento dos *sites* dos jornais diários, semanários e revistas e dos *ciberjornais* de informação geral portugueses conclui-se que a grande maioria não tem conteúdos sonoros produzidos para a edição *online*. Em apenas três publicações foram encontrados formatos áudio exclusivos e apresentados como *podcast* e simultaneamente disponíveis no Soundcloud e no iTunes. Nos jornais o áudio surge de duas formas distintas: em programas distribuídos em *podcast* ou integrado em peças jornalísticas e trabalhos multimédia com uma função próxima daquilo que na gíria radiofónica se chama o RM, ou seja, excertos de declarações ou entrevistas: o som ou a voz dos protagonistas da notícia. Não foi encontrada uma categoria para o áudio ou para conteúdos sonoros, e a categoria Multimédia normalmente inclui apenas recursos visuais (vídeo, fotogaleria, infografia). Cabe ainda referir que da listagem de *podcasts* analisados nem todos estão ativos ou atualizados, casos do *Expresso* e do *Observador* que apresentam

programas cujas últimas edições são datadas de há meses ou anos anteriores. Apenas os *podcasts* do *Público* correspondem aos que têm edições atuais.

No *Expresso*, os menus do *site* incluem uma secção para o *podcast* embora os conteúdos na página principal não destaquem edições recentemente publicadas. Há uma página *podcast* com o logótipo de cada programa que remete para a página de cada um que tem uma descrição sumária dos programas. A área Multimédia tem Áudio/Podcast na coluna lateral direita.

O *Expresso* tem acessíveis cinco *podcasts* de carácter jornalístico:

1. *Comissão política* – semanal, apresenta-se como o “*podcast* da secção de política do *Expresso*” em que jornalistas da redação analisam temas da atualidade “e do que não lhes sai da cabeça”. O primeiro programa acessível data de setembro de 2017, inclui alguns episódios “extra” com temáticas específicas da atualidade.
2. *A beleza das pequenas coisas* – semanal, são “conversas pelo país” em que “as mais variadas personagens contam histórias maiores do que a vida. Ou tão simples como ela pode ser”. Os entrevistados nem sempre são figuras públicas, e o programa recorre a sons, entrevistas anteriores, vox pop, depoimentos e às músicas preferidas do entrevistado. O primeiro programa acessível data de novembro de 2015, não se publicando em agosto.
3. *PBX* – semanal, é uma conversa sobre a atualidade cultural feito em parceria com a rádio Radar, às vezes tem entrevistados. O primeiro programa acessível data de novembro de 2015 e não tem edições atualizadas nos três canais de distribuição desde julho de 2017.
4. *Conselho de diretores* – semanal, é o *podcast* de um programa da Rádio Renascença, feito em parceria com o *Expresso*, de análise política económica e social. O primeiro programa é de novembro de 2015 e o último de outubro de 2016.
5. *F5* – quinzenal, apresenta-se como um programa com “histórias cheias de gente, contadas pelos repórteres do *Expresso* que não quiseram, ou não conseguiram, esquecer-las”, ou seja, os repórteres do jornal são convidados a regressar a um trabalho que os marcou, sendo que são também ouvidos os protagonistas da reportagem dessa época. O *F5* tem apenas três programas publicados, o primeiro é de março de 2017.

No *site* do *Público* não é feita qualquer referência no menu à secção dos *podcasts*, a primeira surge a meio da *homepage* quando é destacado o último que foi publicado com um *link* para a página de todos os *podcasts*. Cada programa tem a sua própria página, com um logótipo próprio, uma descrição sumária de cada edição e acesso às últimas 10, e *links* para o Soundcloud e iTunes. A área Multimédia não inclui áudios.

O *Público* tem oito *podcasts*, sete de carácter jornalístico e um de humor:

1. *Poder público* – semanal, apresenta-se como “o outro lado da política com diferentes protagonistas, histórias que merecem ser contadas e decisões que mudam a vida das pessoas”, o programa não tem uma estrutura rígida, inclui debate, entrevistas e reportagem. O primeiro programa data de março de 2017, mas nem todos estão acessíveis nos três canais de distribuição. De referir ainda que oito programas são dedicados exclusivamente às eleições autárquicas.
2. *Reservado ao público* – semanal, apresenta-se desta forma: “histórias e protagonistas dos bastidores do *Público*”, e é efetivamente um programa de reportagem em que se faz o retrato do jornal e do seu dia a dia, das opções editoriais, e com as histórias que estão por trás das reportagens. O programa um é de março de 2017, mas os seguintes só estão acessíveis a partir de maio.

3. *Inimigo público* – semanal, identifica-se com uma única frase: “se não aconteceu, podia ter acontecido”. Tem o mesmo nome de um caderno impresso do jornal, é feito, normalmente, a uma só voz embora possa conter curtas entrevistas. É um programa de humor sobre a atualidade. O programa começou em abril de 2017.
4. *Jogo limpo* – semanal, descreve-se como “o comentário e a análise aos lances que marcam o desenrolar da I Liga de futebol”. Começou em agosto de 2017.
5. *Do género* – semanal, é uma reportagem com “conversas sobre igualdade no dia a dia”. É o último *podcast* do *Público*, começou em outubro de 2017.
6. *Com tempo e alma* – quinzenal, é um debate em que “um jornalista e especialistas convidados pela Fundação Francisco Manuel dos Santos conversam sobre temas relevantes da sociedade”. O primeiro programa acessível data de maio de 2017.
7. *Planisférico* – quinzenal, em que dois jornalistas do *Público* conversam e contam “histórias de campeonatos de futebol periféricos”, podendo incluir algum som curto como mote da conversa e às vezes tem um *link* para a coluna do jornal que tem o mesmo nome. O primeiro programa é de abril de 2017.
8. *P24* – são notícias que podem ser escutadas isoladamente ou num fluxo contínuo apresentado como se fosse um noticiário. São “as 10 notícias do dia em menos de 10 minutos.” O noticiário começou em abril de 2017, existe de segunda a sexta-feira com uma edição diária às 18h00, mas desde outubro que tem também uma edição ao final da manhã.

O *Observador* não tem áudios, mas vídeos que são intitulados de *podcast*. Esses programas não estão nos destaques da *homepage*, mas fazem parte do menu do topo que, quando se clica abre uma página intitulada *Podcast* em que aparecem os nomes dos programas com uma descrição sumária.

O *Observador* tem seis programas vídeo com distribuição *podcast*, cinco de conteúdo jornalístico e um de entretenimento:

1. *Conversas à quinta* – semanal, apresenta-se como um “programa de conversa semanal moderado com um painel fixo de comentadores. O primeiro programa acessível data de dezembro de 2014.
2. *B.I.C.A.* – sem periodicidade regular, é um espaço em que jornalistas do *Observador* discutem “todos os temas no tempo que demora a tomar um café”. O primeiro programa é de abril de 2017.
3. *Caça ao voto* – diário, “uma caixa de comentários” às eleições autárquicas. Um formato idêntico ao que existiu nas presidenciais de 2016. Começou em setembro de 2017 e teve 11 episódios.
4. *Comentários* – semanal, é uma “análise das notícias do dia por parte dos jornalistas e comentadores do *Observador*”, da atualidade nacional e internacional. O primeiro programa acessível é de março de 2017. Apesar de se assumir como semanal, não tem uma periodicidade regular ou fixa, surge quando há um tema forte da atualidade.
5. *Entrevista* – periodicidade irregular, é um programa de entrevistas a “personalidades que contam no momento em que precisam de ser escutadas”. O primeiro programa acessível data de dezembro de 2014.
6. *Ao vivo* – mensal, é um programa de entretenimento, que como o próprio nome indica regista “todos os momentos musicais ocorridos ao vivo na redação do *Observador*”. O primeiro *Ao vivo* data de novembro de 2014.

CARACTERIZAÇÃO DOS PODCASTS NOS JORNAIS PORTUGUESES

Ao longo do período em análise raramente os produtos sonoros foram alvo de destaque na *homepage* dos três sites, e entende-se por destaque uma localização no primeiro ecrã quando se abre o *site*. *Expresso* e *Observador* têm uma secção no menu principal. Quanto ao *Público*, na última renovação do *site* foi criado um espaço na *homepage* para os programas áudio, embora numa localização secundária a meio ou no final da página. Anteriormente o leitor tinha de procurar os *podcasts* no motor de busca do *site* sem que houvesse indicação da sua existência.

Embora na *homepage* os *podcasts* não tenham um lugar de destaque, dois dos três jornais dão-lhes páginas próprias com o logótipo de cada programa. O *Observador* tem uma página única para todos. Na página dos *podcasts* o *Expresso* e o *Público* apresentam habitualmente uma fotografia ou ilustração para cada programa assim como um resumo sumário do conteúdo, identificação dos entrevistados e/ou dos autores. Na página dos *podcasts*, no caso do *Observador*, ou de cada programa no caso do *Expresso* e do *Público*, disponibilizam-se entre cinco e 10 últimas edições.

Na apresentação escrita conclui-se que a maioria dos programas tem uma periodicidade regular, semanal, e que as publicações são feitas num dia fixo da semana. Mas na prática nem sempre se cumpre, como se falará mais à frente. O *Público* tem publicações agendadas para todos os dias úteis, com maior concentração à quinta e sexta-feira. O *Expresso* tem dois com periodicidade irregular e com um fluxo intermitente (*Conselho de diretores* e o *F5*), ou seja, nem sempre são publicados no mesmo dia da semana, o espaço temporal entre programas nem sempre é o mesmo e não há programas recentes.

Regra geral, os programas do *Observador* não têm uma periodicidade definida nem dia fixo para serem publicados. O *Comentários*, por exemplo, tanto tem publicações diárias como semanais. O único que cumpre a publicação regular num dia fixo da semana é o *Conversas à quinta*.

Ao contrário da rádio o tempo médio dos *podcasts* é variável de edição para edição. O facto de a periodicidade e a duração destes programas serem variáveis afasta o *podcast* do programa radiofónico sujeito a uma duração estável, fixa, e integrada no fluxo contínuo da grelha de programação. Na amostra e período selecionados há programas de sete ou 10 minutos como o *Comentários* do *Observador* ou o *Jogo limpo* do *Público*, enquanto outros têm uma hora como no caso das entrevistas e debates à imagem do que acontece na rádio.

Quando analisamos o conteúdo dos *podcasts* verificamos que são, na esmagadora maioria (8), de informação e da editoria de Política (Gráfico 1).

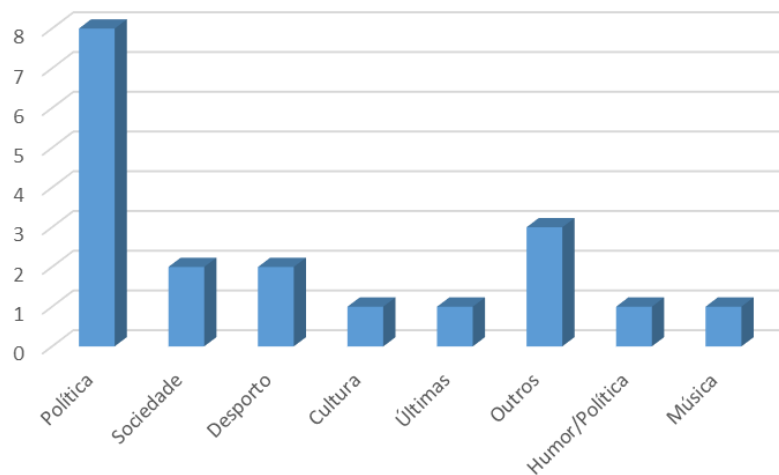


Gráfico 1: Tipo de conteúdo de Informação (por editorias) e Entretenimento (por área)

Não é um resultado surpreendente já que os jornais, ao contrário das rádios, não possuem uma área de entretenimento porque são produtos jornalísticos puros. A Política é uma das principais editorias dos *sites* dos jornais de referência (Lima & Reis, 2013) e, como tal, é coerente que os *podcasts* espelhem as respetivas opções editoriais. De referir que alguns dos programas de Política abarcam a atualidade nacional e internacional e são, na sua esmagadora maioria de análise, comentário ou debate em que os protagonistas são, muitas vezes, jornalistas do próprio jornal que surgem com frequência nos painéis de programas opinativos de rádios e televisões. Ou seja, há uma rentabilização da “prata da casa” que foi ganhando alguma visibilidade noutros órgãos de comunicação social. De resto, o formato escolhido para estes programas é em tudo semelhante ao dos meios audiovisuais. E esta última consideração é igualmente válida para a editoria de Desporto.

No Desporto há dois programas, assim como na editoria Sociedade, e um na de Cultura. Na classificação de Últimas foi considerado o *P24* por se tratar de um noticiário.

Na categoria Outros estão três programas: *Reservado ao público* do jornal *Público*, *F5* e *A beleza das pequenas coisas* do *Expresso*. Os dois primeiros são programas idênticos quanto à temática no sentido em que falam do próprio jornal embora com abordagens distintas. Não são autopromoções, embora apenas deem a visão interna sobre as temáticas escolhidas.

No tipo de conteúdo de Entretenimento foram encontrados exemplos de Informação e Entretenimento, tendo este último uma presença residual: dois em 19 *podcasts*.

Tendo como ponto de referência os géneros jornalísticos radiofónicos, regista-se o facto de a grande maioria dos *podcasts* ser opinativa e de não se ter encontrado exemplos dos novos géneros enunciados por Prata (2009) mais focados na interatividade e de Herreros (2008) mais ligados à componente sonora. Em dois dos três *ciberjornais* analisados não foram identificadas ferramentas interativas que permitam ao *ciberovinte* registar ou enviar um *feedback*. Apenas o *Público* tem o endereço eletrónico do autor do programa e possui caixa de comentários. Em nenhum caso foram encontrados os

exemplos idealizados por Herreros de ferramentas interativas que permitam qualquer registo sonoro por parte do *ciberouvinte*. Todos os programas permitem a partilha dos *podcasts* nas redes sociais.

Dos géneros jornalísticos foram excluídos o *Ao vivo* do *Observador* por ser de entretenimento e o *Inimigo público* do *Público* por não se enquadrar nos géneros jornalísticos. Ainda quanto aos géneros foram encontrados exemplos de informativos (4), opinativos (11) e de diálogo (2) (Gráfico 2).

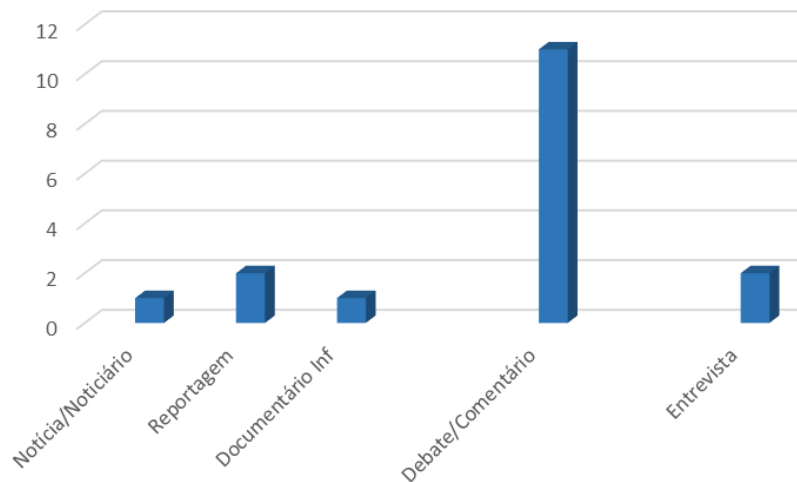


Gráfico 2: Podcasts por género jornalístico

Da leitura do Gráfico 2 ressalta a preponderância da dupla categoria Debate/Comentário com 11 programas. A opção foi a de juntar estes dois géneros em face da constatação de que a maioria dos *podcasts* têm um carácter híbrido: são debates ou conversas entre comentadores. Apenas o *Comentários* do *Observador* se insere na categoria Comentário por se tratar efetivamente de um comentário puro feito a uma só voz.

Os géneros opinativos estão em clara maioria, mas há que referir que mesmo os programas categorizados como Debate/Comentário incluem outros recursos, como pequenas entrevistas ou reportagens ou declarações gravadas. Os comentadores são do próprio jornal ou convidados e alguns chamam ao debate especialistas que contribuem para uma visão mais factual ou de análise do tema em discussão. Como já foi referido, há um claro aproveitamento dos diretores, editores e jornalistas à imagem do que este segmento já faz nos meios audiovisuais. São caras e vozes conhecidas que os jornais potenciam nos seus próprios *podcasts*. É também através deles que os jornais se afirmam, além de veículos de informação, como *opinion makers*. Esta opção vai ao encontro daquilo que caracteriza o sistema mediático mediterrânico ou pluralista polarizado no qual Portugal se insere e em que o recurso ao comentário do especialista é recorrente e ocupa um lugar de relevo nos média (Hallin & Mancini, 2010).

Dentro dos géneros informativos destaca-se o *F5* do *Expresso*, que corresponde às características do Documentário Informativo (Herreros, 1992). O *F5* aborda um facto passado, contextualiza-o, recorda-o e recria-o com testemunhos da época e atuais – é

uma reconstrução histórica, mesmo que recente no tempo, pelo que corresponde mais às características do Documentário Informativo (Herreros, 1992). Logo no primeiro (dos três únicos programas) a autora dá o mote: “Bem-vindos ao *podcast* F5: histórias cheias de gente, contadas pelas pessoas que as viveram e pelos repórteres que as contaram e não quiseram, ou não conseguiram, esquecê-las”. Este género não é muito frequente na rádio e encontra nos jornais um terreno fértil pela memória histórica que os próprios jornais encerram nos seus arquivos, mas que ainda não tinha sido explorado desta forma. O F5 não se limita ao som, a página de cada episódio tem texto e imagens que no seu todo poderia ser considerado um trabalho multimédia do qual faz parte um *podcast* que se pode escutar isoladamente sem que seja prejudicado pela ausência do texto e da imagem. O áudio vale por si só, tem uma identidade própria independentemente do contexto *ciberjornalístico* em que se insere. É, talvez por isso, um dos exemplos mais prometedores no panorama dos *podcast* dos jornais portugueses, embora ainda se consiga estabelecer um paralelo com o produto radiofónico. Quanto aos restantes géneros foram classificados como Entrevista (2), Reportagem (2), e Notícia/Noticiário (1).

O *podcast* tem ainda como referencial a rádio e quando se aborda a vertente jornalística isso torna-se inevitável, mesmo que se encare o *podcast* como algo distinto da rádio. Essa questão já aqui foi abordada e torna-se pertinente quando se analisa a estrutura do produto sonoro que é o *podcast*, a sua linguagem, estética sonora e até a estrutura e escrita usadas na narrativa.

A estética sonora subjacente à rádio está presente nos áudios em *podcast* dos jornais e é utilizada da mesma forma. Quase todos possuem um indicador sonoro no início e fim do programa que é idêntico ao formato e função atribuídos ao genérico dos programas da rádio. Além do mais, tem uma estética idêntica: no arranque uma música sobre a qual o narrador apresenta o programa, autores e convidados, tema ou tópicos e, no final, a despedida. A exceção é o *Observador*, o que é natural se tivermos em conta a natureza dos programas que são produzidos para serem vistos e ouvidos, ou seja, vídeos, alguns com elementos gráficos ou legendas. A quem ouve falta uma parcela da informação que o oriente na escuta. O exemplo mais flagrante é o *B.I.C.A.* que começa a meio de uma conversa e acaba da mesma forma, sem que auditivamente fossem identificados os intervenientes. A ideia será a de captar apenas um momento de uma conversa que já começou e que se prolonga além do registo gravado, mas a verdade é que falta informação para situar o *ciberouvinte* que apenas tem acesso à versão áudio, sem o suporte escrito no *site* ou o vídeo.

Além da temporalidade, as maiores diferenças entre a rádio e estes programas em *podcast* registam-se na estrutura do texto, linguagem e escrita. A linguagem radiofónica de Balsebre está ausente da grande maioria dos *podcasts*, o que se explica também pela predominância dos géneros opinativos. Os *podcasts* de reportagem, por exemplo, fazem uso de forma contida de todos os elementos enunciados por Balsebre (1994): palavra, música, efeitos ou ruídos, silêncio.

É na estrutura e na escrita das narrativas que se revelam as maiores diferenças entre os *podcasts* e a rádio. Regra geral identifica-se a pirâmide invertida na hierarquização das

informações, contudo a técnica de espiral típica dos textos para rádio está completamente ausente. Ou é uma opção deliberada ou assenta na convicção de que podemos reouvir o que acabamos de ouvir “puxando a fita” para trás, o que não é possível na rádio em fluxo contínuo. Escrever para ser dito e ouvido é uma das regras básicas da rádio e que não encontra paralelo na maioria dos textos ouvidos nos *podcasts* dos jornais. São frequentes as frases longas, construções fráscas elaboradas, frases intercalares que correspondem a várias ideias numa única frase, vocabulário complexo, palavras de difícil pronúncia. Tudo isto dificulta a leitura dos textos e, por consequência, perceção da mensagem por parte do ouvinte sob o risco de se perder no sentido da frase ou no conteúdo. Mesmo assumindo que os *podcasts* dos jornais não são rádio, escrever para ser ouvido terá sempre de obedecer às particularidades da audição o que nem sempre é tido em conta. Isto é “mais audível” sobretudo no *P24* porque são notícias cuja autopromoção enfatiza o facto de serem notícias para serem ouvidas.

O *P24* é, de resto, um caso que não encontra paralelo nos média nacionais, nem mesmo nas rádios. Cabe-nos referir a história do seu lançamento e antecedentes já que se trata de um formato inovador no panorama do *ciberjornalismo* português. Em março de 2017, o jornal *Público* anunciou o lançamento de um noticiário em áudio personalizado. As notícias em áudio são “selecionadas a partir dos interesses de cada pessoa” ao que se juntam algumas escolhas do editor. “O objetivo do *Público* foi criar um sistema que não fechasse os utilizadores dentro daquilo a que frequentemente se chama as suas bolhas de interesses”. Surge assim um noticiário áudio. Não se trata de um serviço inédito. O mesmo jornal já tinha integrado, na viragem do século, um projeto idêntico com a Rádio Nova do Porto para a operadora Optimus (todos propriedade do grupo Sonae) na elaboração de um noticiário áudio escutado pelo cliente da Optimus e que era acedido através de um número de telefone criado para o efeito.

O *P24* teve a primeira edição em 26 de abril de 2017. A duração do noticiário ronda os 9 a 10 minutos. Na apresentação escrita são distinguidas as funções de edição e locução. O editor não tem a mesma função do editor de noticiário da rádio presente desde o início até ao fim fazendo a ligação entre as notícias. No *P24* cada notícia pode ter uma voz diferente. As notícias têm uma duração média entre os 20 e os 50 segundos, o que corresponde à duração média de uma notícia “seca” em rádio, ou seja, sem sons.

Relativamente ao conteúdo, o *P24* insere-se na Informação, nos géneros jornalísticos informativos e poderia ter cabimento simultâneo nas categorias de Notícia e Noticiário. No entanto, não obedece ao conceito radiofónico deste último porque são notícias isoladas, sujeitas a um alinhamento variável de utilizador para utilizador.

A notícia não obedece nem à estrutura (primeira frase curta, pirâmide invertida e técnica de espiral) nem às regras de escrita radiofónicas (orientadas para a notícia ser dita e ouvida). Por vezes, há notícias com sons, aquilo a que na gíria de uma redação de rádio se chama RM, normalmente vozes dos protagonistas. Aquilo que mais o aproxima do género noticiário, em termos de estética sonora, é ter uma cortina, ou seja, um indicador sonoro, no início, entre as notícias e no final. O *P24* pode não ser considerado um noticiário se tivermos como referencial a rádio, mas corresponde ao conceito que o

leitor/ouvinte tem e espera desse tipo de conteúdo. Tanto assim é que a opção foi batizar o produto de *Noticiário*.

O *P24* vai ao encontro daquilo que João Paulo Meneses em 2008 antecipou para a rádio em 2018 e a que chamou “a desconstrução ‘ao milímetro’ por oferta”: poderá haver um *podcast* por *noticiário*, mas sobretudo um *podcast* por *notícia*” através da subscrição de *tags* (Meneses, 2012). A visão de Meneses, afinal, concretizou-se não na rádio, mas num jornal.

Uma nota, relevante, para o facto de o *noticiário* no iTunes e no Soundcloud ter um *spot* de publicidade, isolado por cortinas sonoras antes da primeira notícia, o que não acontece nem no *site* nem na aplicação *mobile*. É o único *podcast*, do *Público* e dos restantes jornais portugueses, que tem publicidade associada, o que indicia um claro desperdício no aproveitamento do potencial do *podcast* enquanto fonte de receitas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste estudo foi o de caracterizar o áudio em *podcast* dos *sites* dos jornais ou revistas de informação geral portugueses. O que se pretende é perceber como um jornal em ambiente digital desenvolve produtos sonoros e se estes contêm elementos distintivos que possam revelar uma identidade própria. A primeira conclusão é a de que os *ciberjornais* portugueses ainda não apostam nos produtos sonoros e no *podcast*. Em 10 publicações apenas três têm *podcast* e destas uma usa o *podcast* de forma meramente instrumental.

A segunda conclusão é a de que os áudios em *podcast* têm uma presença discreta nas *homepages* dos jornais que remetem para a secundarização do som no universo dos conteúdos dos *ciberjornais* portugueses. Embora seja de registar um significativo avanço nos últimos anos os produtos sonoros ainda não são tão valorizados como outros recursos multimédia nomeadamente o vídeo ou a fotografia. Ou seja, o áudio é um produto duplamente invisível: não se ouve nem se vê nos *sites* dos jornais.

Há outras conclusões a reter tendo como referência a rádio. A temporalidade e a periodicidade são as duas características que mais afastam os *podcasts* dos jornais dos das rádios, porque não têm uma duração fixa nem uma periodicidade certa. Os jornais não estão sujeitos ao rigor de uma grelha de programação pela qual se rege a rádio determinada por períodos fixos de emissão em que os programas cumprem uma duração e uma hora de emissão inflexíveis, o que se reflete também na duração e data e hora de publicação dos *podcasts* das rádios. Não há um fluxo contínuo pré-determinado nem uma emissão e consumo em tempo real, como na rádio.

No exemplo português, das quatro funções identificadas por Correyero Ruiz e Baladrón Pazos (2007) duas verificam-se parcialmente e duas estão ainda por se concretizar. No geral, os *podcasts* dos três jornais destacam as notícias do dia, mas não são usados para dar os destaques ou exclusivos do jornal que habitualmente são difundidos pelas *newsletters* e nas redes sociais de cada publicação. Os *podcasts* são, efetivamente, um meio de difusão de entrevistas, debates e comentários que o próprio jornal produz. E

são novos produtos, diferentes do meio-mãe, o que implica o uso de recursos humanos e técnicos diferentes dos que até aqui eram usados. Das funções de Correyero Ruiz e Baladrón Pazos (2007), a última não se verifica no caso português, a que coloca o *podcast* como uma ferramenta para estimular a participação dos leitores. A possibilidade de criar uma aproximação maior e diferente com os leitores não passa pela interação porque há uma ausência generalizada de ferramentas interativas ou de participação.

Às funções aqui enunciadas pode acrescentar-se uma nova que resulta dos géneros mais utilizados pelos jornais, os opinativos. Os jornais usam o *podcast* como uma estratégia de valorização e afirmação do jornal enquanto *opinion maker*. Desta forma consolidam uma tendência dos últimos anos em que os jornalistas seniores, diretores e editores integram os painéis de comentadores e analistas das rádios e televisões.

A relação entre *podcast* e jornais contribui para a adaptação a uma nova realidade, os jornais já não estão fechados no seu velho nicho tradicional, abrem-se a outras linguagens e experimentam-nas com a vantagem de não estarem “espartilhados” pelas regras que regem os conteúdos da rádio. Pode dizer-se que esta é uma vantagem ainda não explorada. Os *podcasts* dos jornais encontram paralelo nos produtos radiofónicos, têm um conceito e uma estrutura idênticos aos programas de entretenimento ou de informação das rádios. Aliás, não foram encontrados exemplos novos ou inovadores que nos permitissem afirmar que os atuais *podcasts* dos jornais portugueses são diferentes dos das rádios, ou seja, dos programas retirados das suas emissões. De resto, pode mesmo afirmar-se que os *podcasts* dos jornais portugueses são feitos à imagem dos programas de rádio, a que não será alheio o facto de alguns dos autores, não todos, terem alguma experiência no meio rádio. Os programas possuem uma estrutura idêntica, têm uma noção radiofónica da estética e do uso dos códigos sonoros na narrativa e encaixam-se facilmente nos géneros radiofónicos. No geral, ouvi-los é, no fundo, ouvir um programa de rádio. Isto mesmo que haja diferenças, que existem, nomeadamente ao nível da linguagem e regras de escrita do jornalismo radiofónico. Mesmo assim, não significa que a mensagem não alcance o seu objetivo, uma vez que, tratando-se de um conteúdo *online*, tem quase sempre um suporte escrito, um *lead*, com um resumo dos conteúdos sonoros.

Para os jornais o *podcast* representa um esforço na diversificação de recursos e de conteúdos que pode conquistar novos públicos. E aqui, os jornais podem seguir a tendência da rádio nos últimos anos na sedução e consolidação de pequenos nichos com interesses muito específicos que, ao mesmo tempo, podem angariar novos mercados na publicidade. O caminho pode ser então o da fidelização na assinatura dos conteúdos sonoros em *podcast*.

Se o *podcast* é uma possibilidade até aqui subaproveitada pelos jornais, ela contribui para a diversidade e conseqüente enriquecimento dos seus conteúdos que lhes podem trazer outro tipo de públicos e publicidade. Contudo, o *podcast* não é ainda entendido como um gerador de receitas. No geral, os *podcasts* não têm publicidade associada. Um claro desperdício de uma fonte de receita que pode ser uma forma de financiar os produtos áudio que requerem recursos humanos e técnicos especializados.

Perante as possibilidades do aproveitamento do áudio e do *podcast* a conclusão que sobressai deste estudo é que depois de um momento de tímido investimento nos conteúdos áudio e de avanços e recuos, os jornais portugueses começaram, finalmente, a apostar no som, seguindo a tendência dos jornais europeus. Apesar de ser evidente a influência da rádio nos produtos sonoros em *podcasts* dos jornais portugueses, ainda se está numa fase de experimentação e exploração quer ao nível dos formatos quer ao nível dos conteúdos.

Em face da realidade portuguesa, a teoria de Bonini apenas se aplica em parte, ao nível dos formatos e conteúdos, mas não ao nível do modelo de negócio e da rentabilização do produto sonoro. Portugal está, assim, com um pé na segunda fase do *podcast*. O futuro dirá se os conteúdos sonoros em *podcast* nos *ciberjornais* estão a caminho de uma identidade própria e distinta da rádio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Catedra.
- Bastos, H. (2006). Ciberjornalismo: dos primórdios ao impasse. *Comunicação e Sociedade*, 9, 103-112. doi: 10.17231/comsoc.9(2006).1158
- Bastos, H. (2015). *Origens e evolução do ciberjornalismo em Portugal, os primeiros 20 anos (1995-2015)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Berry, R. (2006). Will the iPod kill the radio star? In A. Crisell, *Radio, critical concepts in Media and Cultural Studies - vol III* (pp. 143-162). UK: Routledge
- Berry, R. (2016). Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word “radio”. *The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media*, 14(1), 7-22. doi: 10.1386/rjao.14.1.7_1
- Bonini, T. (2015). The “second age” of *podcasting*: reframing *podcasting* as a new digital mass medium. *Quaderns del cac*, 41 XVIII, 23-33.
- Correyero Ruiz, B. & Baladrón Pazos, A. (2007). El *Podcasting* en los medios de comunicación españoles. In J. Lassa & F. Turmo (Eds.), *Presente y futuro de la comunicación digital* (pp. 154-169). Zaragoza: Asociación de Prensa de Aragón. Retirado de http://www.labcom-ifp.ubi.pt/publicacoes/201501131553-libro_electronico.pdf
- Digital news fact sheet. (2017, 7 de agosto). *Pew Research Centre*. Retirado de <http://www.journalism.org/fact-sheet/digital-news/>
- Gallego, I. (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para contenidos sonoros*. Barcelona: Editorial UOC.
- Garrand, T. (2006). *Writing for multimedia and the web*. Massachusetts: Focal Press.
- Hallin, D. & Mancini, P. (2010). *Sistemas de media: estudo comparativo*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Herreros, C. (1992). *Generos informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia.
- Herreros, C. (2008). *La radio en internet*. Buenos Aires: La Cruja.

- Lima, H. & Reis, A. (2013). A hierarquização de notícias e os comentários do público nos sites de quatro diários portugueses. In M. L. Martins & J. Veríssimo (Eds.), *Comunicação global, cultura e tecnologia. Livro de Atas do 8º SOPCOM* (pp. 669-674). Lisboa: Sopcom. Retirado de https://www.dropbox.com/s/b9caeqrntrxp08/livro_de_Latas_8º_SOPCOM.pdf?dl=0
- Martínez-Costa, M. & Unzueta, J. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio*. Pamplona: EUNSA.
- Meneses, J. P. (2012). *Estudos sobre a rádio, passado, presente, futuro*. Porto: Legis Editora.
- Podcasting: fact sheet. (2016, 15 de junho). *Pew Research Centre*. Retirado de <http://www.journalism.org/2016/06/15/podcasting-fact-sheet/>
- Prado, E. (1985). *Estrutura da informação radiofónica*. São Paulo: Summus Editorial.
- Prata, N. (2009). *WEBradio*. Florianópolis: Editora Insular.
- P24: Público lança noticiário personalizado em áudio (2017, 24 de abril). *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2017/04/24/tecnologia/noticia/publico-lanca-noticiario-personalizado-em-audio-1769913>
- Saimos do Netscope. E mostramos os nossos números. (2016, 13 de abril). *Observador*. Retirado de <http://observador.pt/2016/04/13/saimos-do-netscope-mostramos-os-numeros/>
- Zamith, F. (2008). *Ciberjornalismo: as potencialidades da internet nos sites noticiosos portugueses*. Porto: Edições Afrontamento.
- Zamith, F. (2017). Cibermeios portugueses: 10 anos de lenta evolução. In A. I. Reis, F. Zamith, H. Bastos & P. Jerónimo (Eds.), *Livro de Atas V Congresso Internacional de Ciberjornalismo* (pp. 26-37). Porto: Universidade do Porto. Retirado de <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/104040/2/190201.pdf>

NOTA BIOGRÁFICA

Ana Isabel Reis é Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. É doutorada em Ciências da Comunicação – Estudos de Jornalismo pela Universidade do Minho e professora de rádio e jornalismo na Universidade do Porto. Tem desenvolvido trabalhos de investigação sobre o jornalismo radiofónico e o som na internet, história da rádio e também sobre experiências laboratoriais em plataformas digitais no ensino do jornalismo.

E-mail: aisabelreis@gmail.com

Morada: Faculdade de Letras – Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto (Portugal)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

INVISIBLE AUDIO: AN ANALYSIS OF THE PODCASTS OF PORTUGUESE NEWSPAPERS

Ana Isabel Reis

ABSTRACT

Since the dawn of the internet, sound in journalistic content has assumed a secondary, ancillary role. Under-use of sound within the context of cyber-journalism has been recognised by academics and professionals. It appears that Portuguese newspapers have only recently realised the full potential of sound, as they have begun to produce exclusive sound content, distributed via podcasts. This study focuses on three Portuguese generalist newspapers (*Público*, *Expresso* and *Observador*), which are the only newspapers where updated podcasts were found. The text will analyse the sound products available in the respective websites of these three newspapers, and in their Soundcloud and iTunes accounts. It aims to classify the audio contained in the podcasts of these publications, in order to understand how a newspaper develops sound products in a digital environment and whether they contain distinctive elements that may reveal a distinct identity. Given the possibilities of using audio and podcasts, one of the conclusions of this study is that after an initial period of rather timid investment in audio content, and following various advances and setbacks over the last decade, Portuguese newspapers have finally begun to make a firm commitment to sound production, albeit on an exploratory basis and in a form that is very similar to radio.

KEYWORDS

Audio; journalism; newspapers; podcast; radio

RESUMO

Desde os primórdios da internet que o som nos conteúdos jornalísticos ocupa um lugar secundário ou acessório. O subaproveitamento do som no *ciberjornalismo* tem sido reconhecido por académicos e profissionais, e só mais recentemente os jornais portugueses parecem ter-se apercebido das potencialidades do som e começado a produzir conteúdos sonoros exclusivos que distribuem em *podcast*. Este estudo incide em três jornais portugueses de informação geral (*Público*, *Expresso* e *Observador*), os únicos em que foram encontrados *podcasts* atualizados. Nesse sentido, serão analisados os produtos sonoros disponibilizados nos respetivos *sites* dos três jornais, nas suas contas no Soundcloud e no iTunes. O objetivo é caracterizar o áudio em *podcast* destas publicações para perceber como um jornal em ambiente digital desenvolve produtos sonoros e se contém elementos distintivos que possam revelar uma identidade própria. Perante as possibilidades do aproveitamento do áudio e do *podcast* uma das conclusões deste estudo é a de que depois de um momento de tímido investimento nos conteúdos áudio, de avanços e recuos na última década, os jornais começaram finalmente, a apostar no som embora ainda de forma exploratória e muito próxima do produto radiofónico.

PALAVRAS-CHAVE

Áudio; jornais; jornalismo; *podcast*; rádio

THE MEDIA AND PODCASTS

Since the dawn of cyber-journalism, sound has been relegated to a secondary plane. It is completely absent from many types of cyber-media, and in others appears as a text repeating mechanism. In other outlets, it is a complement inserted into multimedia works. Under-use of the full potential of the internet, and specifically of audio, reveals progressive disinterest in a medium that actually has numerous multimedia applications (Zamith, 2008), but has remain unaltered over the last 10 years (Zamith, 2017). This is complemented by poor perception of the role of sound resources in journalistic content by those who produce such content, including both companies and journalists. The importance of sound in journalism is primarily emphasised by authors who study radio, sound and radio language.

Journalists are currently required to gain a different perception of how to tell stories and “edit” their reports in the digital environment. A multi-disciplinary training is now required, because the journalist must become an interactive multimedia operator, capable of working with various techniques, and able to write texts intended to be read, heard and seen (Garrand, 2006). Newspapers no longer merely reproduce texts on their websites. Instead they enrich journalistic articles with other languages, and thereby help build new journalistic narratives. Visual resources, such as video, are clearly the elements most commonly used and invoked by media executives, when they highlight new innovations or identify what they consider to be the key aspects of their sites. Audio content is rarely mentioned. Sound has not yet assumed a role that enables it to assert itself in online journalistic content. This situation has persisted over time and is rooted in the evolution of web media that was initially primarily dominated by the written word, while there were technical constraints that limited the use of audio. It only became possible to integrate audio and streaming into websites in 1995, due to the introduction of Real Audio Player and the digitalisation of sound into mp3 files. Even so, technical limitations have proven to be an obstacle to the use of sound in media sites, including those of radio broadcasters.

The first audio-blog, which Gallego (2010) considers to be the precursor of the podcast, was created in 2001. There was then a boom from 2004 onwards when an article was published in *The Guardian* about the success of downloading audio files from the internet. “What should this phenomenon be called?” asked the journalist: “Audio-blogging? Podcasting? Guerilla Media?” (Ben Hammersley, 2004). The term that was later suggested was podcast – audio content created in an mp3 format that users can subscribe to and download at home, and then listen to it on various devices (Berry, 2006). Podcasts can be produced by traditional publishers – such as radio stations, publishers, journalists and educational institutions (schools, vocational training centres) and may also be created by independent radio producers, artists and amateur radio stations (Bonini, 2015).

Richard Berry does not view the podcast as a new distribution platform. Instead he suggests that it is a new medium, because it is not merely the result of the combination of audio, the internet and portable devices. He says that it is a disruptive technology that has already obliged radio broadcasters to reconsider their perception of audiences, consumption, production, and distribution (Berry, 2006, p. 357). In other words, it is not

just another technology made available to radio broadcasters – it is a medium that is still developing its own identity, which is not necessarily dependent or connected to the radio, although this continues to be its point of reference. Richard Berry writes: “Podcasting resembles radio” (but) “it sounds different from radio”. Evaluating the podcast through application of the parameters of radio may condition the perception about what the podcast is, and what distinguishes it from radio (Berry, 2016). The two are intimately connected, they share the same technologies, techniques and contents, and coexist, but they pursue divergent paths, which sometimes intersect. Berry concludes that “the podcast may (but does not have to) sound different from the radio”. He identifies several defining characteristics of radio, primarily related to temporality, that are absent from podcasting, such as regular periodicity, broadcasting / publication at pre-determined times, fixed duration, direct, and continuous flow – even if they have other similarities, essentially in terms of content and sound aesthetics.

In the media, radio stations were the first entities to offer podcasts of their programmes broadcast over the airwaves, and the newspapers followed suit. This is a way to expand stories, and newspapers can quickly generate audio content because it is cheap and simple. It is a new expanding field and a new way of exploring historical brands with major credibility (Gallego, 2010). This strategy is also facilitated by the current media ownership panorama, which is dominated by the concentration of media, wherein large groups own radio stations, newspapers, television channels and internet portals. Strategies to foster group synergies or implement cross-media editorial teams are also contributing to convergence of content. Correyero Ruiz and Baladrón Pazos (2007, p. 167) conclude that the podcast is a “catalyst for future media convergence”. The two authors analysed podcasts in the Spanish media and identified the four most common types of use of sound: profiling of the front page news, of the day’s highlights or exclusive stories; dissemination of sound documents, such as interviews and reports; creation of new content that is distinct from that available on the parent outlet; and using podcasts as a tool to encourage reader participation (Correyero Ruiz & Baladrón Pazos, 2007, pp. 159-161).

The Daily Telegraph, in the UK, was the first newspaper to launch a daily podcast, in 2005 (Bonini, 2015). In March 2006, the UK newspaper, *The Guardian* launched 23 specialist podcast channels on current affairs. Ignacio Gallego, in his book, *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros* (2010), dedicated part of a chapter to this, and transcribed the perceptions of the head of Audio & Podcast, Matt Wells, on the associated added value: greater proximity and interaction with readers, affirmation of the newspaper’s brand image and a new source of advertising revenue, since the channels were sponsored.

But during the first decade of the 21st century, newspapers finally disinvested in this product, due to the manifest absence of any financial return and lack of significant downloads. However, this panorama changed in 2012, due to the “second era of podcasting”, as Bonini terms it, driven by crowdfunding, widespread use of smartphones and the creativity of a new generation of podcast producers. Podcasting became more popular and more attractive to the traditional media market (Bonini, 2015, p. 25), especially due

to economic reasons: “mainly money” was the key phrase in the renewal of podcasting. At the end of ten-year period, the author argues, podcasting shifted from an amateur *do-it-yourself* phenomenon to a commercial communication medium (Bonini, 2015, p.27). Whilst acknowledging that this remains a niche market, the international trend is booming, and an increasing number of publications are capitalising on this trend by producing and distributing podcasts (Digital News Fact Sheet, 2017; Podcasting: Fact Sheet, 2016).

THE PORTUGUESE CASE

Looking at the history of Portuguese cyber-media, we note that several titles have pioneered the inclusion of sound in their content, by launching new “programmes” available for download from their sites, that can be listened to later – podcasts.

Portuguese media first became involved with the internet in the 1990s. This was a timid beginning, with a discreet presence, dominated by the *shovelware* model, in which newspapers, radio stations and television channels used their websites to reproduce content produced for traditional media (Bastos, 2015). This was the implementation stage (1995-1998), according to Hélder Bastos (2015), followed by the expansion, or boom stages (1999-2000) with a focus on digital media and the appearance of exclusively online publications and, finally, a contraction stage (2001-2015), with divestment from the sector, aggravated by the 2009 economic crisis that led to the closure of several online media outlets, although there have been some new investments made, that counter this trend. According to Bastos, “developments in the field of cyber-journalism proved to be slow and punctuated by various frustrations” (Bastos, 2006, 105). The author says that “difficulty in finding successful business models led most investors to lose interest in cyber-journalism”. But the “scenario” changed slightly in the second half of 2006 with the appearance of several innovative projects (Bastos, 2015, p. 63), along with timid investments in multimedia (Zamith, 2008), particularly in podcasting. The radio broadcaster TSF was the first entity to launch programmes in a podcast format, and other media subsequently followed this strategy, in particular newspapers.

In 2006, *Expresso* was the first Portuguese newspaper to present audio formats on its site, including innovative features, such as a unique and exclusive music programme: *Íntima Fracção* (Intimate Fraction) presented by Francisco Amaral, a journalist with a long career in Portuguese radio, who had moved to the weekly newspaper’s website.

The cyber-journal *Observador* was created in May 2014, and was presented as a “digital native”. Its first podcast, lasting 22 seconds, was published on February 13, 2015 – World Radio Day, provided via Soundcloud. David Dinis, the newspaper’s executive director at the time, announced that a further two programmes would have podcast distribution. In fact, this was the only podcast ever to be distributed by the *Observador*.

This category does not solely include sound content, there are also video programmes classified and publicised as podcasts, distributed by iTunes or RSS and received by users in their audio version only. In essence, they are not podcasts, but they are also not videocasts, because although they were originally videos they can only be received in audio format.

The *Público* newspaper developed several audio experiences and included sound in some journalistic articles, in particular in the *P3* section, or in some special bulletins, such as the recent case of the national soccer championship, which articulated images with the sounds of the goals being scored.

Podcasts were included on a regular basis in 2017 as part of the commemorations of the 22nd anniversary of *Público* online, including presentation of a new site with a clear commitment to podcasting.

METHODOLOGY

This study aims to characterize audio podcasts by Portuguese generalist newspapers. It also aims to understand how a newspaper operating in a digital environment develops audio podcast formats for its site, including distribution on Soundcloud and iTunes, and whether they contain distinctive elements that may convey their own distinct identity. Audio from news items, reports or multimedia works from other sections or editorials were excluded from this analysis.

The selected sample relies on the only three generalist publications available online that present audio programmes in their sites in the form of podcasts: *Expresso*, *Público* and *Observador*.

For this reason, the *Observador's* video programmes distributed as podcasts via iTunes were also included in the analysis. Although they are not audio programmes or exclusively based on sound content, they reach the cyber-journal's audience in this manner and are subsequently searched for. The sample also includes programmes that are no longer current, but are still available on the site, in the area reserved for podcasts. Thus, the study analysed all the podcasts accessible on all three sites, on Soundcloud or iTunes until October 31, 2017 – constituting a total of 19 products in this format.

The weekly newspaper *Expresso* was founded in 1973. It is a leading Portuguese newspaper, with a print run of about 91,000 copies¹ and on Netscope² it has 9.4 million visits. *Expresso* has five podcasts. The *Público* newspaper, in turn, is a leading journal created in 1990, has a print-run of about 34.000 copies³ and on Netscope has 11 million visits⁴. *Público* has eight podcasts. The *Observador*, a leading digital native, born in 2014, has no paper edition (although it announced that it would issue a print publication of one of its sections by the end of 2017). It does not currently belong to Netscope. When it announced its departure from that ranking, in March 2016, it had 7.9 million views (“Saímos do Netscope. E mostramos os nossos números, 2016”). The *Observador* has six podcasts.

The number of podcasts per programme selected for this analysis varies, due to their characteristics, number of publications or longevity. Even so, to give some coherence

¹ Data from APCT for July-August 2017.

² Netscope Ranking from September 2017.

³ Data from APCT for July-August 2017.

⁴ Netscope Ranking from September 2017.

to the representativeness of each podcast, six podcasts per year of each programme were selected, with the exception of *P24* because it is a newscast and its characteristics are described in greater detail later. From *P24*, eight news reports were selected per month, and in the last month of the analysis, because there was a change in the periodicity of the content, two daily editions were analysed.

All podcasts are available to the audiences of the three newspapers, in both the free and paid versions. The only exception is *P24* because it is a unique example in this sample and the panorama of podcasts in the Portuguese media, since the news feed is personalized, i.e. the news is “a set of audio news, selected on the basis of the interests of each person” (*P24: Público lança noticiário personalizado em áudio*, 2017), although it also includes choices made by the publisher. So, due to the characteristics of *P24*, its study is naturally limited to a specific news feed: that which the researcher received on a daily basis, without being able to access any news that may eventually be included within *P24* and accessed by other users. As a result, the sample relies only on *P24* audio news from a single feed, i.e. that of the researcher who tried to diversify as much as possible the editorials and interests, in order to obtain a wide range of news subjects.

In order to classify the podcasts of the three newspapers, an analytic grid was drawn up that includes formal aspects, content, structure and radio aesthetics. In terms of formal aspects, the description presented by each programme, periodicity, location on the homepage and the website, and the distribution channel, were all recorded. The other categories were based on the classification of radio genres by Herreros (1992) and Martínez-Costa y Unzueta (2005) and the classification of new internet genres by Herreros (2008) and Prata (2009); the elements of aesthetics and radiophonic language (Balsebre, 1994), radiophonic structure and writing (Prado, 1985).

In terms of content, we can distinguish between Entertainment (by area: music, fiction, etc.), Information (by editorial section: politics, international, health, culture, humour, etc.); Education (for teaching purposes), Sponsored or Advertising, and Propaganda. Humour was included in the Information category for two reasons: firstly because it is intrinsically linked to current affairs and secondly because both the sites and iTunes classify these items as News. Also in terms of the content, structure and radio aesthetics, the way that each podcast was presented was recorded.

THE PODCASTS OF THE PORTUGUESE NEWSPAPERS *EXPRESSO*, *PÚBLICO* AND *OBSERVADOR*

A survey of the websites of the Portuguese generalist information daily and weekly newspapers, magazines and cyber-newspapers reveals that the vast majority do not have audio content produced for the online edition. Exclusive audio formats presented as podcasts, and simultaneously available in Soundcloud and iTunes, were only found in three publications. In newspapers, the audio appears in two different forms: in programmes distributed via a podcast or integrated in journalistic reports and multimedia works, whose function is close to that which in radio slang is called a RM, i.e. excerpts of statements or interviews: the sound or voices of the protagonists of the news stories.

No category for audio or sound content was found, and the Multimedia category usually only includes visual resources (video, photo gallery, computer graphics). It should also be noted that not all the items in this list of podcasts are active or updated, e.g. *Expresso* and *Observador*, which offers programmes whose most recent editions were published several months ago, or even years ago. Only *Público*'s podcasts have current editions.

In *Expresso*'s site, the menus include a separate podcasts section, although the content on the main page does not highlight recently published items. There is a podcast page with the logo of each programme, that refers to the page of each programme, and which includes a brief description of the programmes. The Multimedia area has Audio / Podcast on the right hand column.

Expresso offers five journalistic podcasts:

1. *Comissão política* (Political committee) – weekly. Presented as the “podcast of *Expresso*'s political section” in which journalists from the newsroom analyse current affairs “and whatever comes into their heads”. The first available programme dates from September 2017, and includes some “extra” episodes, with current specific themes.
2. *A beleza das pequenas coisas* (The beauty of small things) – weekly. “Conversations from around the country” in which “people from all walks of life tell larger-than-life stories. Or stories that show how simple life can be”. The interviewees are not always public figures, and the programme uses sounds, previous interviews, *vox pop*, testimonials and the interviewee's preferred music. The first available programme dates from November 2015. There are no publications in August.
3. *PBX* – weekly. A conversation about the current cultural scene, produced in partnership with Radar radio, sometimes with interviewees. The first available programme dates from November 2015, and has no updated editions on the three distribution channels since July 2017.
4. *Conselho de diretores* (Board of directors) – weekly. The podcast of a programme of economic and social policy analysis, broadcast by *Rádio Renascença*, produced in partnership with *Expresso*. The first programme dates from November 2015 and the last from October 2016.
5. *F5* – fortnightly. Presented as a programme with “stories filled with people, told by *Expresso*'s reporters who did not want to, or could not, forget them”, i.e. reporters are invited to return to issues that left a mark on them, also including interviews with the protagonists of the initial news report. *F5* only has three published programmes, the first dating from March 2017.

On the *Público*'s website there is no reference to the podcasts section in the menu. The first reference appears in the middle of the homepage, featuring the most recent podcast, with a highlighted link to the podcasts page. Each programme has its own separate page, with its own logo, a brief description of each edition and access to the last 10 podcast, and links to Soundcloud and iTunes. The Multimedia area does not include audio recordings.

Público has eight podcasts, seven of a journalistic nature and one humour-based:

1. *Poder público* (Political power) – weekly. Presents itself as “the other side of politics with different protagonists, stories that deserve to be told and decisions that change people's lives”. The programme does not have a rigid structure, and includes debate, interviews and reporting. The first programme was published in March 2017, but not all of the podcasts are accessible across all three distribution channels. It should be noted that eight programmes are dedicated exclusively to local elections.

2. *Reservado ao público* (Reserved to the public) – weekly. Presented as “stories and protagonists from behind the scenes of the *Público* newspaper”. This is a news programme that portrays the newspaper and its day-to-day life, editorial options, and the stories behind the news reports. The first podcast was published in March 2017, but the following podcasts are only accessible from May 2017.
3. *Inimigo público* (Public enemy) – weekly. Identified with a single phrase: “if it didn’t happen, it could have”. It has the same name as one of the newspaper’s printed supplements, usually with a single voice, although it may contain some short interviews. It is a humour programme about current affairs. The programme began in April 2017.
4. *Jogo limpo* (Fair play) – weekly. Described as “commentary and analysis of the movements that have marked the development of the Portuguese Premier League”. Started in August 2017.
5. *Do género* (On gender) – weekly, a report with “conversations about equality in day-to-day life”. The most recent podcast from the *Público* newspaper, it began in October 2017.
6. *Com tempo e alma* (With time and soul) – biweekly. A debate in which “a journalist and experts invited by the Francisco Manuel dos Santos Foundation talk about relevant issues facing society”. The first available programme dates from May 2017.
7. *Planisférico* – fortnightly. Two of *Público*’s journalists talk and tell “stories from peripheral soccer championships”, which may include some short sound recordings to motivate the conversation and sometimes has a link to the newspaper’s column with the same name. The first programme was posted in April 2017.
8. *P24* – news that can be heard in isolation or in a continuous stream, presented as if they were a newscast – “the 10 top news items from the day in under 10 minutes”. *P24* began in April 2017, with a daily edition from Monday to Friday, at 6:00 p.m. Since October it also has a podcast that is posted at the end of the morning.

The *Observador* has no audios, but videos that are called podcasts. These programmes are not included in the highlights of the homepage, but are included in the top dropdown menu, which when clicked opens a page entitled Podcast in which the names of the programmes appear, accompanied by a brief description.

The *Observador* has six video programmes with podcast distribution, five with journalistic content, and the other with entertainment content:

1. *Conversas à quinta* (Conversations on Thursdays) – weekly. Presented as a “moderate weekly talk show, with a fixed panel of commentators”. The first available programme dates from December 2014.
2. *B.I.C.A.* – no regular periodicity. A space where the *Observador*’s journalists discuss “all the issues in the time that it takes to have a coffee”. The first programme dates from April 2017.
3. *Caça ao voto* (Vote hunting) – daily. “A comment box” for local elections. A format similar to that which existed during the 2016 presidential elections. It began in September 2017 and had 11 episodes.
4. *Comentários* (Comments) – weekly. An “analysis of the news of the day by the *Observador*’s journalists and commentators” of national and international news. The first available programme dates from March 2017. Although it is assumed to be weekly, it does not have a regular or fixed periodicity, it is published when there is a strong topical theme.
5. *Entrevista* (Interview) – of irregular periodicity. A talk show with “personalities of importance at the time that they need to be listened to”. The first available programme dates from December 2014.
6. *Ao vivo* (Live) – monthly. An entertainment programme, which, as its name indicates, records “all the musical moments that occurred live in the *Observador*”. The first *Ao vivo* was broadcast in November 2014.

DESCRIPTION OF THE PODCASTS OF PORTUGUESE NEWSPAPERS

Throughout the period under review, sound products have rarely been highlighted in the homepage of the three newspaper sites (a prominent location is defined as the first screen when the site is opened). *Expresso* and *Observador* have a section in the main menu. As for *Público*, a space on the homepage for the audio programmes was created on the last occasion that the site was revamped, although in a secondary location, in the middle or bottom of the page. Previously the reader had to search for podcasts in the site's search engine without there being any indication that they existed.

Although podcasts do not have a prominent place on the homepage, two of the three newspapers dedicate separate pages to them, with the logo of each programme. The *Observador* has a unique page for each podcast. On the podcasts page, the *Expresso* and *Público* usually present a photograph or illustration for each programme as well as a brief summary of the content, identification of the interviewees and / or authors. In the podcasts page, in the case of the *Observador*, or the page of each programme in the case of the *Expresso* and the *Público*, there are between five and 10 of the most recent podcasts.

In the written presentation, we can conclude that most of the programmes have a regular weekly periodicity and that the podcasts are posted on a fixed day of the week. But in practice this schedule is not always complied with, as will be discussed later. *Público* has podcasts scheduled for every working day, with greater concentration on Thursday and Friday. *Expresso* has two podcasts with irregular frequency, and an intermittent flow (*Conselho de diretores* and *F5*), i.e. they are not always published on the same day of the week, the time interval between programmes is not always the same and there are no recent programmes.

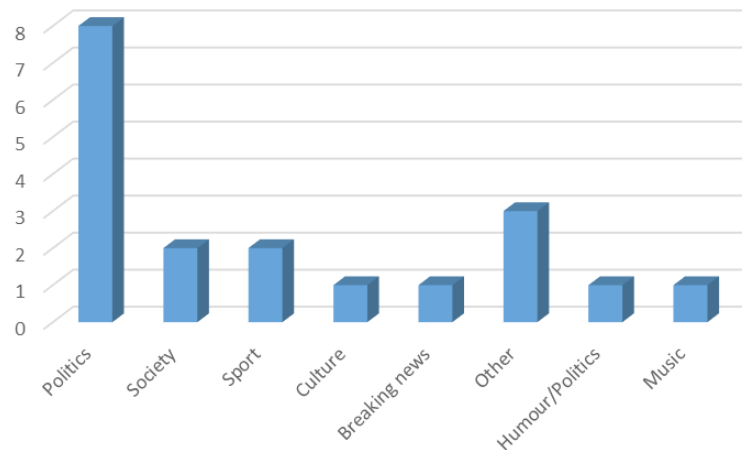
As a general rule, the *Observador's* programmes do not have a set period or fixed date to be published. For example, *Comentários* (Comments) has both daily and weekly publications. The only podcast with regular publication, on a fixed day of the week, is *Conversas à quinta* (Conversations on Thursday).

Unlike radio broadcasts, the average time of each podcast varies from one edition to the next. The fact that the periodicity and duration of these programmes are variable makes podcasts very different from radio programmes that are subject to a fixed, stable duration and integrated into the continuous stream of the overall programming schedule. In the sample and selected time period, there are programmes that last 7 or 10 minutes such as the *Observador's* *Comentários* or *Público's* *Jogo limpo*, while others last for an hour, as in the case of interviews and debates, which are similar to radio broadcasts.

When we analyse the contents of the podcasts, we find that the vast majority (8), are news information and from the Politics editorial staff (Graph 1).

This is not surprising since newspapers, unlike radios, do not have an entertainment area because they are purely journalistic products. Politics is one of the main editorial teams of the sites of the leading newspapers (Lima & Reis, 2013) and, as such, it is consistent that their podcasts mirror their editorial options. It should be noted that some of the Political programmes cover current national and international issues and, in their overwhelming majority, provide analysis, commentary or debate, in which the

protagonists are often journalists from the newspaper itself, who frequently appear in the panels of opinion programmes of radio and television programmes. In other words, this is a way of monetizing members of the in-house staff who have gained some visibility in other media. Moreover, the format chosen for these programmes is highly similar to audiovisual programmes. The latter consideration also applies to the sports editorial team.



Graph 1: Content type of Information (by editorial team) and Entertainment (by area)

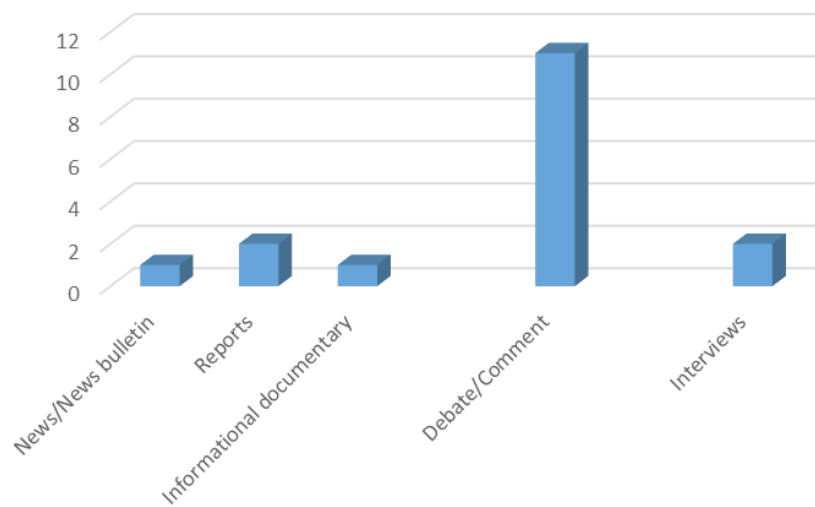
In the Sports category there are two programmes, and the same number in the Society category, and one programme in the Culture category. In the Breaking News category, *P24* was considered, because it is a newscast.

In the “Other” category there are three programmes: *Reservado ao público* from the *Público* newspaper, and *F5* and *A beleza das pequenas coisas* from *Expresso*. The first two are identical programmes in terms of their chosen themes, in as much that they speak about the newspaper itself, although with different approaches. They are not forms of self-promotion, although they only give the in-house view on the chosen topics.

In the Entertainment category, examples of Information and Entertainment were found, the latter with only a residual presence: two out of 19 podcasts.

As a reference point for radio journalistic genres, it should be noted that the great majority of podcasts are opinion-based and we did not find examples of the new genres identified by Prata (2009), primarily focused on interactivity, and those identified by Herreros (2008), primarily connected to sound. In two of the three cyber-journals analysed, no interactive tools were identified that allow the cyber-listener to register or send a feedback. Only the *Público* provides the email address of the programme’s author and has a comments box. In no case did we encounter the examples identified by Herreros of interactive tools that enable any form of sound recording by the cyber-listener. All the programmes allow the podcasts to be shared on social networks.

Of the journalistic genres *Ao vivo*, from the *Observador* was excluded, because it is entertainment, as was *Inimigo público*, from the *Público* because it does not fit into a journalistic genre. In terms of genres, examples were also found of news information (4), opinion (11) and dialogue (2) (Graph 2).



Graph 2: Podcasts by journalistic genre

Graph 2 reveals the preponderance of the dual category Debate / Commentary, with 11 programmes. We chose to combine these two genres due to the realisation that most podcasts assume a hybrid nature: they are based on debates or conversations between commentators. The only programme that falls exclusively within the Comments category is *Comentários*, from the *Observador*, because it is effectively a pure comment programme, involving one person.

The Opinion genres are in a clear majority, but it should be noted that even programmes categorised as Debate / Comment include other resources, such as small interviews, or reports or recorded statements. The commentators are from the newspaper itself or invited guests and some guest specialists, who provide a more factual perspective or analysis of the topic under discussion. As already mentioned, there is a prominent use of the newspaper's directors, editors and journalists, as is already achieved by this segment in audiovisual media. They are expensive and well-known voices that the newspapers foster in their own podcasts. The newspapers also use these figures to assert themselves, not only as information vehicles, but as opinion makers. This option is in line with the characterizes of the Mediterranean media system, or polarized pluralistic media system, to which Portugal pertains, where there is recurrent recourse to commentary by specialists, occupying a prominent place in the media landscape (Hallin & Mancini, 2010).

Amongst the news information genres, the *Expresso's F5* stands out, since it has the characteristics of the Informational Documentary (Herreros, 1992). *F5* addresses a past fact, contextualizes it, reminds listeners about it and then recreates it using contemporary and current testimonies. It is a historical reconstruction, even if related to a recent event, which primarily corresponds to the characteristics of the Informational Documentary (Herreros, 1992). In the first of the three programmes, the author identifies the guiding spirit: "welcome to the podcast, *F5*: stories filled with people, told by the people who

experienced them and by the reporters who covered them and didn't want to, or could not, forget them". This genre is not very frequent in radio broadcasting, but finds fertile ground in newspapers, due to the historical memories kept by newspapers in their archives, but that have not yet been explored in this manner. *F5* is not restricted to sound. The page of each episode includes text and images that may be considered a multimedia work, in which the podcast is one constituent element that can be listened to by itself, without being undermined by the absence of text or images. The audio is valid in its own right, has an identity of its own, which is independent of the cyber-journalistic context in which it is inserted. This is perhaps one of the most promising examples within the podcast panorama of Portuguese newspapers, although it is still possible to establish a parallel with radio programmes. In relation to the other genres, they were classified as Interviews (2), Reports (2), and News / News Bulletins (1).

Podcasting also has radio as a reference, and when it comes to the journalistic dimension this is inevitable, even if the podcast is considered to be distinct from radio. This issue has already been addressed in the past, and is pertinent when analysing the structure of the podcast as a sound product, in terms of its language, sound aesthetics and even the structure and writing used in the narrative.

The sound aesthetics used in radio broadcasting is also found in the audio podcasts of newspapers and is used in the same manner. Almost all the podcasts have a sound indicator at the beginning and end of the programme that is identical to the format and function used in the opening and closing credits of radio programmes. Moreover, they use an identical aesthetic: in the beginning there is a musical track, above which the presenter presents the programme, authors and guests, the theme or topics and, which reappears at the end as the presenter bids farewell. The exception is the *Observador*, which is natural if we take into account the nature of programmes – which are produced to be seen and heard, i.e. videos, some with graphics or subtitles. The listener misses part of the information that would otherwise guide the listening process. The clearest example is *B.I.C.A.* which begins in the middle of a conversation and ends in the same manner, without offering any audio identification of the actors. The idea is to capture a moment from a conversation that has already begun and still extends beyond the recording, but provides insufficient guidance information to the cyber-listener who only has access to the audio version, without any written support from the site, or from the video.

Besides time-related questions, the main differences between radio and these podcast programmes reside in the structure of the text, language and writing. The radio language identified by Balsebre is absent from the vast majority of podcasts, which is also explained by the predominance of opinion-based genres. The podcasts of news reports, for example, use all the elements enunciated by Balsebre (1994) in a contained manner: word, music, effects or noises, silence.

The main differences between podcasts and radio reside in the structure and writing of the narratives. In general, we can identify an inverted pyramid in terms of the hierarchy of information, but the spiral technique, typically used in texts for radio is completely absent. This is either a deliberate choice, or it is based on the conviction that we

can re-listen to what we have just heard, by “rewinding the tape”, which is not always possible in radio broadcast in a continuous stream. Writing that is intended to be spoken, and listened to, is one of the basic rules of radio, but this has no direct parallel in most texts that are listened to in newspaper podcasts, where we often encounter long phrases, elaborate phrasal constructions, interspersed sentences which correspond to several ideas in a single sentence, complex vocabulary, and difficult words. All this makes it difficult to read the texts and, consequently, for the listener to understand the message, at the risk that the listener may become lost when trying to understand the meaning of the sentence or the content. Even assuming that newspaper podcasts are not radio programmes, i.e. written to be listened to, they must always obey the specific characteristics of something, which is intended to be listened to, and this factor is not always taken into account. This is “more audible” especially in the case of *P24*, because it corresponds to news whose self-promotion emphasizes the fact that it is news to be listened to.

Moreover, *P24* constitutes an unparalleled situation in Portuguese media, even in terms of radio. We should mention the history behind its launch and its antecedents, since it is an innovative format in the panorama of Portuguese cyber-journalism.

In March 2017, the *Público* newspaper announced the launch of a personalized audio newscast. The audio news is “selected in function of the interests of each person” to which some editorial choices are added. “*Público*’s goal was to create a system that would not enclose users within that which is often called their bubbles of interest”. An audio news service was thereby created. This is not an unprecedented service. In the early 2000s, *Público* had already launched an identical project with *Radio Nova*, from Porto, for the telecommunications operator *Optimus* (both entities were owned by the Sonae group) offering an audio news programme available to *Optimus*’ customers and which was accessed via a specific telephone number created for this purpose.

P24 had its first edition on April 26, 2017. The duration of the newscast is around 9 to 10 minutes. The written presentation distinguishes between the editing and voiceover functions are distinguished. The editor does not have the same function as a radio news editor, who is present from the beginning to the end, and makes the link between the news item. In the case of *P24*, each news item may have a different voice. Each news item has an average duration between 20 and 50 seconds, which corresponds to the average duration of a “dry” news item in the field of radio, i.e. without sounds.

In terms of content, *P24* is inserted in the Information category, in the information/journalistic genres and could simultaneously be placed in the News and News Bulletin categories. However, it does not comply with the radio concept of a News Bulletin, because each item is an isolated news report, subject to a variable user-to-user alignment.

The news item does not obey either the structure (a short opening phrase, inverted pyramid and spiral technique) or the traditional rules of writing for radio broadcasts (oriented to the fact that the news will be spoken and listened to). Sometimes there is news, accompanied by sounds, which in the jargon of radio writing is called RM, usually the voices of the protagonists. What brings *P24*’s podcasts closer to the news genre, in terms

of its sound aesthetics is that it has a cut-off device, i.e. a sound indicator, at the beginning, between the various news items, and at the end. *P24* may not be considered to be news, if we use radio as a reference, but it corresponds to the concept that the reader / listener has, and expects, from this type of content. For this reason it was decided to baptize the product as a *Noticiário* (news bulletin).

P24 stands in line with what João Paulo Meneses, in 2008, anticipated for the world of radio in 2018, which he called “‘millimetric’ unbundling of the offer: there may be a podcast for each news bulletin, but above all a separate podcast for each news item, through the addition of tags (Meneses, 2012). It turned out that Meneses’ vision applied less to radio and more to newspapers.

It is also important to note that the news on iTunes and Soundcloud have an advertising *spot*, isolated by sound cut-offs, before the first news item, which is not the case in the website, or mobile application. This is the only podcast, from the *Público* and other Portuguese newspapers, which has associated advertising, which clearly reveals a failure to take advantage of the potential of the podcast as a source of revenue.

FINAL CONSIDERATIONS

This study aimed to characterize the audio contained in the podcasts of the websites of Portuguese generalist newspapers or magazines. The goal is to understand how a newspaper in a digital environment develops sound products and whether they contain distinctive elements that may reveal a separate distinct identity. The first conclusion is that the Portuguese cyber-journals have not yet made a firm commitment to sound products and podcasts. Of 10 publications, only three have podcasts, and of these one publication uses podcasting solely in an instrumental manner.

The second conclusion is that the audio podcasts have a discreet presence in the homepages of the newspapers, which indicates the secondary importance of sound in the universe of the contents of the Portuguese cyber-journals. Although significant progress has been made over recent years, sound products are still not as highly valued as other multimedia resources, such as video or photography. In other words, audio is a product that is dually invisible: you cannot hear it, or see it, on the newspapers’ websites.

There are other conclusions that should be borne in mind, in reference to radio. Temporality and periodicity are the two main characteristics that distinguish newspapers’ podcasts from radio programmes, because they do not have a fixed duration or a fixed periodicity. Newspapers are not subject to the rigour of a programming schedule, whereas a radio station is governed by fixed broadcasting periods in which programmes have an inflexible duration and broadcasting time, which is also reflected in the duration and date and time of the publication of radio podcasts. There is no pre-determined continuous flow or real-time broadcasting and consumption, as there is with the radio.

In the Portuguese example, two of the four functions identified by Correyero Ruiz and Baladrón Pazos (2007) are partially verified, whereas two are still to be completed. In general, the podcasts of the three newspapers highlight daily news item, but they are

not used to convey the highlights or exclusive stories from the newspapers, that are usually disseminated via the newsletters and social networks of each publication. Podcasts are effectively a means of disseminating interviews, debates and comments that the newspaper itself produces. And they are new products, distinct from the parent media outlet, which implies the use of distinct human and technical resources from those previously used. Of the functions identified by Correyero Ruiz and Baladrón Pazos (2007), the last of these is not found in the Portuguese case, which places the podcast as a tool to stimulate readers' participation. The possibility of creating a bigger and different approach with readers is not based on interaction because there is a generalised absence of interactive tools, or participation.

It is possible to add a new function to those listed herein resulting from the genres that are most used by newspapers, based on Opinions. Newspapers use podcasts as a strategy for valuing and affirming the newspaper as an opinion-maker. In this manner, they consolidate a tendency noted over recent years in which senior journalists, directors and editors appear on the panels of commentators and analysts of radio and television programmes.

The relationship between podcasts and newspapers contributes to the adaptation to a new reality. Newspapers are no longer constrained within their old traditional niche. They are open to other languages and experience, with the advantage of not being "strait-jacketed" by the rules governing the content of radio broadcasting. It can be said that this is an advantage, which has not yet been fully explored. Newspapers' podcasts are produced in a way that is similar to radio programmes, in that they have a concept and structure, which is identical to entertainment or information programmes of radio stations. In fact, no new or innovative examples were found that would allow us to affirm that the current podcasts of the Portuguese newspapers are different from those produced by radio stations, i.e. based on programmes taken from their broadcasts. Moreover, it can even be said that the podcasts of the Portuguese newspapers are made using the identical model of radio programmes, which is inclusively due to the fact that some of the authors, but not all, have some experience in the radio medium. The programmes have an identical structure, have a radiophonic notion of aesthetics and the use of sound codes in the narrative, and easily fit into radio genres. In general, listening to them is essentially the same as listening to a radio programme. This is true even if we note some differences, which do exist, namely in terms of language and the rules of writing for radio journalism. Even so, this does not mean that the message does not reach its goal, since in the case of online content, it almost always has a written support, a lead article, with a summary of the sound content.

For newspapers, podcasting represents a commitment to diversify their resources and content and thereby attract new audiences. In this case, newspapers can follow the trend recorded within radio broadcasting over recent years, in terms of the seduction and consolidation of small niches with very specific interests which, at the same time, can attract new advertising markets. The path can therefore be to build customer loyalty in terms of subscription to sound content via podcasts.

Although podcasting is a possibility that until now has been under-exploited by newspapers, it nonetheless contributes to the diversity and consequent enrichment of their content and can bring new types of audiences and advertising. However, podcasting is not yet viewed as a revenue generator. In general, podcasts do not have any associated advertising. This is clear example of overlooking a potential source of revenue, that can be a way of financing audio products that require specialised human and technical resources.

Given the possibilities of using audio and podcasting, the conclusion that emerges from this study is that after a moment of timid investment in audio content, with several advances and retreats, Portuguese newspapers have finally begun to focus on sound, following the tendency of European newspapers. Although there is a clear influence of radio on the sound products of the podcasts of Portuguese newspapers, this segment is still in a stage of experimentation and exploration, both in terms of formats and content.

In view of the Portuguese situation, Bonini's theory only applies in part, at the level of formats and contents, but not at the level of the business model and the profitability of sound products. Portugal thus has one foot in the second phase of podcasting. In the future we will see whether sound content in the podcasts of cyber-journals will lead to an identity that is separate and distinct from radio broadcasting.

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Balsebre, A. (1994). *El lenguaje radiofónico*. Madrid: Catedra.
- Bastos, H. (2006). Ciberjornalismo: dos primórdios ao impasse. *Comunicação e Sociedade*, 9, 103-112. doi: 10.17231/comsoc.9(2006).1158
- Bastos, H. (2015). *Origens e evolução do ciberjornalismo em Portugal, os primeiros 20 anos (1995-2015)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Berry, R. (2006). Will the iPod kill the radio star? In A. Crisell, *Radio, critical concepts in Media and Cultural Studies - vol III* (pp. 143-162). UK: Routledge.
- Berry, R. (2016). Podcasting: considering the evolution of the medium and its association with the word "radio". *The Radio Journal International Studies in Broadcast and Audio Media*, 14(1), 7-22. doi: 10.1386/rjao.14.1.7_1
- Bonini, T. (2015). The "second age" of *podcasting*: reframing podcasting as a new digital mass medium. *Quaderns del cac*, 41 XVIII, 23-33.
- Correyero Ruiz, B. & Baladrón Pazos, A. (2007). El *Podcasting* en los medios de comunicación españoles. In J. Lassa & F. Turmo (Eds.), *Presente y futuro de la comunicación digital* (pp. 154-169). Zaragoza: Asociación de Prensa de Aragón. Retrieved from http://www.labcom-ifp.ubi.pt/publicacoes/201501131553-libro_electronico.pdf
- Digital news fact sheet. (2017, August 7). *Pew Research Centre*. Retrieved from <http://www.journalism.org/fact-sheet/digital-news/>
- Gallego, I. (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para contenidos sonoros*. Barcelona: Editorial UOC.

- Garrand, T. (2006). *Writing for multimedia and the web*. Massachusetts: Focal Press.
- Hallin, D. & Mancini, P. (2010). *Sistemas de media: estudo comparativo*. Lisbon: Livros Horizonte.
- Herreros, C. (1992). *Generos informativos audiovisuales*. Madrid: Editorial Ciencia.
- Herreros, C. (2008). *La radio en internet*. Buenos Aires: La Cruja.
- Lima, H. & Reis, A. (2013). A hierarquização de notícias e os comentários do público nos sites de quatro diários portugueses. In M. L. Martins & J. Veríssimo (Eds.), *Comunicação global, cultura e tecnologia. Livro de Atas do 8º SOPCOM* (pp. 669-674). Lisbon: Sopcom. Retrieved from https://www.dropbox.com/s/b9caeqrynrtpo8/livro_de_Latas_8º_SOPCOM.pdf?dl=0
- Martínez-Costa, M. & Unzueta, J. (2005). *Lenguaje, géneros y programas de radio*. Pamplona: EUNSA.
- Meneses, J. P. (2012). *Estudos sobre a rádio, passado, presente, futuro*. Porto: Legis Editora.
- Podcasting: fact sheet. (2016, June 15). *Pew Research Centre*. Retrieved from <http://www.journalism.org/2016/06/15/podcasting-fact-sheet/>
- Prado, E. (1985). *Estrutura da informação radiofónica*. São Paulo: Summus Editorial.
- Prata, N. (2009). *WEBradio*. Florianópolis: Editora Insular.
- P24: Público lança noticiário personalizado em áudio (2017, April 24). *Público*. Retrieved from <https://www.publico.pt/2017/04/24/tecnologia/noticia/publico-lanca-noticiario-personalizado-em-audio-1769913>
- Saimos do Netscope. E mostramos os nossos números. (2016, April 13). *Observador*. Retrieved from <http://observador.pt/2016/04/13/saimos-do-netscope-mostramos-os-numeros/>
- Zamith, F. (2008). *Ciberjornalismo: as potencialidades da internet nos sites noticiosos portugueses*. Porto: Edições Afrontamento.
- Zamith, F. (2017). Cibermeios portugueses: 10 anos de lenta evolução. In A. I. Reis, F. Zamith, H. Bastos & P. Jerónimo (Eds.), *Livro de Atas V Congresso Internacional de Ciberjornalismo* (pp. 26-37). Porto: Universidade do Porto. Retrieved from <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/104040/2/190201.pdf>

BIOGRAPHIC NOTE

Ana Isabel Reis is an Assistant Professor of the Faculty of Arts of the University of Porto. She has a PhD in Communication Sciences – Studies in Journalism from the University of Minho and is a professor of radio and journalism at the University of Porto. She has developed research on radio journalism and sound on the internet, the history of radio, and on laboratory-based experiments using digital platforms in teaching journalism.

E-mail: aisabelreis@gmail.com

Address: Faculdade de Letras – Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto (Portugal)

* Submitted: 30-11-2017

* Accepted: 15-02-2018

3. ÉSTÉTICAS SONORAS |
3. SOUND AESTHETICS

DJ DOLORES: EXPERIMENTAÇÃO, DIFERENÇA E MEMÓRIA DA MÚSICA ELETRÔNICA

Herom Vargas & Nilton Faria de Carvalho

RESUMO

A trajetória artística do DJ Dolores (codinome de Hélder Aragão) ganhou força durante o movimento *manguebeat*, na década de 1990, no Recife, capital do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Além de trabalhar com produção multimídia, na música sua obra é composta por álbuns experimentais de música eletrônica e também trilhas sonoras para filmes, peças de teatro e espetáculos de dança. Este artigo analisa a diversidade cultural e as misturas organizadas pelo DJ que deslocam as fronteiras dos gêneros musicais hegemônicos articulados pela indústria fonográfica. Ao contrário, Dolores valoriza textos subterrâneos na memória da música *pop* das mídias, como ritmos de tradições regionais (*embolada*, *coco*, *maracatu* e *frevo*). A partir dos hibridismos presentes nos álbuns *Contraditório?* (2002) e *Frevotron* (2015), respectivamente primeiro e último disco, são identificadas políticas de alteridade e diferença na linguagem, assim como textos culturais e memória, na simbiose entre, de um lado, DJ e tecnologia, e de outro, tradição e instrumentação acústica. No primeiro disco, Dolores toca com a Orchestra Santa Massa, que congrega instrumentos como rabeca, percussões, sopros, guitarra e a voz de Isaar França. No último trabalho, o DJ toca com Maestro Spok, saxofonista de frevo, um percussionista e um guitarrista.

PALAVRAS-CHAVE

DJ Dolores; memória; música eletrônica; *sampling*

ABSTRACT

DJ Dolores' artistic path (codenamed Helder Aragão) arises during the manguebeat movement in the 1990s, in Recife, the capital of Pernambuco state, in northeastern Brazil. In addition to working with multimedia production, in music his work consists of experimental albums of electronic music and also soundtracks for films, theatre play and dance performances. This article analyzes the cultural diversity and mixtures organized by the DJ, which shift the boundaries of hegemonic musical genres articulated by the phonographic industry. Rather, Dolores values underground texts in the memory of media pop music, such as regional traditions rhythms (*embolada*, *coco*, *maracatu* and *frevo*). As of the hybridisms present on the albums *Contraditório?* (2002) and *Frevotron* (2015), respectively first and last discs, otherness and difference policies are identified on the musical language as well as cultural texts and memory, the symbiosis between, on one hand, DJ and technology, and, on the other, tradition and acoustic instrumentation. On the first album, Dolores plays with the Orchestra Santa Massa, which brings together instruments such as *rabeca*, percussion, wind instruments, electric guitar and the Isaar França's voice. On the last one, the DJ plays with Maestro Spok, frevo saxophonist, one percussionist and a guitarist.

KEYWORDS

DJ Dolores; electronic music; memory; *sampling*

INTRODUÇÃO

A música eletrônica representou mudanças na forma de pensar a criação e a produção musical, e suas primeiras manifestações nas vanguardas do século XX logo escorregaram para o campo da música *pop*. Começando pelas experiências dos músicos futuristas italianos e passando por John Cage e pela introdução da fita magnética como ferramenta de captação sonora e criação musical, a produção chegou aos computadores e *software* (Ferreira & Rabot, 2017). Desde então, *disc-jóqueis* produtores passaram a experimentar sons sintéticos e organizá-los na elaboração de peças musicais no cenário atual. O aprendizado tradicional, mesmo aquele intuitivo (“de ouvido”) baseado no conhecimento de determinadas cadências harmônicas característico da tradição dos músicos populares, deixou de ser o único caminho rumo à composição de canções, após tecnologias oferecerem novas e dinâmicas ferramentas de produção. Também o aprendizado instrumental, fundado no treinamento com instrumentos acústicos ou elétricos, que fora a base para formação do músico popular e que sofrera abalos sucessivos, a exemplo do *punk*, também deixou de ser atributo obrigatório para ser um músico. Na música eletrônica, o aparato utilizado pelos DJ – toca-discos, *sampler*, *mixer* e *software* –, que também necessita de aprendizado para saber retirar deles a melhor execução musical, oferece outros modos de pensar e criar música.

Entretanto, é preciso evitar uma atenção direcionada exclusivamente às produções dos DJ para compreender que muitas práticas que caracterizam seus trabalhos podem ser percebidas num vasto histórico das artes em geral. Organizar conteúdos dispersos e questionar determinada erudição acadêmica são traços de muitas correntes artísticas do século XX. Marcel Duchamp ousara adentrar o espaço canônico da tradição renascentista ao reelaborar *A Gioconda* (Leonardo da Vinci). Sua releitura, todavia, acrescentou um bigode no rosto da famosa imagem de mulher, e ainda aceitou sugestão de seu amigo Francis Picabia e rebatizou-a sob o título de *L.H.O.O.Q.*, cuja leitura em francês, foneticamente, soa algo semelhante à frase “ela tem o rabo quente”¹ (Ades, 1994). O significado de uma obra escapa ao controle de seu autor na engrenagem da intertextualidade. Três movimentos, neste sentido, são caros ao dadaísmo e também fundamentais na cultura do *sampling* dos *disc-jóqueis* produtores: 1) a seleção e organização de textos que produzem e recebem significados na cultura; 2) o questionamento à obrigatoriedade de uma formação erudita para fazer arte; e 3) o uso de materiais não tradicionais para elaboração da obra de arte.

O músico que destacamos neste artigo, DJ Dolores (codinome de Helder Aragão), é nascido em Propriá, no estado de Sergipe, nordeste brasileiro. Com o pai músico, conheceu várias tradições e movimentos musicais, tanto locais quanto nacionais e estrangeiros, como choro, MPB, *jazz*, *rock* e o tropicalismo. Na adolescência, com a mudança da família para Aracaju, capital do estado, foi baterista de um grupo de *punk rock*. Em 1984, chegou a Recife, capital de Pernambuco, e conheceu Fred O4, Renato Lins, Chico Science, entre outros, grupo de jovens que viria a formar o núcleo central do

¹ “Elle a chaud au cul”.

manguebeat, um movimento musical e cultural centrado na cidade e que chacoalharia a música brasileira na década de 1990.

O fato de ter tocado bateria na adolescência, se não o tornou um exímio baterista, proporcionou uma sensibilidade intuitiva para os ritmos, como demonstram seus trabalhos em composição de trilhas sonoras e sua obra como DJ e produtor de música eletrônica. É claro seu interesse em ritmos regionais nordestinos, na presença constante de um percussionista em gravações e apresentações ao vivo e na sua forma de tocar, *samplear* e *mixar* batidas eletrônicas. No primeiro disco do DJ Dolores, o álbum *Contraditório?* (2002), o *disc-jóquei* manipula *software*² ao lado da Orchestra Santa Massa, grupo que o acompanhava e que trazia, na sua forma de tocar, diversos elementos instrumentais e rítmicos tradicionais de regiões pernambucanas e referências sonoras em diáspora: a voz e a percussão de Isaar França (ex-membro do grupo Comadre Florzinha), a rabeca de Maciel Salú, a percussão de Jam da Silva, a guitarra de Fabio Trummer (integrante do grupo Eddie), entre outros músicos nos metais e percussão que esporadicamente compõem a formação instrumental. Uma banda e um DJ, sons elétricos, acústicos e digitalizados, locais e globalizados. Esse traço hibridizado perdura nas obras do artista, em especial na mais recente, o projeto *Frevotron* (2015), na qual o ritmo estilizado do frevo e as melodias do saxofonista Spok encontram outras sonoridades sintéticas, percussões e os *riffs* de guitarra de Yuri Queiroga.

As obras do DJ Dolores transitam livremente entre tradições populares do nordeste brasileiro, música eletrônica e gêneros como o *rock* e o *hip hop*, diversidade essa que compõe um dos aspectos estéticos do movimento *manguebeat*, ao qual o artista está umbilicalmente vinculado. O senso rítmico, construído na fase em que fora baterista e apurado ao longo da carreira, marca uma das características de suas composições. Canções de linguagem híbrida – tal qual as que surgiram com o *manguebeat* de grupos como Chico Science & Nação Zumbi –, conforme os conceitos da Semiótica da Cultura, organizam em sua estruturalidade textos de diferentes vertentes culturais. E essa dinâmica que tende à mistura, na música ou qualquer outra linguagem artística, é típica de textos situados nas fronteiras entre sistemas culturais distintos, regiões de tradução e de intensa movimentação de sentido, pois reúnem textos tanto componentes de memórias, sedimentadas em níveis distintos e acionadas ao sabor do interesse do músico ou da dinâmica cultural em questão (Lotman, 1998), quanto textos outros de origens diversas que representam configurações em constante atualização.

O objetivo deste artigo é demonstrar que o perfil experimental do DJ Dolores, ao colocar culturas populares e referências da música eletrônica e de outros estilos musicais em contato no perfil híbrido de suas obras, desloca regimes semânticos da indústria fonográfica por não se encaixar nos limites dos gêneros musicais estabelecidos pelo mercado produtor e consumidor.

Como metodologia, a análise das canções usa conceitos da Semiótica da Cultura para compreensão da linguagem musical. O objetivo é identificar elementos sônicos

² Em entrevista ao canal Batebit Artesania Digital, o DJ Dolores afirmou que usa os programas Pro Tools e Ableton Live para elaborar suas produções e também durante as apresentações ao vivo. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=E2W7ZdnU3H4>.

que diferenciam tais obras, pensadas como textos culturais, de produções hegemônicas na música *pop*, trazendo também contribuições teóricas dos estudos de memória e dos Estudos Culturais, uma vez que essas músicas experimentais articulam novas formas de representação nas mídias.

Sobre hibridismos na linguagem, entendemos tais configurações como não aderentes a taxonomias que, de maneira geral, fazem parte da gestão da vida social: Por incorporar o dialogismo e ser polifônico por excelência, o hibridismo é um processo selvagem de rompimento com as estabilidades teóricas e com as esperanças de unicidades semânticas; mas, ao mesmo tempo, mostra-se docemente criativo por trazer em si, potencialmente, os germes de novas alternativas para as mais assustadoras combinações. (Vargas, 2007, p. 23)

MEMÓRIA, GÊNERO E REGIME SEMÂNTICO

Outra visão acerca da memória, um pouco além do seu entendimento na Semiótica da Cultura, é a reconstrução, percebida nas obras do DJ Dolores, de narrativas sonoras historicamente silenciadas no ambiente midiático. É preciso, antes, não perder de vista que na oferta de estilos musicais enquadrados no limite dos gêneros fonográficos há valorização de certos textos hegemônicos ao contrário de outros. Mesmo que na circulação e consumo de produtos midiáticos os significados possam tomar múltiplos trajetos, muito além da noção de ideologia implacável das indústrias culturais, a cultura da mídia é constituída por relações assimétricas de poder. De forma geral, quando determinado rótulo musical é fixado e oferecido ao consumo – hoje não necessariamente associado à compra física ou virtual, mas mensurado a partir de cliques e acessos a plataformas de *streaming* –, nota-se um comportamento harmonizado de reconhecimento por parte dos ouvintes. A memória midiática, neste caso, é um campo narrativo e semiótico no qual alguns textos são amplamente lembrados, decodificados, traduzidos e reatualizados em detrimento de outros, que poucas vezes são citados e, conseqüentemente, experimentados. As constantes lembranças e repetições conduzem, na maioria dos casos, a reconhecimentos mais imediatos, construções identitárias já conhecidas e respostas mais positivas e afetivas no consumo musical. Às vezes, como a cultura é dinâmica e móvel, algum dado novo interfere nessa produção e altera a recepção com certo estranhamento, logo incorporado e traduzido a um novo consumo.

No caso do trabalho do DJ Dolores, o processo de estranhamento é maior. Na linguagem intertextual dos dois álbuns analisados neste artigo, a reorganização intercultural conduzida pelo artista abre várias e inusitadas possibilidades de encontros, diferente da dinâmica mais definida dos gêneros fonográficos que, quanto mais fechados em sua estrutura semântica e formal, mais conectados estão com as regras enunciativas dos estilos hegemônicos aos quais estão associados historicamente. Por esse motivo, o uso de *samples* em misturas sonoras que ressaltam também sons locais representam

movimento semelhante ao trabalho de um arqueólogo, no sentido benjaminiano, capaz de questionar grandes narrativas, pois coloca em evidência subjetividades subterrâneas e articula conceitos outros de história (Benjamin, 1987; Pollak, 1989).

Em princípio e de forma geral, gênero musical na música popular é uma forma de estruturação da canção reconhecida e partilhada socialmente pelos artistas e pelo público e se fundamenta em processos de produção de sentido com aceitação coletiva. Podemos pensar os gêneros, a partir de Franco Fabbri (1982), como conjuntos de elementos musicais (ritmo, melodia, formação instrumental, etc.) aceitos social e culturalmente em determinadas comunidades de produtores e ouvintes. Tais elementos também se estruturam em níveis externos à música, mas sempre em relação a ela: dança, comportamento, modos de fala, ideologia, etc. São convenções enunciativas acionadas dentro da comunidade de produtores e consumidores cujos significados são reconhecidos e partilhados em determinado circuito. Se modularmos essa ideia para o contexto da indústria fonográfica e do consumo musical, é como se determinadas formas se fixassem para, a partir do reconhecimento e de respostas afetivas, servir à circulação da canção enquanto mercadoria: quanto mais definida, maior será, em princípio, a tendência ao compartilhamento dessa forma.

Obviamente, seguindo a noção dinâmica de cultura que está na base da Semiótica da Cultura, esse sistema sempre se transforma com os contágios externos, traduções ou criações internas, porém, sempre dentro desse “contrato” de produção e reconhecimento dentro da comunidade de criadores e ouvintes.

Mesmo que esse complexo conjunto de elementos dinâmicos seja bastante móvel e determinante, para Felipe Trotta (2008, p. 2), há “certa primazia dos parâmetros sonoros (regras técnico-formais) sobre os demais como condição prévia para estabelecimento para outras regras de gênero”. E desses parâmetros sonoros, dois parecem ser preponderantes: o ritmo e a sonoridade. O ritmo é o dado básico de cadência e velocidade que define grande parte do sentido atribuído a uma peça musical popular, aquele que afeta o corpo, que o mobiliza e o faz entrar em sintonia com a música. É o movimento para a dança que, por sua vez, se constrói na audição compartilhada e no contexto coletivo da festa. Já a sonoridade é “o resultado acústico dos timbres de uma determinada performance, seja ela em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada ‘ao vivo’” (Trotta, 2008, p. 3). Aqui, nos referimos às sonoridades de instrumentos e vozes, a como soam os instrumentos em função das execuções. Ou seja, cada gênero guarda alguma relação central com determinadas formações instrumentais, timbres e jeitos de cantar e maneiras de fazer tudo isso soar. No *rock*, não basta ter uma guitarra, mas ela deve soar de algum jeito específico para ter certo sentido e poder ser reconhecida dentro da música (Baugh, 1994). Da mesma forma, não basta haver um tamborim para se ter um samba, mas ele deve ser tocado com certa particularidade para que seu som seja partilhado pelo público em uma peça musical reconhecida como samba. Quando se fala em música sertaneja, pede-se que o cantor use a voz seguindo determinados parâmetros e que a prosódia também seja específica.

Há duas situações possíveis nos processos de mudança em que se destaca a diferença. Assim como os elementos sonoros constitutivos dos gêneros – seus estilemas – constroem processos identitários na cultura, qualquer alteração na execução desses parâmetros, seja com exagero, inversão ou mescla com outros códigos musicais, pode ter como consequência a mudança no regime semântico e um possível rompimento no processo de identificação por parte do ouvinte. Ou seja, numa situação extrema, a canção será negada pela comunidade, pois não se enquadra mais nos parâmetros do gênero musical definidos anteriormente. De outro lado, tal alteração poderá ser aceita e incluída pela comunidade como parte de uma nova configuração do gênero. Neste caso, o processo identitário se amplia e se reforça em novos patamares de sentido.

A rigor, as ações de reconhecimento/aproximação, de um lado, e as de negação/afastamento, de outro, são apenas dois extremos de uma relação complexa, móvel e com múltiplos resultados. Canções e gêneros na música popular nas mídias são estruturas semióticas nômades, ou seja, sofrem mais trânsitos estilísticos e de consumo do que suas definições conceituais conseguem circunscrever. Essas transformações podem ser, inclusive, motivo de criação e inovação dentro do gênero, com prejuízos ou sucessos no consumo das novidades.

No caso dos gêneros musicais trabalhados pela indústria fonográfica, há uma tendência a privilegiar os vetores de reconhecimento e aproximação. Conseqüentemente, reiteram-se regimes semânticos em que os estilemas dos gêneros são mais estáveis e definidos, mesmo que com certo grau de transformação e adaptação.

Retomando o trabalho do DJ Dolores, no álbum *Contraditório?* (2002), sua parceria com a Orchestra Santa Massa³, composta por uma combinação instrumental de voz, guitarra, baixo, bateria, rabeca e sopros, representa as mesclas culturais de sua linguagem musical. As presenças e performances do grupo, os timbres de vozes, da rabeca e das percussões que compõem a paisagem sonora acionam lembranças de emboladas, cocos e maracatus. Mas, ao lado dos sons da guitarra e dos *samples*, acionam também novas e distintas percepções, constroem novas gramáticas para leituras inovadoras do som que emana justamente de cada especificidade material e de sua execução. A preocupação com a disposição presencial e instrumental da junção DJ e banda joga luz sobre a importância das materialidades no processo comunicacional, o que “significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se” (Felinto, 2001, p. 3). No álbum homônimo do projeto *Frevotron*, de 2015, DJ Dolores, Maestro Spok e Yuri Queiroga partem da matriz semântica “frevo” para explorar outros campos sonoros, com instrumentação que reúne saxofone, guitarra, baixo, sintetizadores e *software*, somados às participações especiais de Otto, Jorge Du Peixe (Nação Zumbi), Marion Lemonnier, Sombra, Lira e Jam da Silva. Corpos, instrumentos e recursos tecnológicos de produção são materialidades que afetam percepções, pois participam do processo comunicacional de transmissão do som, cada qual em sua singularidade, seja o vibrar de cordas transformado em ondas elétricas ou a reprodução de sons digitalizados. O artista convidado traz consigo um *ethos*. Em outras palavras,

³ Sobre a banda, ver <http://orchestrasantamassa.tnb.art.br/>

performance, voz e presença física são fatores enunciativos que inscrevem sentidos e subjetividades na linguagem.

Contraditório? (2002) e *Frevotron* (2015) serão entendidos a partir da complexidade de suas configurações híbridas, aspecto que demanda combinações teórico-metodológicas. Optamos por compreender a linguagem por meio da Semiótica da Cultura e das políticas de identidade com contribuições dos Estudos Culturais – por entender que “o ser social [é composto por] laços múltiplos que, por sua vez, enlaçam outras redes de relações num processo potencialmente infundável” (Ribeiro, 2010, p. 199) –, mas sem perder de vista as materialidades comunicacionais que envolvem obras e artistas, capazes de tangenciar percepções. Por fim, essas obras levadas ao ambiente midiático, por produzirem diferença, serão compreendidas como rompimentos em relação aos quadros hegemônicos na memória da música *pop*, delimitações estéticas inerentes à gestão da vida social. Mas antes de adentrar tal análise, é preciso ressaltar alguns pontos acerca do uso da tecnologia na produção musical contemporânea que, a princípio, pode representar perda de referência característica de crises pós-modernas, e ao mesmo tempo assumir o papel de resposta subjetiva frente a uma visão negativa sobre o uso de aparatos tecnológicos.

DJ E TECNOLOGIAS: PÓS-MODERNO OU SIMBIOSE SOCIOTÉCNICA?

No campo da música *pop*, foram os primeiros experimentos do grupo alemão Kraftwerk na década de 1970⁴ que influenciaram o surgimento da música eletrônica, inspirados, sobretudo, por vanguardas como o suprematismo e movimentos artísticos como a Bauhaus. Não à toa, capas de discos lançados pelo grupo fazem menções a obras do russo Kazimir Malevich (1878-1935), por exemplo, artista que rompeu com a arte figurativa. O experimento, no caso do Kraftwerk, ocorreu com o uso de sons eletrônicos, efeitos geradores de vozes com timbres robóticos, colocando no cenário *pop* preocupações humanas a respeito do uso das tecnologias. No cinema, a abordagem do porvir tecnológico também fez parte de inúmeros filmes e a proximidade entre corpo humano e máquina, seja na figura do ciborgue Darth Vader (*Star wars*) ou na caça aos andróides em *Blade runner*, revelou por vezes temores e incertezas.

Em outro lugar, nas periferias de Kingston, ao final da década de 1960, experimentalismos marcavam também o uso de tecnologias nos estúdios jamaicanos, notadamente por nomes como Lee “Scratch” Perry, King Tubby e Ruddy Redwood, entre outros. Diferente de leituras negativas, no caso dos produtores jamaicanos o uso de aparelhagens ganhou contornos de resistência, quando, concomitante ao surgimento do *rocksteady* (que antecede o *reggae* e o *dub*), permitiu aos artistas locais a possibilidade de gravar seus próprios discos e consolidar assim ritmos originários da Jamaica⁵. Da mesma

⁴ Uma das primeiras apresentações do grupo Kraftwerk ocorreu na cidade de Soest, na região oeste da Alemanha. O registro mostra a preocupação da banda em explorar sons até então pouco habituais na cultura *pop*. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=YF1B4smQL7s>

⁵ O documentário *A história da música jamaicana* aborda os ritmos nascidos na Jamaica. Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=OJys3sYQmLs>

forma que os jamaicanos ressignificaram o *rhythm and blues* (R&B) na elaboração do *ska*, décadas depois, devolveram ao chamado Primeiro Mundo o *reggae*, que exerceu forte influência no *hip hop* dos EUA e no *drum'n'bass* britânico. Ao assumir o controle de aparelhos, os jamaicanos produziram mudanças inclusive no âmbito das economias políticas de circulação e consumo de canções, num sentido descolonizante.

A chegada de simuladores digitais que reproduzem timbres de uma série de instrumentos, assim como as interfaces MIDI (Musical Instrument Digital Interface), controle simples de múltiplas fontes instrumentais, representaram outras mudanças nos modos de criação. Tais ferramentas oferecem alternativas à produção de discos em estúdios, já que o artista pode gravar e editar sua obra no quarto de sua casa. Entretanto, a limitação dos dados armazenados nos *software* pode significar a engrenagem de um tipo de manutenção semântica da canção a ser produzida, e sua (re)produção pode gerar a repetição de conteúdos já conhecidos. Não se pode ignorar que controle, poder e consumo jogam por terra qualquer discurso que aponte neutralidade na tecnologia, basta ter um aparelho de celular obsoleto, cujo sistema e aplicativos vão gradativamente deixando de ter atualizações, para perceber as coerções aplicadas por esses dispositivos. Assim, como um desdobramento do biopoder, novas técnicas de gerir subjetividades são aplicadas na virtualidade da era digital, em um mundo de muitas telas.

No momento em que o potencial revolucionário da tecnologia é reduzido ao estado de dispersão e perda de referência, sobretudo a partir de um olhar com base na teoria pós-moderna, tem-se a sensação de instalação de crise no mundo contemporâneo. Ao refletir sobre um cenário cada vez mais tecnológico, permeado por máquinas e pela ciência, Jean Baudrillard (1991) escreve o seguinte:

os atuais seres tecnológicos, as máquinas, os clones, as próteses, tendem em sua totalidade para esse tipo de reprodução e induzem lentamente o mesmo processo nos seres humanos e sexuados. Todas as tentativas atuais, entre elas a pesquisa biológica de vanguarda, tendem para a elaboração desta substituição genética, de reprodução sequencial linear, de clonagem, de partenogênese, de pequenas máquinas solteiras. (Baudrillard, 1991, p. 13)

A perda de referência e também o esgotamento da produção de sentido – repetições cumprem bem esse papel – são sintomas de um efeito homogeneizante que ganhou força com a globalização e a comunicação digital. No caso da música, a repetição de certas fórmulas estéticas fixou na cultura midiática muito mais do que meros gêneros, mas socioestilos e comportamentos, colocando semelhanças dentro de um campo semântico e, por fora, tudo o que possa estar relacionado com significados de diferença, estranheza e novas experiências.

Essa dialética entre dentro e fora é mais dinâmica do que se imagina e não significa serem mundos estanques e separados. As interpenetrações são, em grande número, tendo em vista a forte capacidade de incorporação das indústrias culturais, a do reconhecimento e da repetição. O conceito de música eletrônica vinculado em grandes festivais, como o Tomorrowland, por exemplo, valoriza *disc-jóqueis* que figuram em cenários

mainstream e geralmente estão associados a um tipo previsível de construção, dentro das expectativas de um público acostumado ao “som das pistas”. Os *beats* sintéticos que embalam *hits* modernos podem variar pouco dentro do tempo de duração do evento, pois outros aspectos simbólicos (bebida, substâncias alucinógenas e público jovem) complementam a “experiência” oferecida no pacote da festa. Em outras palavras, não é o simples fato de deslocar formas antigas de composição (que faz uso de instrumentos tradicionais) que coloca a música eletrônica como rompimento semântico contemporâneo. Muito pelo contrário, na maioria das vezes, trata-se de um produto midiático que atende aos moldes de uma engrenagem mercadológica hegemônica. Nesses casos, o estilo musical cai no esgotamento de sentido característico de textos culturais pós-modernos, “cujos significados comunicam simplesmente a si mesmos, nada mais” (Kellner, 2001, p. 371), bastando soar dançante, entreter e ser uma das atrações do evento.

O trabalho do DJ Dolores, no entanto, não se limita a operar dentro dos limites dos *software* e bancos de dados (*samples*) de sons digitalizados e festas *rave*. Ao lado de variações nas formações instrumentais que o acompanham, o artista explora outros ritmos e o rótulo “música eletrônica” seria incapaz de dar conta da complexidade e da diversidade do seu trabalho. O experimentalismo do artista provoca um afastamento dos módulos socioestéticos, ao ponto de sua obra, caso fosse apresentada a determinado público acostumado às baladas de música eletrônica, soar como algo estranho, desajustado aos padrões geradores de conforto. Assim, aquele “contrato” que citamos anteriormente entre parâmetros musicais e o reconhecimento da comunidade no que se refere a gênero, no caso do DJ Dolores, é rompido e ele pode deixar de ser aceito e definido como “música eletrônica” por determinado público ligado ao *mainstream*. Não é possível afirmar que, conforme Kellner (2001), há algum esgotamento. Ao contrário, Dolores trabalha com os signos da abertura, da experimentação e da novidade. Por esse motivo, sua obra não pode ser compreendida à luz do conceito de pós-modernidade.

A simbiose entre DJ, tecnologia e instrumentação remete à ideia de pós-humano, mas difere de configurações despolitizadas que integram os discursos de neutralidade da tecnologia e do progresso na atualidade. Trata-se de um agenciamento sociotécnico que produz diferença na música *pop*. Por meio de hibridismos na linguagem, os discos *Contraditório?* e *Frevotron* colocam em circulação textos culturais historicamente ignorados nos ambientes midiáticos mais conhecidos. Frevos e emboladas, presentes nos trabalhos do *disc-jóquei*, são mencionados nas grandes narrativas midiáticas como elementos de um folclore nacional, algo obsoleto em comparação ao imediatismo jovem do *pop*.

Donna Haraway (2000), ao enfrentar em seu *Manifesto ciborgue* o porvir tecnológico, preferiu estabelecer uma discussão teórica diferente da elaborada por Baudrillard. Para a autora, existe uma potência emancipadora no pós-humano, temática sempre instigante nas literaturas acadêmica e ficcional, na qual a simbiose humano-máquina subverteria, entre outros quadros ocidentais, as possibilidades de gênero, multiplicando os sexos e superando o binarismo masculino/feminino. Sobre o ciborgue, a autora escreve o seguinte:

um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo. (Haraway, 2000, p. 36)

Sua resposta para a tecnologia idealizada sob a lógica positivista, de um progresso que atropela subjetividades para reforçar limitações textuais e linearidades comunicacionais estáveis, é a produção de uma linguagem dialética, política e de posicionamentos identitários plurais. Como a faixa *Diáspora*, do álbum *Frevotron*, que coloca o pós-humano em situação para além dos limites semânticos de um gênero específico, com efeitos de *delay* semelhantes aos do *dub* jamaicano, frases de guitarra (Yuri Queiroga), sopro (Spok) e trechos cantados por Dolores, que citam “Congo, Angola”. Caixas de percussão e sintetizadores, significados transnacionais de signos musicais em diáspora.

HIBRIDISMOS, COMUNICAÇÃO E DIFERENÇA NA MEMÓRIA DA MÚSICA POP

A mescla dos elementos estético-culturais que compõem os discos *Contraditório?* e *Frevotron* remete à diversidade das metrópoles contemporâneas e ganha velocidade comunicacional na virtualidade do mundo em redes, produzindo diferença no ambiente midiático. Tecnologias, ritmos, culturas, gêneros e artistas se conectam na geração de linguagem.

No álbum *Contraditório?*, a instrumentação acústica da Orchestra Santa Massa⁶, composta por músicos conhecedores das vertentes musicais recifenses, é trabalhada em sintonia com *software* manipulado pelo DJ Dolores. O encontro do DJ com o grupo, nesse caso, resulta efeito polifônico e ritmos tradicionais ocupam o mesmo espaço das frequências do sintetizador e dos *samples*, dentro de uma complexidade de materialidades portadoras de sentidos. Tais presenças são fundamentais para o entendimento da linguagem híbrida que se constrói, tanto no fonograma acabado como na imprevisibilidade da performance ao vivo.

A faixa *Que som é esse?*⁷ soa provocante, em seu nome interrogativo, ao convidar o ouvinte a desvendar seus elementos sonoros. *Software* permite inserção de *samples*, frases ditas em versos soltos – como a expressão “afina a guitarra” – como se resgatasse conversas do ambiente de gravação para uma atualização do passado, ou seja, um *sampleamento* nunca é repetição, mas produção de diferença e ressignificação, outro devir, um fragmento aparentemente deslocado que produz sentido pelo conceito cultural ou de origem que encerra em si próprio ou pela fricção semântica que provoca no discurso em que se insere. Segundo Conter e Silveira,

⁶ A banda é composta, nesse disco, por Isaar França (vocalista e percussionista), Fábio Trummer (guitarrista e vocalista), Jam (percussão), Maciel Salu (rabeça), Deco (trombone), Parro (sax) e Yuri Queiroga (baixo).

⁷ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=xFfiWej8nKs>

o *sample* é como uma citação bibliográfica sem referência (a não ser que o ouvinte a reconheça de imediato). Não é uma crítica ao *zeitgeist*, mas uma atualização do passado. Um processo de diferenciação. (...) Cada *sample* (...) não é como um texto escrito, um discurso, mas um conceito. Se o nome próprio não pertence à linguagem, o *sample* também não pertence à linguagem musical, já que não pode ser transcrito numa partitura. (2014, p. 56)

A canção ainda usa o triângulo do baião no contexto da pulsação do *beat* eletrônico, num campo sonoro em que a única conexão é a da convivência rítmica. Não à toa, o Recife do DJ Dolores e da Orchestra Santa Massa é o das liberdades criativas de horizontes complexos do *manguebeat*, lugar e tempo em que surgiram grupos como Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Comadre Florzinha, entre outros. Nas metrópoles, todas delas, há aproximações entre tradições e textos culturais globalizados. O *manguebeat* é exemplo de tal contato, sobretudo por sua constituição a partir de instrumentação pernambucana e gêneros musicais afro-americanos globais, e as identidades emergentes desses contextos estão em constante relação de alteridade (Hall, 2003, p. 74; Vargas, 2007, p. 17).

O fato de lidar com sons digitais, no lugar de ter passado por aprendizado em conservatórios musicais, coloca também o DJ em constante relação com as mudanças culturais da era pós-industrial. A quebra de limites do pós-humano, a simbiose DJ-máquina, produz na linguagem musical a simulação de práticas inerentes à cultura *remix*, fenômeno pautado na constante reelaboração de informações. No álbum *Contraditório?*, por exemplo, Dolores assina duas versões da canção *Catimbó*, sendo que na segunda acrescenta ao título o termo *remix*, como indicativo de reedição que ganhou novos arranjos. Apesar de ser amplamente praticado, como os *remakes* do cinema ou compartilhamento de conteúdos variados nas redes (*memes*, *mash ups*, *gifs*, etc.), é preciso ampliar a compreensão do tempo histórico e pontuar que esse tipo de produção intertextual era recorrente nas artes visuais, em especial na vanguarda dadaísta e posteriormente na arte *pop*. E no caso da música, a lógica de versões como *Catimbó remix* possuiu relação com as experiências dos produtores jamaicanos idealizadores do *dub*. King Tubby, Lee “Scratch” Perry e Augustus Pablo, com poucos recursos tecnológicos, começaram a reaproveitar materiais descartados em sessões de gravação (sucata sonora) e os discos gravados na Jamaica geralmente eram lançados com repetições de faixas. A segunda se tratava da “versão *dub*”, que tinha em sua estrutura a valorização dos sons do baixo e bateria⁸, além outros efeitos como ecos e *overdubs* (sons adicionais variados). Assim, na *remixagem* de *Catimbó*⁹, percussão e batidas eletrônicas são mantidas e ganham destaque, há momentos de *delays* (ecos) e a voz da cantora Isaar França é omitida, permanecendo apenas uma voz robótica que pronuncia a palavra “catimbó”. As várias camadas de timbres instrumentais apontam para as relações de textos distintos construídas pelo

⁸ Quando as versões eram marcadas principalmente por esse destaque conferido ao baixo e à bateria, as faixas também eram chamadas de *riddims*.

⁹ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=a86BKp4lAmg>

arranjo. Se o título da canção se refere a rituais religiosos indígenas, a tessitura de sons busca reconstruir um ambiente sonoro mântico com instrumentos de origens distintas, no tempo e no espaço: a voz de cantora negra de Isaar que remete aos cantadores tradicionais do sertão, o xquerê de toque ritmado em sintonia com seu corpo, a rabeça ancestral de Maciel Salu, o percussionista fazendo soar com duas vassourinhas um *derbake* de origem árabe, a guitarra mais rítmica e com pequenas e pontuais melodias, tudo isso circulando os *samples* de Dolores. O arranjo instrumental mapeia tempos e espaços distantes e hibridiza suas sonoridades em camadas porosas, como numa zona de fronteira em que sons de sistemas externos penetram e são traduzidos em novas sintaxes nas relações com elementos das músicas regionais. O que se percebe é que *Catimbó* soa eletrônico, sertanejo, roqueiro e árabe num só texto acústico e rítmico, um texto forjado na multiplicidade cultural.

Na proposta arqueológica de Sigfried Zielinski (2005, p. 56), há a sugestão teórica e metodológica de “desenterrar caminhos secretos na história, o que poderia nos ajudar a encontrar nosso caminho para o futuro”. A recorrência dessa prática de *remixagem*, seguindo uma visão arqueológica, nos ajuda a compreender que essas reedições não são exclusividade da contemporaneidade, mas demonstram as preocupações que a arte desenvolve de tempos em tempos, no momento em o artista que deseja modificar algo na obra acabada, alterando alguns elementos na montagem de uma nova versão. Assim, mesmo que percebamos a recorrência de reedições na contemporaneidade (Reynolds, 2011), e a *web* contribui com esse fenômeno, seria equivocado considerá-lo como algo atribuído ao presente, sem ampliar o olhar para o entendimento de um tempo histórico estendido e em constante relação (passado, presente e futuro).

O álbum *Frevotron*, capítulo mais recente na obra do DJ Dolores, é marcado pela parceria com os músicos Maestro Spok (saxofones) e Yuri Queiroga (guitarra, baixo e sintetizador). O trabalho abre com a faixa *Invocação #2*¹⁰, com sax e percussão (caixa), elementos característicos do frevo tradicional executado em Pernambuco, mas que soam na mesma paisagem sonora dos efeitos simulados ao sintetizador. A participação do músico Queiroga soma à linguagem acordes de guitarra que, em determinado momento, alteram a cadência rítmica do frevo para algo mais próximo à do *reggae*, enquanto sons sintéticos preenchem o espaço acústico com efeitos de *delay*. À luz da Semiótica da Cultura e o conceito de semiosfera que estabelece a existência de espaços comunicacionais onde ocorre a semiose (produção de sentido), a canção *Invocação #2*, da mesma forma que *Catimbó*, tem sua codificação emergente de pontos em que diferentes semiosferas se tocam. Em outras palavras, sua linguagem surge de regiões fronteiriças entre as semiosferas do frevo, do *reggae* e da música eletrônica. O que Dolores, Spok e Queiroga fazem ao reunirem esses textos culturais (os elementos sonoros característicos desses campos rítmicos), até então dispersos, é modelizá-los na configuração híbrida do disco *Frevotron*.

Por esse motivo a experiência semiótica oferecida pelos álbuns *Frevotron* e *Contraditório?* produz diferença no ambiente midiático. Suas composições, estruturadas em

¹⁰ Retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=dNFhY3tUOUk>

complexas materialidades acústicas, diferem antes do “efeito constituído como diferente”, como escreveu Jacques Derrida (1991, p. 39) acerca do constante deslize do termo *différance*. A disposição física do *sampler*, da guitarra, das percussões e dos sintetizadores não se encaixa na decodificação determinada pelas narrativas hegemônicas da música *pop*. Quando DJ Dolores encontra a Orquestra Santa Massa, no disco *Contraditório?*, ou Spok e Queiroga, no projeto *Frevotron*, a linguagem musical tende a se deslocar e entrar em intenso contato com as fronteiras das semiosferas. Nessas regiões periféricas, afastadas do contexto nuclear do *pop*, outros textos emergem (frevo, maracatu, *dub*, *reggae*, carimbó). Embora esses textos sejam produtores de diferença na memória midiática da música *pop*, a rearticulação da memória, nos escritos de Iuri Lotman (1998), é substância sígnica inerente às linguagens complexas. Para o autor, “quanto mais complexa é uma linguagem, quanto mais ajustada está para a transmissão e produção de informação mais complexa, maior profundidade deve possuir sua memória” (Lotman, 1998, p. 155).

Em outro ângulo de compreensão da memória está o ato de construir uma narrativa que valoriza algumas representações em detrimento de outras. A memória seria essa constante rearticulação dialética de lembrança e esquecimento. Na canção *Samba de dez linhas*¹¹, do disco *Contraditório?*, a linguagem de *beats* acelerados sofre uma quebra rítmica que abre caminho para a voz de um cancionista. A mudança propõe o deslocamento de um território sonoro ambientado na música eletrônica para outra territorialidade: o *sample* que simula o cantor nordestino, os acordes de sanfona, o canto responsorial, a rabeça e os metais acompanhados pela batida eletrônica que simula a percussão do maracatu rural. Tal *assemblage* sonora coloca em jogo significados de um possível maracatu eletrônico e reivindica presenças mais diversas nas mídias, ao inserir vozes que geralmente estão ausentes das configurações dos gêneros da indústria fonográfica, centralizados nos estilos musicais oferecidos no Ocidente como padrão de consumo na nova ordem global. A diversidade dos álbuns analisados neste texto, entretanto, não coloca o local em oposição ao globalizado, mas sugere uma alteridade radical, convivência rica e, ao mesmo tempo, fricativa que se estabelece na produção de diferença e no afastamento dos regimes que limitam campos estéticos.

Em reflexão sobre regimes de signos, Deleuze e Guattari (1995) identificam a existência de outra configuração semiótica capaz de romper com padronizações semânticas. Os filósofos usam o exemplo dos povos nômades e seu constante estado migratório como um problema para a burocracia estatal em que a pluralidade móvel configuraria uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado (1995, p. 58). Da mesma forma e de fato, a força tradutória da movência estética se mostra problemática sempre que se coloca frente a situações de enquadramentos muito delimitados. Pensando na forma discursiva dos gêneros fonográficos, não há limites para categorizar o álbum *Frevotron* que, além de colocar diversas vertentes sonoras, instrumentações e seus respectivos índices culturais de origem em contato, reúne participações como a da francesa Marion Lemonnier e Jorge Du Peixe (Nação Zumbi), nas faixas *Soufle et son* e *Travessia*, respectivamente. Ambos *ethos* distintos que enunciam subjetividades marcadoras de significados, atuando no campo das percepções, pois vozes são também materialidades

¹¹ Retirado de https://www.youtube.com/watch?v=A1_ss9cjdGs

que, em suas respectivas aparições, comunicam algo: o ato de colocar a voz em ação está contextualizado em territorialidades e seus agenciamentos, o cantar em Francês e o vocalista pernambucano.

Historicamente, criou-se um campo delimitado que valoriza estilos musicais ocidentais. Esse padrão impõe-se nas práticas de circulação e consumo, e opera em especial nas narrativas que compõem a memória da música *pop*. Os discos *Contraditório?* e *Frevotron* sugerem variações semânticas, pois são compostos por diferentes textos culturais cuja leitura demanda alteridade, até porque o “sujeito se forma e se transforma no discurso que comunica ao outro” (Kristeva, 1988, 12). A escolha de cada elemento sonoro (timbres, ritmo) e material (instrumentos), portanto, está relacionado a uma afirmação de transformação.

Inerente à mudança é a ideia de revisar a memória para valorizar subjetividades excluídas pelo esquecimento, no que diz respeito às narrativas da música *pop* nas mídias. Esse movimento soa como ecos de vozes emudecidas, como pontuou Walter Benjamin (1987, p. 223), ao defender em suas teses sobre história um olhar redentor e revisionista em relação ao passado. Sugerimos, dessa forma, que a produção de diferença e seus desdobramentos comunicacionais, na música *pop*, desempenha esse papel de colocar narrativas subterrâneas à mostra na memória para enfrentar regimes que atuam sobre a produção de linguagem musical (Carvalho, 2017; Pollak, 1989). O artista experimental, a exemplo do DJ Dolores, se coloca no campo de tais mudanças ao propor novas narrativas no cenário da música *pop*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A audição atenta dos dois discos do DJ Dolores, como proposto neste artigo, nos traz algumas conclusões. Em primeiro lugar, as peças experimentais do *disc-jóquei*, ao articularem elementos de gêneros musicais distintos, acionam novas posturas de audição, para que os ouvintes tenham a possibilidade de rearticular os sentidos colocados em pauta pelos hibridismos. Pedese aqui um ouvinte atento que observe esses dados, que seja capaz de captar, tal qual um arqueólogo, seus regimes de sentido, e que reconstrua a narrativa musical e seus elementos significantes no todo da canção.

Em segundo, o experimentalismo de Dolores redefine a própria noção de música eletrônica e sua compartimentação de acordo com seus *beats* específicos. Aqui, o trânsito e as traduções de gêneros colocam as peças musicais em constante estado nômade, escorregando de gênero em gênero, instrumento em instrumento, timbre em timbre. Um regime móvel de indefinição, pleno em filtros tradutores, é o que melhor caracteriza essa manifestação cultural.

Por fim, traz uma proposta radical de questionamento das instâncias definidoras da indústria fonográfica pautadas em regimes semânticos reconhecíveis e de mais fácil assimilação. Ao contrário, a música de Dolores sugere uma abertura radical nas formas de definição das obras musicais. Ou, mais além das estratificações, indica um caminho para uma música verdadeiramente universal, passível de ser fruída por todos por não conter apenas os elementos facilmente reconhecíveis.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ades, D. (1994). Dadá e surrealismo. In N. Stangos (Ed.), *Conceitos da arte moderna* (pp. 81-99). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Baugh, B. (1994). Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos*, 38, 15-23.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas, v. 1*. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, N. F. (2017). Música no exílio: a linguagem musical do grupo songhoy blues como alteridade na memória da música pop nas mídias. XXXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom. Curitiba. Retirado de <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0464-1.pdf>
- Conter, M. B. & Silveira, F. L. (2014). Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. *Resonancias*, 19(35), 47-60. doi: 10.7764/res.2014.35.4
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia, v. 2*. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (1991). *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus.
- Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. In D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular music perspectives* (pp. 52-81). Göteborg & Exeter: IASPM.
- Felinto, E. (2001). Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. *Ciberlegenda*, 5, 1-16. Retirado de <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/308>
- Ferreira, A. & Rabot, J-M. (2017). Música eletrônica de dança: ambiguidades discursivas. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*, 4(2), 297-311. Retirado de <http://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/257/190>
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Haraway, D. J. (2000). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In T. Tadeu (Ed.), *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano* (pp. 33-118). Belo Horizonte: Autêntica.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Retirado de http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. Londres: Faber and Faber.
- Ribeiro, R. (2010). Pensar a identidade atonal da modernidade: breve fantasia a quatro mãos. *Comunicação e Sociedade*, 18, 193-200. doi: 10.17231/comsoc.18(2010).998
- Trotta, F. (2008). Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, 10(2), 1-12.
- Vargas, H. (2007). *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial.

Zielinski, S. (2005). A arqueologia da mídia. In L. Leão (Ed.), *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias* (pp. 53-71). São Paulo: SENAC.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Herom Vargas é doutorado em Comunicação e Semiótica e professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. É doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Foi vice-presidente do Latin American Branch da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) entre 2014 e 2016. É autor do livro *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (São Paulo, 2007) e editor, com Tanius Karam, da obra *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones* (Merida-México, 2015).

E-mail: heromvargas50@gmail.com

Morada: UMESP, Rua Grito, 525 / 142, Ipiranga, CEP 04217-000, São Paulo / SP (Brasil).

Nilton Carvalho é estudante de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo. Os seus interesses de investigação concernem o experimentalismo e os hibridismos na música *pop* e as experiências de Comunicação do outro nas canções que escapam aos géneros fonográficos standardizados. A sua pesquisa baseia-se na Semiótica da Cultura, materialidades, micropolítica, identidade e memória. É jornalista e trabalha sobre Direitos Humanos e imigração.

E-mail: niltonblog@gmail.com

Morada: Rua Urupema Street, 263, Oswaldo Cruz, CEP 09540-310, São Caetano do Sul / SP (Brasil)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

DJ DOLORES: EXPERIMENTATION, DIFFERENCE AND MEMORY OF THE ELECTRONIC MUSIC

Herom Vargas & Nilton Faria de Carvalho

ABSTRACT

DJ Dolores' artistic path (codenamed Helder Aragão) arises during the *manguebeat* movement in the 1990s, in Recife, the capital of Pernambuco state, in northeastern Brazil. In addition to working with multimedia production, in music his work consists of experimental albums of electronic music and also soundtracks for films, theatre play and dance performances. This article analyzes the cultural diversity and mixtures organized by the DJ, which shift the boundaries of hegemonic musical genres articulated by the phonographic industry. Rather, Dolores values underground texts in the memory of media pop music, such as regional traditions rhythms (*embolada*, *coco*, *maracatu* and *frevô*). As of the hybridisms present on the albums *Contraditório?* (2002) and *Frevotron* (2015), respectively first and last discs, otherness and difference policies are identified on the musical language as well as cultural texts and memory, the symbiosis between, on one hand, DJ and technology, and, on the other, tradition and acoustic instrumentation. On the first album, Dolores plays with the Orchestra Santa Massa, which brings together instruments such as *rabeca*, percussion, wind instruments, electric guitar and the Isaar França's voice. On the last one, the DJ plays with Maestro Spok, *frevô* saxophonist, one percussionist and a guitarist.

KEYWORDS

DJ Dolores; electronic music; memory; sampling

RESUMO

A trajetória artística do DJ Dolores (codinome de Hélder Aragão) ganhou força durante o movimento *manguebeat*, na década de 1990, no Recife, capital do estado de Pernambuco, no nordeste do Brasil. Além de trabalhar com produção multimídia, na música sua obra é composta por álbuns experimentais de música eletrônica e também trilhas sonoras para filmes, peças de teatro e espetáculos de dança. Este artigo analisa a diversidade cultural e as misturas organizadas pelo DJ que deslocam as fronteiras dos gêneros musicais hegemônicos articulados pela indústria fonográfica. Ao contrário, Dolores valoriza textos subterrâneos na memória da música pop das mídias, como ritmos de tradições regionais (*embolada*, *coco*, *maracatu* e *frevô*). A partir dos híbridos presentes nos álbuns *Contraditório?* (2002) e *Frevotron* (2015), respectivamente primeiro e último disco, são identificadas políticas de alteridade e diferença na linguagem, assim como textos culturais e memória, na simbiose entre, de um lado, DJ e tecnologia, e de outro, tradição e instrumentação acústica. No primeiro disco, Dolores toca com a Orchestra Santa Massa, que congrega instrumentos como *rabeca*, percussões, sopros, guitarra e a voz de Isaar França. No último trabalho, o DJ toca com Maestro Spok, saxofonista de *frevô*, um percussionista e um guitarrista.

PALAVRAS-CHAVE

DJ Dolores; memória; música eletrônica; *sampling*

INTRODUCTION

Electronic music meant changes in ways of thinking the creation and the music production, and its first manifestations, in the vanguards of the 20th century, later they slipped to the pop music field. Starting with the experiences of the Italian futurist musicians and going through John Cage and the following introduction of magnetic tape as sound capture tool and musical creation, the production reaches computers and softwares (Ferreira & Rabot, 2017). Since then, disc jockeys producers started experimenting synthetic sounds and organizing them in the development of musical pieces in the present scenario. The traditional learning, even the intuitive one (“learn”), based on the knowledge of certain harmonic cadences, characteristic to popular musicians tradition, stopped being the only path to songwriting, after technologies offer new dynamic production tools. Also instrumental learning, founded in training with acoustic or electric instruments, which was the base for the popular musician formation, had suffered repeated modifications, as punk music, for instance, which doesn’t demand skills to be a musician. In electronic music, the apparatus used by the DJ – turntable, sampler, mixer and software – which requires abilities to know how to take the best sound from it, provides other ways of thinking and creating music.

However, we must avoid attention directed solely to the DJ productions to understand that many practices that characterize his work can be seen in a wide historical of the arts in general. Organize scattered content and question certain knowledges are traces of many 20th century artistic movements. Marcel Duchamp had dared to enter the canonical space of Renaissance tradition by reworking the *Gioconda* (Leonardo da Vinci). His rereading, however, added a mustache on the famous woman’s face image, and also accepted the suggestion of his friend Francis Picabia and renamed it under the title of *LHOOQ*, whose reading in French, phonetically, it sounds something like the phrase “she has hot ass”¹ (Ades, 1994). The meaning of a work escapes from the control of its author in the intertextuality gearing. Three movements, in this sense, are value to Dadaism and also fundamental in the sampling culture of disc jockeys producers: 1) the selection and the organization of texts that produce and receive meanings in culture; 2) the questioning to the erudite formation required to deal with art; and 3) the use of non-traditional materials for the work of art production.

The musician we point out in this article, DJ Dolores (codenamed Helder Aragão), is born in Propriá in the state of Sergipe, northeastern Brazil. With his musician father, he met various traditions and musical movements, both local and abroad, such as *choro*, MPB, jazz, rock and *tropicalism*. In adolescence, after the move of his family to Aracaju, the state capital, he was drummer of a punk rock group. In 1984, arrived in Recife, capital of Pernambuco, and met Fred 04, Renato Lins, Chico Science, among others, a group of young people who would later form the manguebeat core, a musical and cultural movement centered in the city, which would stir the Brazilian music up in the 1990s.

The fact that he had played drums in adolescence, if it does not make him a drummer expert, provided an intuitive sensitivity to the rhythms, as shown by his work in

¹ “Elle a chaud au cul”.

composing soundtracks, and his work as a DJ and electronic music producer. It is clear his interest in regional Northeastern rhythms, in the constant presence of a percussionist in recordings and live performances and his way of playing, sampling and mixing electronic beats. On DJ Dolores' first album, *Contraditório?* (2002), the disc jockey manipulates software² alongside the Orchestra Santa Massa, the group that joined him and that brings, in way of playing, many traditional instrumental and rhythmic elements from Pernambuco regions and sound references in diaspora: the Issar França's voice and percussion (former member of the Comadre Florzinha group), the Salú Maciel's rabeca, the Jam da Silva's percussion, Fabio Trummer's guitar (Eddie group member), among other musicians playing wind instruments and percussion and, occasionally, taking part of the group formation. A band and one DJ, electric, acoustic and digitized sounds, local and globalized. This hybridized trace endures in the artist's works, especially on his newer album, *Frevotron* (2015), project in which the stylized frevo rhythm and Spok Saxophonist's melodies meet other synthetic sonorities, percussions and the Yuri Queiroga's guitar riffs.

DJ Dolores' work freely goes through popular traditions from Northeastern Brazil, electronic music and genres like rock and hip hop, diversity that makes up one of the aesthetic aspects of mangubeat movement, to which the artist is inextricably linked. The rhythm sense, developed at the period he was drummer and established along the career, marks one of the features of his compositions. Hybrid language songs – just like those that have arisen with the mangubeat groups like Chico Science & Nação Zumbi – according to the concepts of Semiotics of Culture, organize in their structurality texts from different cultural sources. And this dynamic that tends to mix, in the music or any other artistic language, is typical from texts at the borders between different cultural systems, regions of translation and intense movement of meaning, since they bring together texts as components of memories, sedimented at different levels and triggered according to the interest of the musician or the cultural dynamics in question (Lotman, 1998), as well as texts from diverse origins that represent settings in constantly update.

The purpose of this article is to demonstrate that the DJ Dolores' experimental profile when putting popular cultures and references of electronic music and other musical styles in contact in the hybrid aspect of his works, moves the semantic regimes of music industry, by not fit within the limits of the musical genres established by the producer and consumer market.

As methodology, the analysis of the songs uses concepts of Semiotics of Culture to understand the musical language. The goal is to identify sonic elements that distinguish such works, thought as cultural texts, from hegemonic productions in pop music, also bringing theoretical contributions of memory studies and Cultural Studies, since these experimental songs articulate new forms of representation in the media. About hybridity in language, we understand such settings as non-adherent to taxonomies that, in general, are part of the management of social life:

² In an interview with Digital Batebit Artesania channel, DJ Dolores told that he uses Pro Tools and Ableton Live programs to elaborate their production and also during live performances. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=E2W7ZdnU3H4>

by incorporating dialogism and be polyphonic par excellence, hybridity is a wild breaking process with the theoretical stabilities and with the hopes of semantic unicities; but at the same time, it shows sweetly creative to bring itself potentially the germs of new alternatives for the scariest combinations. (Vargas, 2007, p. 23)

MEMORY, GENRE AND SEMANTIC REGIME

Another understanding about memory, a little beyond that one of Semiotics of Culture, is the reconstruction, perceived in the DJ Dolores' works, of sonic narratives historically silenced in the media environment. It is necessary, first, not to forget that in the offer of musical styles framed within the limits of phonographic genres there is valuation of certain hegemonic texts unlike other. Even if in the circulation and consumption of media products the meanings can take multiple paths, far beyond the notion of relentless ideology of cultural industries, the media culture is constituted by asymmetrical power relations. In general, when a certain musical label is fixed and offered to consumption – today not necessarily associated with physical or virtual shopping, but measured from clicks and access to streaming platforms –, it is perceived a behavior of harmonized recognition among the listeners. The media memory, in this case, is a narrative and semiotic field in which some texts are widely remembered, decoded, translated and reworked in detriment over others, which are rarely mentioned and, consequently, experienced. The constant reminders and repetitions lead, in most cases, the most immediate recognition, already known identity constructions and more positive replies and affective in musical consumption. Sometimes, as culture is dynamic and moving, some new data interferes in this production and changes the reception with certain strangeness, soon incorporated and translated to a new consumption.

In the case of DJ Dolores' work, the strangeness process is higher. In intertextual language of two albums reviewed here, the intercultural reorganization led by the artist opens up various and unexpected possibilities of meetings, unlike the more defined dynamics of phonographic genres that, the more closed in its semantic and formal structure are, more connected to the enunciation rules of the hegemonic styles in which are linked historically. For this reason, the use of samples in sound mixtures which also highlight local sounds represents movement similar to an archaeologist's work, in Benjaminian sense, able to question long narratives, because it highlights underground subjectivities and articulates other concepts of history (Benjamin, 1987; Pollak, 1989).

In principle and in a general way, musical genre in the popular music is a way of structuring of the song recognized and socially shared by artists and the public and is based on meaning production processes with collective acceptance. We can think of genres, as of Franco Fabbri (1982), as sets of musical elements (rhythm, melody, instrumental training, etc.) accepted socially and culturally in certain communities of producers and listeners. These elements are also structured in external levels of music, but always in relation to it: dance, behavior, speech modes, ideology, etc. Enunciative conventions

are triggered within the community of producers and consumers whose meanings are recognized and shared in a given circuit.

Obviously, following the dynamic notion of the culture that is at the bottom of the Semiotics of Culture, this system always turns with external contagions, translations or internal creations, but always within that “contract” of production and recognition within the community of creators and listeners.

Even though this complex set of dynamic elements is quite sliding and decisive, according to Felipe Trotta (2008, p. 2), there is “a certain primacy of the sonic parameters (technical-formal rules) over others as precondition for establishment of the other genre rules”. And of those sonic parameters, two of them seem to be preponderant: the rhythm and sonority. The rhythm is the basic aspect of cadence and speed that defines big part of the meaning attributed to a piece of popular music, the one that affects the body, which one that mobilizes and makes it gets in tune with music. It is the movement to the dance which, in turn, is built at the shared listening moment and in collective context of the feasts. Since the sound is “the result of acoustic timbres of a particular performance, either in recording (sound or audiovisual) or performed ‘live’” (Trotta, 2008, p. 3). Here we refer to the sounds of instruments and voices, and the way the instruments sound depending on executions. In other words, each genre keeps some central relation with a certain instrumental combinations, timbres and ways of singing and ways to make it all sounds. In rock music, is not enough to have an electric guitar, but it must sound in some specific way to have certain meaning and to be recognized within the music (Baugh, 1994). Similarly, it is not enough a tambourine to there have be samba, but it must be played with a certain particularity for its sound be shared by the public on a music tune recognized as samba. When it says to country music, it is asked to the singer to use the voice following certain parameters and that the prosody also be specific.

There are two possible situations in the processes of change in which difference is highlighted. As well as the established sonic elements of the genres – their stylemes – build identity processes in the culture, any change in the implementation of these parameters, either with exaggeration, reversal or mix with other musical codes, it may result in a change in the semantic regime and a possible breakup in the identification process by the listener. That is, in an extreme situation, the song will be denied by the community as it does not fall in the musical genre parameters, previously defined, anymore. On the other hand, such a change may be accepted and included in the community as part of a new genre setting. In this case, the identity process is extended and reinforced to new meaning levels.

In fact, the recognition/approximation actions on the one side, and the ones of denial/removal on the other, are just two ends of a complex relationship, movable and with multiple results. Songs and genres in the media popular music are nomadic semiotic structures, that is, they undergo more stylistic moves and of consumption than its conceptual definitions are able to circumscribe. These changes may be even the reason for creation and innovation within the genre, with losses or successes in the consumption of novelties.

In the case of the musical genres that are organized by the music industry, there is a tendency to benefit the vectors of recognition and approach. Consequently, it is reiterated up semantic schemes in which the stylemes of genres are more stable and defined, even with some level of transformation and adaptation.

Returning to the DJ Dolores' work, on the album *Contraditório?* (2002), his partnership with the Orchestra Santa Massa³, consisting of an instrumental combination of voice, guitar, bass, drums, *rabeca* and wind instruments, represents the cultural mixtures of his musical language. The presences and performance of the group, the timbre of voices, of *rabeca* and percussion that set the sound landscape trigger memories from *emboladas*, *cocos* and *maracatus*. But, alongside the electric guitar sound and sample sounds, it is also triggered new and distinct perceptions, building new grammars for innovative readings of the sound that emanates exactly from each material specificity and its execution. The concerning with the presential and instrumental arrangement of the DJ and band's junction sheds light on the importance of materialities in the communicational process, which "means having in the mind that every communication act requires the presence of a material support to be effected" (Felinto, 2001, p. 3). On the homonymous album of Frevotron project, 2015, DJ Dolores, Maestro Spok and Yuri Queiroga begin from the semantic matrice "frevó" to explore other sound fields, with instrumentation that brings together saxophone, electric guitar, bass, synthesizers and software, in addition to special guests Otto, Jorge du Peixe (Nação Zumbi), Marion Lemonnier, Sombra, Lira and Jam da Silva, instruments and technological resources of production are materialities that affect perceptions, because take part of the communication process of sonic transmission, each one in its uniqueness, be the vibrating of string transformed into electric waves or the reproducing of digitized sounds. The guest artist brings an ethos. In other words, performance, voice and physical presence are utterance aspects that inscribe meaning and subjectivity in language.

Contraditório? (2002) and *Frevotron* (2015) will be understood from the complexity of their hybrid configurations, aspects which requires combinations theoretical methodological. We chose to understand the language in the light of the Semiotics of Culture, and the identity policies with the Cultural Studies contributions – understanding that "the social being [consists of] multiple bonds which, in turn, embrace other networks of relationships in a possibly endless process" (Ribeiro, 2010, p. 199) – but without losing sight of the communication materialities that involve the works and artists, able to touch perceptions. Finally, these works brought to the media environment, when producing difference, will be understood as disruptions in relation to the hegemonic frames in the pop music memory, aesthetic boundaries inherent the management of social life. But before entering this analysis, it is necessary to emphasize some points about the use of technology in the contemporary musical production that, in principle, can represent the loss of reference typical of postmodern crisis, and at the same time assume the role of subjective answer to a negative view on the use of technological devices.

³ About the band, see <http://orchestrasantamassa.tnb.art.br/>

DJ AND TECHNOLOGIES: POSTMODERN OR SYMBIOSIS SOCIO-TECHNICAL?

In the pop music field, it was the first experiments of the German group Kraftwerk in the 1970s⁴ that influenced the emergence of electronic music, inspired mainly by vanguards as Suprematism and artistic movements like the Bauhaus. It is not a coincidence that the album covers released by the group mention the Russian Kazimir Malevich (1878-1935) works, for example, an artist who broke with figurative art. The experiment, in the case of Kraftwerk, occurred with the use of electronic sounds, effects that generate robotic timbres sounds, setting in the pop scene human concerns about the use of technology. In the movies, the technological future approach also inspired many films and the relation between the human body and machine, In the movies, the technological future approach also inspired many films and the relation between the human body and machine, either in the figure of the cyborg Darth Vader (*Star Wars*) or in Blade Runner's hunters of androids, revealed often fears and uncertainties.

Somewhere else, in the Kingston peripheries, at the end of the 1960s, experimentalism also determined the use of technologies in Jamaican studios, notably by artists like Lee "Scratch" Perry, King Tubby and Ruddy Redwood, among others. Unlike negative thoughts, in the case of Jamaican producers, the use of apparatus turned to have resistance aspects, when concomitant to the rise of rocksteady (that precedes reggae and dub), allowed local artists the possibility to record their own albums and thus consolidated Jamaican rhythms⁵. Just as Jamaicans reconfigured the rhythm and blues (R&B) in the shaping of ska, decades later, they returned the reggae music to the so-called First World, which pursued a strong influence over the American hip hop and the British drum'n'bass. By taking devices control, Jamaicans have produced changes especially within the gear of political economies and consumption of the songs in a decolonisation sense.

The advent of digital simulators that reproduces sounds of a number of instruments, as well as MIDI interfaces (Musical Instrument Digital Interface), simple control of multiple instrumental sources, represent other changes in ways of production. Such tools provide alternatives to the record productions in studios, as the artist can record and edit his work in the room of your home. However, the limitation of the data stored in the software can feature the logic of a kind of semantic maintenance, and its production can generate the repetition of contents already known. It cannot be denied that control, power and consumption unmask any speech that points neutrality in technology, an obsolete mobile device, whose system and applications will gradually ceasing to have updates, is enough to understand the coercions applied by these apparatus. Thus, as a biopower outcome, new techniques to manage subjectivities are imposed in the virtuality of the digital age, in a world of many screens.

By the time the technology revolutionary potential is reduced to the state of dispersion and loss of reference, especially from a look based on postmodern theory, there is a

⁴ One of the first performances of Kraftwerk group occurred in the city of Soest, in western Germany. The record shows the concern of the band sounds exploring hitherto unusual in pop culture. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=YF1B4smQL7s>

⁵ The documentary *The history of Jamaican music* addresses the rhythms born in Jamaica. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=OJys3sYQmLs>

sense of establishment of crisis in the contemporary world. Reflecting on an increasingly technological scenario, permeated by machines and science, Jean Baudrillard (1991) writes:

current technological beings, machines, clones, prostheses tend in its entirety to this type of reproduction and slowly induce the same process in humans beings and sexual beings. All current attempts, including biological research of vanguard, tend to preparation of this genetic substitution, of linear reproduction sequence, of cloning, of parthenogenesis, of small single machine. (Baudrillard, 1991, p. 13)

The loss of reference and also the exhaustion of the production of meaning – repetitions fulfill this role well – are symptoms of a homogenizing effect that gained strength with the globalization and digital communication. In the case of music, the repetition of certain aesthetic shapes have established in media culture much more than mere genres, but social styles and behaviors, by placing similarities within a semantic field and, on the outside, everything that might be related to difference meanings, strangeness and new experiences.

This dialectic between inside and outside is more dynamic than it is thought, and it does not mean they are worlds tight and apart. The interpenetrations are, in large number, bearing in mind the strong ability of culture industries to incorporate, that ones of recognition and repetition. The concept of electronic music linked with huge festivals such as Tomorrowland, for example, values disc jockeys that figure in mainstream scenarios and the ones that usually are associated with a predictable type of construction, within the expectations of an audience accustomed to the “sound of the dance floors”. Synthetic beats that support modern hits may vary slightly within the event duration, as other symbolic aspects (drinks, hallucinogenic substances and young people) complement the “experience” offered in the feast package. In other words, it is not the simple fact of moving old forms of composition (which ones that use traditional instruments) that puts electronic music as contemporary semantic disruption. On the contrary, most of the time, it is a media product that fulfills the aspect of a hegemonic marketing logic. In these cases, the musical style falls into an exhausting meaning that characterizes postmodern cultural texts, “whose meanings simply communicate themselves, nothing more” (Kellner, 2001, p. 371), just sound dancing, entertaining and be one of the event attractions.

The DJ Dolores work, however, is not confined to operate within the software boundaries and databases (samples) of digitized sounds and rave parties. Alongside variations in the instrumental settings that accompany him, the artist explores different rhythms and the label “electronic music” would not be able to encompass the complexity and diversity of his work. The artist’s experimentalism causes an escape from socio-technical modules, and if his work were presented to a particular audience, accustomed to electronic music clubs, it would sound like something strange, misfit to standards that generate stability. So, that “contract” between musical parameters quoted above and community recognition in relation to genre, in the case of DJ Dolores, it is broken and it

can no longer be accepted and defined as “electronic music” by certain public connected to the mainstream. It cannot say that, as Kellner (2001), there is some exhaustion. Rather, Dolores works with the signs of openness, experimentation and innovation. For this reason, his work cannot be understood in the light of the concept of postmodernity.

The symbiosis between DJ, instrumentation and technology refers to the post-human idea, but differs from configurations depoliticized that integrate the technology discourses of neutrality and progress of present-day. It is a socio-technical agency that produces difference in pop music. Through hybridities in language, the both albums *Contraditório?* and *Frevotron*, put in circulation cultural texts historically ignored in the most popular media environments. *Frevos* and *emboladas*, present in the DJ works, are mentioned in the huge narratives mediatized as elements of national folklore, something obsolete compared to the immediacy of young pop music.

Donna Haraway (2000), facing in her *Manifesto cyborg* the technological future, preferred to establish a different theoretical discussion than that Baudrillard’s one. For her, there is a liberating power in the post-human, always thought-provoking theme in the academic and fictional literature, in which the symbiosis human-machine subvert, among other Western frameworks, gender possibilities, multiplying the sexes and overcoming the male/female binarism. About the cyborg, Haraway writes that:

a cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality means lived social relations, it means our most important political construction, it means a fiction able to change the world. (Haraway, 2000, p. 36)

Her answer to the technology that is thought under the positivist logic, of a progress that crosses subjectivities to reinforce textual limits and stable communicational linearities, is the production of a dialectic language, political and of plural identities positions. As *Diaspora*, track from *Frevotron* album, that puts the post-human in situations beyond the semantic boundaries of a specific genre, with delay effects similar to those of Jamaican dub, electric guitar phrases (Yuri Queiroga), wind instruments (Spock) and excerpts sung by Dolores, mentioning “Congo, Angola”. Percussion boxes and synthesizers, transnational meanings of musical signs in diaspora.

HYBRIDISMS, COMMUNICATION AND DIFFERENCE IN POP MUSIC MEMORY

The mix of aesthetic and cultural elements that makes up the albums *Contraditório?* and *Frevotron* refers to the diversity of contemporary metropolis and gains communicational velocity in the virtuality of connected world, producing differences in the media environment. Technologies, rhythms, cultures, genres and artists connect each other in the language production.

On the album *Contraditório?*, the Orchestra Santa Massa’s⁶ acoustic instrumentation, composed of musicians that know Recife musical strands, is crafted in line with

⁶ The band is composed, on this record, by Isaar França (singer and percussionist), Fábio Trummer (guitarist and vocalist), Jam (percussion), Maciel Salu (*rabeca*), Deco (trombone), Parro (sax) and Yuri Queiroga (bass).

a software manipulated by DJ Dolores. The DJ meeting with the group, in this case, results polyphonic effect and traditional rhythms occupy the same space of the synthesizer frequencies and samples within a complexity of materialities that bear meanings. Such presences are fundamental to the understanding of hybrid language that is set, either in the phonogram or in the unpredictability of live performances.

The track *Que som é esse?*⁷ sounds provocative in its interrogative name, inviting the listener to unravel its sonic elements. Software allows the insertion of samples, spoken phrases in loose verses – as the expression “tune the electric guitar” – as if it rescued recording environment talks to an update of the past, that is, a sampling is never a repetition, but production of difference and resignification, another *becoming*, an apparently displaced fragment that produces meaning by the cultural concept or of origin that confines in itself or by the friction which it causes the semantic discourse to which it belongs. According Conter and Silveira,

the sample is as a bibliographic citation without reference (unless the listener recognizes it immediately). It is not a criticism of the zeitgeist, but an update of the past. A process of differentiation. [...] Each sample [...] is not like a written text, a speech, but a concept. If the proper name does not belong to the language, the sample did not belong to the musical language, since it cannot be transcribed in a score. (2014, p. 56)

The song also uses the triangle from *baião* in the context of the electronic pulse beat, in a sound field in which the only connection is the rhythmic interaction. No wonder that Recife city of DJ Dolores and Orchestra Santa Massa is a place of the creative freedoms of the complex mangubeat horizons, place and time in which groups like Chico Science & Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Mestre Ambrósio, Comadre Florzinha, among others have arisen. In metropolis, all of them, there are proximities between traditions and globalized cultural texts. The mangubeat is an example of such contact, especially by its elements composed by Pernambuco instrumentation and global African American musical genres, and the emerging identities of these contexts are in constant relationship of otherness (Hall, 2003 p. 74; Vargas, 2007, p. 17).

The fact of dealing with digital sounds, instead of having to undergo learning in musical conservatories, also places the DJ in constant relationship with the cultural changes of the post-industrial era. The rupture of the post-human limits, the DJ-machine symbiosis, produces in the musical language the simulation of practices inherent remix culture, phenomenon based on the constant information reworked. On the album *Contraditório?*, for example, Dolores signs two versions of *Catimbó*, and the second one adds at the title the term remix as indicative of reissue that got new arrangements. Despite being widely practiced, as remakes of movies or sharing various content on networks (memes, mash-ups, gifs, etc.), it is required to expand the historical time understanding and point out that this kind of intertextual production was recurrent in the visual

⁷ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=xFfjWej8nKs>

arts, especially in the Dadaist vanguard and later in pop art. And in the case of music, the remix logic of versions as *Catimbó* is also related to the experiences of the Jamaican producers that create dub music. King Tubby, Lee “Scratch” Perry and Augustus Pablo, with few technological resources, began to reuse discarded materials in recording sessions (sound garbage) and the albums recorded in Jamaica were usually released with repeated tracks. The second track recorded generally was called “dub version”, which had in its structure the bass and drums sounds emphasized, in addition to other effects such as echoes and overdubs (various additional sounds). Thus, on *Catimbó*⁸ remixing, percussion and electronic beats are maintained and highlighted, there are delays (echoes) moments and the Isaar França’s voice is omitted, just remaining a robotic voice that pronounces the word “*catimbó*”. The various layers of instrumental timbres point to the relationships of different texts developed by the arrangement. If the song’s title refers to indigenous religious rituals, the sounds texture seeks to rebuild a mantric sound environment with instruments from different origins, at time and space: Isaar’s black singer voice which refers to traditional singers from *Sertão*, the *xequerê* of rhym tone in relation to the body, the ancestral Maciel Salu’s *rabeca*, percussionist making to sound with two *vassourinhas* a *derbake* from Arab origin, the more rhythmic electric guitar and with specific few melodies, all this surrounded by Dolores’ samples. The instrumental arrangement maps times and distant places and hybridizes their sonorities in porous layers, as in a border area where sounds from external systems penetrate and are translated into new syntax elements in relations with the regional music. What is noticeable is that *Catimbó* sounds electronic, *sertanejo*, rocker and Arabic in only one acoustic and rhythmic text, a text framed on cultural diversity.

In Sigfried Zielinski (2005, p. 56) archaeological propose, there is the theoretical and methodological suggestion to “dig up secret ways in the history, which could help us find our way to the future”. The recurrence of this practice of remixing, following an archaeological vision, helps us to understand that these reissues are not unique to contemporaneity, but demonstrate the concerns that art develops from time to time, when the artist wants to change something in his finished work, shifting some elements in assembling a new version. Thus, although we realize the recurrence of reissues in present-days (Reynolds, 2011), and the web contributes to this phenomenon, it would be wrong to consider it as something exclusively assigned to present, without looking at the understanding of an extended historical time and in constant relation (past, present and future).

The *Frevotron* album, latest chapter of the DJ Dolores’ work, is set by the partnership with the musicians such as Maestro Spok (saxophones) and Yuri Queiroga (electric guitar, bass and synthesizer). The work opens up with the track *Invocação #2*⁹ with sax and percussion (box), characteristic elements of the traditional *frevó* runs in Pernambuco, but that sound in the same soundscape of the synthesizer and its simulated effects. The musician Queiroga’s participation adds to the language guitar chords that,

⁸ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=a86BKp4lAmg>

⁹ Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=dNFhY3tUOUk>

at certain time, shift the rhythmic cadence of *frevo* to something closer to the reggae, whereas synthetic sounds fill the acoustic space with delay effects. In light of Semiotics of Culture and the concept of *semiosphere* which establishes the existence of communication spaces where there is semiosis (production of meaning), the song *Invocation #2*, just as *Catimbó*, has its emerging coding points where different *semiospheres* touch each other. In other words, their language arises from border regions between *semiospheres* of *frevo*, reggae and electronic music. What Dolores, Spok and Queiroga do in gathering these cultural texts (the sound elements typical from these rhythmic fields), until now dispersed, is to model them into the hybrid configuration of the *Frevotron* album.

For this reason the semiotic experience offered by the albums *Frevotron* and *Contraditório?* produces difference in the media environment. Their compositions, structured in sophisticated acoustic materialities, differ from the “effect constituted as different” as written Derrida (1991, p. 39), over the constant slide of the term *differance*. The physical arrangement of the sampler, the guitar, the drums and synthesizers does not fit in decoding determined by the hegemonic narratives of pop music. When DJ Dolores meets the Orchestra Santa Massa, on *Contraditório?* album, or meets Spok and Queiroga, in the *Frevotron* project, the musical language tends to move and get into intense contact with the *semiospheres* borders. In these peripheral regions, away from the pop nuclear context, other texts emerge (*frevo*, *maracatu*, dub, reggae, *carimbó*). Although these texts are producers of difference in pop music mediatic memory, the re-articulation of memory, in the writings of Iuri Lotman (1998), it is signic substance inherent in complex languages. For the author, “the more complex is a language, the more adjusted for transmission and production of more complex information, more depth must have his memory” (Lotman, 1998, p. 155).

In another angle of understanding, memory is the act of organizing a narrative that values some representations over others. The memory would be this constant dialectic rearticulation of remembering and forgetfulness. On the song *Samba de dez linhas*¹⁰, from the album *Contraditório?*, the language of accelerated beats undergoes a rhythmic break that opens the way for a *concioneiro*'s voices. The change proposes the displacement from a sonic territory set in electronic music to another territoriality: the sample that simulates the Northeastern singer, the accordion chords, the *responsorial* singing, the *rabeca* and the wind instruments followed by electronic beat that simulates the *maracatu rural* percussion. Such a sonic assemblage emphasises the meanings of a possible electronic *maracatu* and claims for more diverse presences in the media when inserting voices that are generally absent from the genres frames of the music industry, centered in musical styles offered in the West as the pattern of consumption in the new global order. The diversity of the analyzed albums, in this paper, however, does not place the local in opposition to the globalized, but suggests a radical alterity, rich in coexistence, and at the same time, fricative that is established in the production of difference and in the distance from the regimes that limit aesthetic fields.

¹⁰ Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=A1_ss9cjDGs

Concerning the regimes of signs, Deleuze and Guattari (1995) identify the existence of other semiotic configuration able to break semantic standardizations. The philosophers use the example of nomadic peoples and their constant migratory status as a problem for the state bureaucracy, in which the moving plurality would set a war machine against the state apparatus (1995, p. 58). Similarly, and in fact, the translational force of aesthetic moving turns up problematic whenever puts itself to face the very delimited frameworks situations. Thinking on the discursive form of phonograph genres, there are no limits to categorize the album *Frevotron* that, besides putting several sound matrices, instrumentation and their original cultural indexes in contact, the album gathers guests as the French singer Marion Lemonnier and Jorge Du Peixe (Nação Zumbi) on *Soufle et son* and *Travessia* tracks, respectively. Both different *ethos* which enunciate subjectivities that mark meaning, working in the field of perceptions, since the voices are also materialities that, in their apparitions, communicate something: the act of putting the voice in action is contextualized in territorialities and its *agencements*, the singing in French and the *Pernambucano* vocalist.

Historically, it is created a delimited field that values Western musical styles. This standard imposes itself in the circulation and consumption practices, and operates especially in the narratives that set the pop music memory. The albums *Contraditório?* and *Frevotron* suggest semantic variations, they both are composed of different cultural texts whose the reading demands otherness, because the “subject forms himself and transforms himself in the speech communicated to the other” (Kristeva, 1988, p. 12). The choice of each sonic element (timbres, rhythm) and equipment (instruments), therefore, is related to a transformation claim.

Inherent to the change is the idea of reviewing the memory to value subjectivities excluded by the forgetfulness, in concerning the pop music narratives in the media. This movement sounds like echoes of silenced voices, as Walter Benjamin (1987, p. 223) writes, when he defends in his theses on history a redemptive and revisionist view to the past. We suggest, therefore, that the difference production and its communicational developments, in pop music, plays this role of putting underground narratives highlighted in memory to face regimes that act over the musical language production (Pollak, 1989; Carvalho, 2017). The experimental artist, as DJ Dolores, places himself in the field of such changes by proposing new narratives in pop music scene.

FINAL CONSIDERATIONS

The attentive listening of the two DJ Dolores’ albums, as proposed in this article brings some conclusions. First, the disc jockey’s experimental tracks, when articulating elements from different musical genres, trigger new listening positions, so the listeners have the opportunity to reorganize the meanings placed on the agenda by the hybridities. It is requested here an attentive listener who observes these data, the one ables to capture, as an archaeologist, the regimes of meanings, and rebuild the musical narrative and its significant elements on the whole of song.

Second, Dolores' experimentalism redefines the very notion of electronic music and its compartmentalisation according to its specific beats. Here, the move and translations of musical genres place the musical pieces in a constant nomadic state, sliding genre over genre, instrument over instrument and timbre over timbre. A moving regime of indetermination, full of filters which translate, is what characterizes best this cultural manifestation.

Finally, these works get a radical proposal of questioning the defining instances of the music industry, guided by recognizable semantic regimes and of easier assimilation.

Rather, Dolores' music suggests a radical openness in the definition forms of musical works. Either, beyond the stratifications, this music indicates a way to a truly universal music, susceptible to be appreciated for everyone by not bear all the easily recognizable elements.

Translation: Nilton Faria de Carvalho

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Ades, D. (1994). *Dadá e surrealismo*. In N. Stangos (Ed.), *Conceitos da arte moderna*. (pp. 81-99). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Baugh, B. (1994). Prolegômenos a uma estética do rock. *Novos Estudos*, 38, 15-23.
- Benjamin, W. (1987). *Magia e técnica, arte e política - Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense.
- Carvalho, N. F. (2017). Música no exílio: a linguagem musical do grupo songhoy blues como alteridade na memória da música pop nas mídias. *XXXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom*. Curitiba. Retrieved from <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-0464-1.pdf>
- Conter, M. B. & Silveira, F. L. (2014). Sampleamento de imagens sonoras em Fear of a Black Planet. *Resonancias*, 19(35), 47-60. doi: 10.7764/res.2014.35.4
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1995). *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, v. 2. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (1991). *Margens da filosofia*. São Paulo: Papyrus.
- Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. In D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular music perspectives* (pp. 52-81). Göteborg & Exeter: IASPM.
- Felinto, E. (2001). Materialidades da comunicação: por um novo lugar da matéria na teoria da comunicação. *Ciberlegenda*, 5, 1-16. Retrieved from <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/308>.
- Ferreira, A. & Rabot, J-M. (2017). Música eletrônica de dança: ambiguidades discursivas. *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies*, 4(2), 297-311. Retrieved from <http://rlec.pt/index.php/rlec/article/view/257/190>
- Hall, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.

- Haraway, D. J. (2000). Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In T. Tadeu (Ed.), *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano* (pp. 33-118). Belo Horizonte: Autêntica.
- Kellner, D. (2001). *A cultura da mídia*. Bauru: Edusc.
- Kristeva, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lotman, I. (1998). *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3-15. Retrieved from http://www.uel.br/cch/cdph/arqtxt/Memoria_esquecimento_silencio.pdf
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. London: Faber and Faber.
- Ribeiro, R. (2010). Pensar a identidade atonal da modernidade: breve fantasia a quatro mãos. *Comunicação e Sociedade*, 18, 193-200. doi: 10.17231/comsoc.18(2010).998
- Trotta, F. (2008). Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Ícone*, 10(2), 1-12.
- Vargas, H. (2007). *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Zielinski, S. (2005). A arqueologia da mídia. In L. Leão (Ed.), *O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias* (pp. 53-71). São Paulo: SENAC.

BIOGRAPHICAL NOTES

Herom Vargas is member of the Graduate Program in Communication at the Universidade Metodista de São Paulo (UMESP – Methodist University of São Paulo). PhD in Communication and Semiotics at the Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP – Pontifical Catholic University of São Paulo).

He was vice-president of the Latin American Branch of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM) between 2014 and 2016. He is the author of the book *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi* (São Paulo, 2007) and the editor, alongside Tanius Karam, of *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones* (Merida-México, 2015).

E-mail: heromvargas50@gmail.com

Address: UMESP, Rua Grito, 525 / 142, Ipiranga, CEP 04217-000, São Paulo / SP (Brazil)

Nilton Carvalho is PhD student of the Graduate Program in Communication at the Methodist University of São Paulo. His current research interests concern experimentalism and hybridisms in pop music and the communicational experiences of otherness on the songs that escape from the frameworks of phonographic genres. His research is based on semiotic of culture, materialiades, micropolitics, identity and memory. He is a journalist and works with Human Rights and immigration.

E-mail: niltonblog@gmail.com

Address: Rua Urupema Street, 263, Oswaldo Cruz, CEP 09540-310, São Caetano do Sul / SP (Brazil)

* Submitted: 30-11-2017

* Accepted: 15-02-2018

DESINTEGRAÇÃO E REPETIÇÃO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE WILLIAM BASINSKI

Manuel Bogalheiro

RESUMO

Partimos da peça musical *Disintegration Loops* de William Basinski. A obra, com cerca de uma hora de duração, é constituída por um *ostinato* que se deteriora até ao ruído e, por fim, ao silêncio. Basinski digitalizou o som de velhas bobines de *loops* feitas por si nos anos 80 para memória em disco; por força do pó e da oxidação, ao serem tocadas no leitor magnético as fitas começaram a degradar-se progressivamente. A reprodução do som, e o esforço para a sua preservação, implicou a sua destruição que, ainda assim, ficou gravada num novo meio. Questionam-se aqui os efeitos das migrações entre meios (analógico/digital) e a tensão entre a cristalização do simbólico pela técnica e a irredutível instabilização entrópica que daí resulta. A estrutura interna da peça acentua a noção de repetição como uma forma também instável e dinâmica que cria algo de novo. Esboça-se então uma crítica ao determinismo e ao automatismo que por vezes revestem a técnica e a tomam como um “círculo perfeito”. O percorrer dessa circunferência, com o desgaste que lhe provoca e com as hesitações e os ritmos humanos, mostra que tal círculo não é perfeito e que a “desintegração” é, afinal, metáfora da natureza humana.

PALAVRAS-CHAVE

Desintegração; determinismo; entropia; repetição; transcodificação; transdução

ABSTRACT

Our starting point is the musical piece *Disintegration Loops*, by William Basinski. This work is about one hour long and consists in an *ostinato* that deteriorates into noise, and finally into silence. Basinski digitized the sound of old tape loops he had recorded in the 1980s, storing them in a computer drive; as the loops were played in the magnetic reader, they began to deteriorate due to the accumulation of dust and oxidation. The reproduction of the sound and the effort to preserve it led to its destruction, which was itself recorded into a new medium. The present article questions the effects of migrations between different media (analogue/digital) and the tension between the technical crystallization of symbolism and the inevitable entropic destabilization it generates. The internal structure of Basinski's piece highlights the notion of repetition as an equally unstable and dynamic form, which creates something new. It suggests, moreover, a criticism of the determinism and the automatism that sometimes take over the technical realm, regarded as a “perfect circle”. Moving along this circumference, with the deterioration this gesture implies, and with the hesitation and the human rhythms it evokes, one realizes that the circle is not perfect, and that “disintegration” is ultimately a metaphor for human nature.

KEYWORDS

Determinism; disintegration; entropy; repetition; transcodification; transduction

O tempo do mundo é o da irreversibilidade, e o da memória tempo da sua absolvição.

Gertrude Stein

É preciso então que nos resignemos a ser um relógio que mede a passagem do tempo, ora avariado, ora reparado, e cujo mecanismo gera desespero e amor assim que o seu criador o põe em marcha? Cresceremos nós habituados à ideia de que todo o homem revive as angústias antigas, que são ainda mais profundas porque se tornam mais ridículas com a repetição? Que a existência humana se deva repetir a si mesma, tanto melhor, mas que se repita como uma música vulgar, ou como um disco que um bêbado continua a tocar enquanto coloca moedas numa *jukebox*... Stanislaw Lem, *Solaris*

TRANSCODIFICAÇÃO E IMPOSSIBILIDADE DA ESTABILIZAÇÃO

William Basinski (1958, Texas, EUA) estudou jazz e música clássica (clarinete, saxofone e composição) antes de, no final dos anos 70, e influenciado por compositores como Steve Reich, Brian Eno ou Gavin Bryars, fazer as primeiras experiências de manipulação e de gravação de fitas de cassete, das quais extraía pequenos trechos musicais que organizava em composições repetitivas. Esta técnica experimental, baseada no trabalho da repetição e da apropriação de material sonoro já existente (*found sounds*), tornar-se-ia a sua principal forma de criação musical e cunharia uma estética própria, próxima do *minimalismo* ou da música *drone*, reconhecível pela textura ensombrada e pela cadência lânguida das curtas frases musicais que se repetem exaustivamente. Com mais de 20 álbuns editados até ao momento, Basinski sempre procurou sustentar uma relação direta entre o material musical produzido e o processo experimental de produção que usa. Esta relação directa entre método e resultado tem vindo a ser compreendida, pelo próprio e pela crítica, como um exercício que, tanto técnica como simbolicamente, configura uma experiência reflexiva sobre os temas do tempo, da memória, da corrosão, da perda, do desvanecimento, da fragilidade, da instabilidade ou da aleatoriedade.

Em 2002, William Basinski edita a primeira versão de *Disintegration Loops*, a obra mais marcante da sua carreira¹. A peça musical, com cerca de uma hora de duração e constituída por um *ostinato*² que se deteriora até ao silêncio à medida que vai sendo repetido, resultou de um processo de transcodificação do analógico para o digital: depois

¹ A peça ficaria profundamente ligada aos trágicos eventos do 11 de Setembro de 2001 em Nova Iorque. Basinski explicara, aquando da edição de *Disintegration Loops*, que, coincidentemente, estava a acabar a produção da peça no dia dos ataques ao World Trade Center, tendo observado do terraço de sua casa em Brooklin a queda das torres enquanto ouvia a peça. O tom e a sonoridade, e o próprio processo de gravação que lhe dá origem, potenciaram a recepção da peça como um testemunho elegíaco desse evento traumático.

² Na linguagem musical, um *ostinato* é um motivo ou um padrão musical que é persistentemente repetido, sem ou com ligeiras variações, ao longo de uma peça musical. A origem italiana da palavra não será aqui irrelevante, visto que deriva do que pode ser traduzido para português como “obstinado”. Atualmente, o anglicanismo “loop” parece, pelo menos no domínio da cultura popular, estar a substituir o vocábulo de origem italiana.

de ter encontrado gravações em fitas de bobine de *loops* de material orquestral, feitos por si nos anos 80, Basinski propôs-se digitalizar o som das pequenas sequências repetitivas que estava gravado nas fitas para memória em disco. O que começa como uma simples gravação transforma-se numa paradoxal *performance* que ficaria registada: por força do pó e da oxidação, as fitas, ao serem tocadas no leitor magnético, começaram a degradar-se progressivamente, repetição após repetição, afectando o som ao ponto de a pequena sequência orquestral inicial não ser mais do que ruído e, por fim, silêncio. Em vez de parar a reprodução, ou de tentar tratar o ruído, Basinski deixou que o processo técnico assumisse livremente o controlo da imprevisível reconfiguração sonora e compreendeu essas anomalias como *forças de composição*, sabendo que apenas traindo – desintegrando – o original poderia criar algo de novo à medida que o registava. A reprodução do som implicou a sua destruição e aquilo que na nova gravação digital é percebido como “desintegração sonora”, até ao ruído e ao silêncio, testemunha a “desintegração física” das fitas de bobine, até não serem mais do que farrapos magnéticos deteriorados. O movimento da repetição evidenciou a irreversibilidade de que tudo o que avança, tudo o “que passa e em passar consiste”³, se desgasta, se *desintegra*. O esforço para a preservação, através do correr da fita, implicou a passagem aniquiladora do tempo que, ainda assim, ficou gravada num novo meio, criando algo novo. Nas palavras do próprio Basinski:

quando a desintegração se completou, o corpo [das fitas] era simplesmente uma pequena faixa de plástico transparente com alguns acordes agarrados, a música tinha-se transformado em pó e sido dissolvida ao longo do correr da fita em pequenos montes e resquícios. No entanto, a essência, a memória da vida e da morte dessa música, tinha sido salva: gravada e recordada num novo meio. (Basinski, 2012)

A tensão emocional que Basinski extrai do processo de produção da peça musical não deixa de ser a imagem de uma certa indiscernibilidade do potencial simultaneamente criativo e destruidor da técnica. É essa imagem que inscreve na peça a marca cultural do contemporâneo enquanto momento que tanto permanece afectado pela ideia de perda, porventura em relação ao projecto moderno, como, num gesto de compensação, se oferece a inéditos e totalmente reconfiguradores modos de produção, de territorialização e de conquista – da macro-escala do espaço planetário à micro-escala do genoma humano. A peça de Basinski pode, nesse sentido, ser ouvida não apenas como o resultado de um processo de gravação, mas como um *evento* sonoro que, como um processo dinâmico, exemplifica, a cada vez que é reproduzido, os limites físicos e temporais que, necessariamente, condicionam os modos de produção e de conquista da experiência. O som corporiza em si mesmo a entropia que sempre paira sobre qualquer tentativa de fixar o informe, o contínuo ou o instável. É a consciência desse impulso natural para a degradação que progressivamente é acentuada no ouvinte à medida que o som se expõe a si próprio até não ser mais do que o inaudível vestígio da sua forma inicial.

³ “A vida passa e em passar consiste”. Verso do poema de Ruy Belo *Esplendor na relva*. Belo, R. (2009). *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

O processo técnico de transcodificação, do analógico para o digital, de que William Basinski se serve para produzir *The Disintegration Loops*, é decisivo no entendimento do alcance dos efeitos da obra. O que começa por estar em causa – e Basinski aponta para esse aspeto, mesmo que não estivesse plenamente consciente dele – é uma das mais fundamentais condições da teoria contemporânea dos média: a qualidade dos meios de registo, de reprodução e de transmissão para realizar um trabalho de constante *aparecimento* de outras configurações do real ou, dito de outro modo, a sua qualidade para introduzirem novas organizações sensíveis da matéria do mundo.

Recuando ao final do século XX ao aparecimento do fonógrafo, da fotografia, ou do cinema, e reconhecendo as suas migrações mútuas e o seu legado para a contemporaneidade, é desde logo evidente o profundo impacto que, enquanto meios técnicos, tiveram na forma como se passou a perceber o espaço e o tempo. Continuam a ecoar as seminais observações de Walter Benjamin sobre o problema, no seu ensaio sobre a obra de arte: “com o grande plano alarga-se o espaço, com o retardador o movimento” (Benjamin, 1936, p. 233), a propósito da máquina fotográfica, e, no que diz particularmente respeito ao tempo, “o retardador não se limita a trazer à luz conhecidos motivos do movimento, antes descobre, nestes conhecidos, outros totalmente desconhecidos” (Benjamin, 1936, p. 233). Por seu lado, a máquina cinematográfica, com a “sua dinamite do décimo de segundo”, aumentaria a “compreensão da irreversibilidade que rege a nossa existência” (Benjamin, 1936, p. 233).

As novas expressões simbólicas produzidas pelos meios técnicos provavam a possibilidade de existência de uma plasticidade do real e mais evidentemente do tempo, um tempo que, através das novas reprodutibilidades de edição e de montagem, podia ser petrificado, estendido, retardado, condensado ou acelerado – um tempo que podia ser mobilizado, através dos meios auxiliares das máquinas através de “*plongés* e *contre-plongés*, interrupções e imobilizações, retardador e acelerador, ampliação e redução”, na criação desse império a que Benjamin chamou de “inconsciente óptico” (Benjamin, 1936, p. 234). Em suma, nestes gestos técnicos, em que a “aparelhagem penetra tão profundamente na realidade” (Benjamin, 1936, p. 228), esteve em causa não apenas a possibilidade de se conhecerem outras nuances de um real que passou a estar ao dispor da operacionalização dos meios, mas também a possibilidade de todos virem a ser, munidos de instrumentos de registo e de reprodução, operadores e transformadores de tudo o que podia ser tecnicamente apreendido à sua volta.

No entanto, esta plasticidade técnica, reconfiguradora do real e do tempo, não deixa de ser concomitante com um certo efeito de “cristalização” que os meios aplicam àquilo que captam. À sua natureza técnica é irredutível uma procura pela preservação e pela constituição do arquivo, procura que moveu Basinski, e o anseio de vencer o esquecimento ou, como escreveu André Bazin, também a propósito do cinema, de “salvar-se da efemeridade da vida através da perenização dos instantes” (Bazin, 1976, p. 81). Esta ação da determinação técnica do tempo, à margem da evolução totalizante dos dispositivos, parece então encerrar um certo tipo de paradoxo: quando se percebe que todos os meios se haveriam de tornar máquinas de estabilizar e de condensar o tempo, revela-se

também que essa estabilização só se concretiza numa exploração plástica daquilo que foi *cristalizado*, ou seja, apenas se *segura* o tempo na condição de lhe poder inscrever um faseamento instável, um refazer permanente; o poder de o transformar num *ser em devir* que nasce da operacionalização técnica⁴. Voltando ao cinema, a repetição técnica dos 24 *frames* por segundo, naquilo que tem de estabilizador, desde logo pela própria mecânica rotativa, é a única forma de imprimir uma força – sempre variável, modulável e, em certa medida, falível – às imagens em movimento.

As sequências orquestrais em repetição de *Disintegration Loops* levam ao extremo a ilustração de que a estabilização técnica da matéria simbólica, neste caso estando em causa a sua própria preservação, implica inscrever-lhe uma dinâmica que antes não existia. Em certa medida, este aspeto já se manifestara quando Basinski gravara os excertos orquestrais em fita magnética nos anos 80 e os constituiu como *ostinati* ou repetições, aplicando-lhe técnicas de corte e de recontextualização, mas acentuara-se ainda mais quando as transpusera para formato digital em 2001. O registo não significou a petrificação da matéria, antes a sua metamorfose contínua.

Um duplo movimento circular evidencia-se neste processo: a *circularidade mecânica* das bobines que desgasta o som contido nas fitas a cada *repetição técnica* e que, com a erosão que o tempo provoca nos materiais e naquilo que eles contêm, expõe novos motivos musicais; a *circularidade estrutural* da música de Basinski, que, a cada *repetição formal*, a cada *loop*, expõe o efeito da ação material dos meios sobre o sensível e mostra que a repetição, na lógica interna de uma peça, é origem de uma diferença criadora e não de uma redundância confinante. Como escreveu Søren Kierkegaard, “a dialéctica da repetição é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo” (Kierkegaard, 2009, p. 51)⁵.

Em *Disintegration Loops*, mecânica e estrutura, técnica e forma conjugam-se para insistirem na impossibilidade da estabilização das unidades, à partida, fechadas; no limite, insiste-se na impossibilidade de existir uma unidade perfeita e original. O processo técnico de transcodificação a que Basinski recorre, ao passar os *loops* musicais do analógico para o digital, vem expôr numa outra perspetiva a relação entre o minimalismo da forma, com os seus constrangimentos e delimitações, e a obstinação entrópica das

⁴ Também Basinski se refere a este aspeto. Numa entrevista concedida ao *site* Mountain*7, o músico explica: “Fiquei incrédulo com o que tinha acabado de acontecer e incrivelmente emocionado com toda a qualidade redentora do que tinha acabado de experienciar, como cada um desses *loops* se desintegrou à sua maneira e ao seu próprio ritmo, mas, apesar disso, a vida e a morte da sua melodia se salvaram num outro meio”. Retirado de <https://mountain7.co.uk/?/archives/236-William-Basinski-Interview.html>.

⁵ Como é sabido, Kierkegaard é um dos autores que serve de apoio à teoria da repetição de Gilles Deleuze e, correlativamente, à sua teoria do atual e do virtual, par conceptual que não deixa de ser pertinente para o que aqui discutimos. Nos termos da sua filosofia, se o atual corresponde ao resultado do devir e, portanto, à *diferença*, àquilo que de *novo* surge, o virtual corresponde, por coexistir com cada atual que surge, ao que se *repete*. Dito de outro modo, tudo o que surge como novo é o resultado de um processo de diferenciação, mas as virtualidades e as diferenças repetem-se, isto é, as tensões, os problemas, a tendência para *devir-outro*, a heterogénese. Neste sentido, a repetição não é relativa à mesma coisa, idêntica e semelhante, que acontece uma e outra vez, sem que nada se altere, mas é relativa à tendência para a alteração. A repetição apenas pode ser entendida através do seu par: repetir é reinventar e, assim, alterar a natureza das coisas para um estado diferente do que até então se desconhecia. *Repetir é começar outra vez*. É também neste sentido que a repetição nunca é um gesto redundante em relação ao que já foi, mas é sempre criador de diferença (Deleuze, 2000).

suas unidades, na sua tendência para dinâmicas imprevisíveis e desgovernadas. Muita da música contemporânea insistiu nesta relação, notavelmente através de compositores como Steve Reich, ou Philip Glass. A montante continuará sempre a estar o inaugural *Bolero* de Maurice Ravel de 1928, a peça que mais terá popularizado a forma do ostinato. Quando comparadas, é evidente, as duas peças desenvolvem-se inversamente. Naquilo que em Ravel é movimento crescente para a *explosão*, em Basinski é movimento decrescente para a *desintegração*. Mas, para além da diferença inversa dos movimentos de cada peça, e é isto o essencial, poderá não existir uma verdadeira diferença entre aquilo que fica da explosão e aquilo que fica da desintegração, assumindo a ideia de que há a possibilidade de coincidência entre o início e o fim. Tanto uma peça como outra mostram como a simplicidade da forma e a sua aparente circunscrição podem produzir, através da instabilidade gerada pelas pequenas variações sempre em evolução, uma complexidade que se desenvolve à margem daquilo que inicialmente foi *codificado*. Como Deleuze e Guattari notam a propósito da peça de Ravel:

o Bolero é, levando isso quase à caricatura, o tipo de agenciamento maquínico que conserva o mínimo da forma para a levar à explosão. (...) As proliferações de pequenos motivos, as acumulações de pequenas notas que progridem cinemática e emocionalmente, que tomam uma forma simples e lhe juntam indicações de velocidade e permitem produzir relações dinâmicas extremamente complexas a partir de relações formais intrinsecamente simples. (Deleuze & Guattari, 1980, p. 331)

DA ENTROPIA À COEXISTÊNCIA DE NÍVEIS

Numa aproximação a uma teoria dos sistemas, a peça de Basinski parece complexificar a cisão instituída pela diferença conceptual entre sistema aberto e sistema fechado. A prova da sua hibridez enquanto processo e objeto manifesta-se em dois aspetos complementares, nos quais se refletem a materialidade e o efeito (sonoro) da peça. Em primeiro lugar, manifesta-se enquanto prova da ação do ambiente físico e das condições exteriores que determinam a desintegração física das bobines e a reconfiguração do som. Neste sentido, o ato de reprodução/regravação é percebido como um processo, físico e químico, que intensifica os efeitos e que molda as formas sensíveis de uma materialidade de registo aparentemente fechada e determinada, abrindo-lhe fissuras, expondo-lhe outras tonalidades, confrontando-a, em última instância, com a sua condição de possibilidade *física*. A lenta progressão dos primeiros indícios de degradação até à erosão final é a maior testemunha deste processo. Em segundo lugar, tal hibridez manifesta-se ao se compreender que, apesar de assumida como uma peça musical circular constituída pela repetição de um *loop* – condição que lhe confere um aparente equilíbrio estável numa espécie de isolamento formal interior –, é justamente pela sucessão contínua da repetição da *mesma* unidade, que afinal nunca é a mesma, que se evidencia a fragilidade e a instabilidade de tal formatação estrutural, a qual está em permanente reconstituição.

A suposta rigidez da formalidade estrutural do *loop* não assegura um equilíbrio que impeça a trajetória insurreta das pequenas unidades, cuja repetição desvela a sua metamorfose sonora. Em síntese, tanto o seu lado performativo, de ser resultado de uma gravação que registou a destruição da sua antiga forma, como a sua estrutura interna refletem na peça as tensões constantes entre o que se pode definir como um sistema aberto e um sistema fechado. Por conseguinte, *The Disintegration Loops* aparecem-nos também como um exercício que problematiza a mítica ideia de um equilíbrio perfeito imune a perturbações exteriores, em contraste com a ideia de *entropia*. Se qualquer ideia de equilíbrio perfeito se reclama de um ideal de completude, o que implica que dele nada de novo germine, pois na sua matriz todas as variáveis possíveis já estão teleologicamente dadas, tal sistema perfeito corresponde, em certa medida, a um sistema *morto*, corresponde a um sistema que não é passível de uma atualização ou de uma evolução através das quais se produza verdadeiramente o *novo*. Por seu lado, na peça de Basinski, o silêncio da erosão final não nos indica a *morte* desse *sistema*, mas antes nos dá conta da expressão viva de um trajeto entrópico que foi percorrido: a repetição de um obstinado, longe de se fechar em si mesma, acolheu as interferências exteriores para se renovar no caminho para uma instabilidade que se revela incerta, impreviável e livre.

Esta ideia de repetição como figura dinâmica e transdutiva, como instância sempre em atualização a conjugar vários momentos, “num tempo que se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva” (Deleuze, 1998, p. 103), presta-se a uma correspondência com a própria ideia de movimento, o qual, segundo Deleuze, “implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a percepção” (Deleuze, 2000, p. 121). Não se trata de, na lenta progressão da desintegração, se negar a existência de um curso em movimento, ou de uma sequenciação que essa mesma desintegração afirme como irreversível. Mas, a existir, tal sequenciação não é hierárquica e apenas traduz a passagem instável de um heterogéneo a um outro heterogéneo. Cada *loop* que se repete revela a sua relatividade em relação a todos os outros e mesmo os *loops* iniciais da peça de Basinski, *menos desintegrados*, apenas se definirão por uma *diferença de nível* em relação aos posteriores, visto que são esses que, justamente, já coexistem virtualmente com a desintegração que se vai atualizando pela repetição.

A instabilização expressa-se então pelo ritmo e pela diferença em que se articulam os vários *presentes* em faseamento numa ação contínua de uns sobre os outros, todos como causa e efeito de todos os outros. Em cada desintegração da peça de Basinski atuam os vários *meios* que, como Deleuze e Guattari notaram a propósito da noção de ritornelo (*ritournelle*⁶), constituem o objeto: um meio exterior relativo aos materiais; um meio interior relativo aos elementos constituintes e às substâncias compostas; um meio

⁶ Na música, o ritornelo refere-se ao refrão de uma peça, ao motivo que se repete em determinadas partes, podendo também ser considerada um *ostinato*. Deleuze e Guattari definiram-na como um “agenciamento territorial”, “um conjunto de matérias de expressão que traçam um território” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 397) uma forma de demarcação e de organização, ilustrando-a, por exemplo, com o canto de um pássaro que marca assim o seu território.

intermediário, relativo aos limites; um meio anexo, relativo às forças de energia (Deleuze & Guattari, 1980). O que os *loops* de Basinski revelam é o papel que a repetição tem na sua própria estrutura enquanto força de diferença e de criação:

cada meio existe efectivamente pela repetição periódica, que não tem outro efeito a não ser o da produção de uma diferença através da qual ele passa a um outro meio. É a diferença que é rítmica e não a repetição que, no entanto, a produz. (Deleuze & Guattari, 1980, p. 385)

Sob esta perspetiva, se houver suspeitas disso, ter-se-á de rejeitar nesta argumentação a noção de determinismo, um conceito que em certa medida está demasiado próximo do de automatismo. Gilbert Simondon foi um dos filósofos contemporâneos a sustentar uma das mais pertinentes críticas à tendência técnica – que pode hoje ser vista como uma herança da modernidade tecno-científica – do automatismo e dos sistemas pré-determinados. Como alternativa, a sua proposta baseia-se na premissa de que qualquer técnica ou objeto técnico será tão mais evoluído quanto maior for a sua margem de indeterminação e de contingência, assim como quanto maior for a sua margem de abertura à ação de elementos exteriores (Simondon, 2012). Nesse sentido, a sua teoria da técnica prevê máquinas, não autonomizadas ou automatizadas, mas auto-reguladas, isto é, com uma capacidade de reequilíbrio que lhes permita integrar novos comandos ou planos de funcionamento, assim como acidentes que obriguem a um reajustamento do seu funcionamento interno. Mais do que instâncias de *produção* ou de *reprodução*, as máquinas são, para Simondon, instâncias de *transdução*, ou seja, são complexos estruturais onde um tipo de energia se traduz, através de um jogo agonístico de tensões, num novo tipo de energia. A particularidade desta conceção – cuja influência é inegável na teoria da técnica de Deleuze e Guattari⁷ – é que cada transdução energética integra um vasto curso de outras transduções, como uma génese na qual “cada código está em estado perpétuo de transcodificação” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 384). Nesta génese, as máquinas são centros de indeterminação que, simultaneamente, prolongam e inauguram relações, energias e processos que derivam ou serão integrados pela rede das outras máquinas.

É tendo por base este quadro que Simondon considera que mesmo os meios técnicos de registo denotam um certo tipo de *plasticidade* indeterminada. Se, no que toca à memória humana, está em causa a *plasticidade das formas* – no tratamento subjetivo

⁷ A partir do campo disciplinar da biologia e do estudo da evolução dos cristais, Gilbert Simondon define da seguinte forma o conceito de transdução: “este termo denota um processo no qual uma actividade se define gradualmente em movimento, propagando-se num determinado domínio, ao basear a sua propagação numa estruturação realizada em diferentes zonas do domínio: cada região da estrutura constituída serve como um princípio constituído para o próximo, de modo a que uma modificação progressiva se estenda a si mesma, ao mesmo tempo desta operação estruturadora. A operação transdutiva é uma individuação em progresso; ela pode ocorrer fisicamente na forma de uma repetição progressiva.” (Simondon, 2013, p. 32). Ainda que a sua definição não expresse directamente a relação do conceito com a sua teoria da técnica, é dessa conceção que resultam alguns dos princípios essenciais que Simondon projeta nos objetos técnicos: abertura, reação, *feedback*, ressonância interna, modificação e repetição progressivas, etc. Reconhecendo a influência de Simondon, podemos encontrar em Deleuze e Guattari algumas passagens que *atualizam* o conceito: “cada meio é codificado, um código define-se pela repetição periódica; mas cada código está em estado perpétuo de transcodificação, ou de transdução. A transcodificação, ou a transdução é a maneira pela qual um meio serve de base a um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui num outro” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 384).

de esquemas, de imagens, de impressões ou de unidades percetivas, através da sua seleção, hierarquização, organização ou, em suma, através da produção de sentido que se faz a partir desses esquemas –, no que toca a uma *memória das máquinas*, sobretudo evidente nos meios de registo, está em causa a *plasticidade do próprio suporte*, naquilo que de *variável* está implicado na codificação e na tradução de formas operadas pelo meio (Simondon, 2012, pp. 168-170).

Voltando à peça de Basinski, poderemos agora afirmar que nela se conjugam e se refletem paradigmaticamente estas duas dimensões, a da plasticidade das formas e a da plasticidade do suporte. Mas, para além disto, poderemos também reforçar a ideia de que a conjugação destes dois tipos de plasticidade orienta a relação do indivíduo com o material simbólico que regista e reproduz através dos meios técnicos, sendo que, tanto pelo lado das *formas*, como pelo lado dos *suportes*, existe um certo grau de inconstância e de vulnerabilidade; dito de outro modo, tanto a memória dos homens como a *memória das máquinas* está sujeita ao mesmo tipo de processos de degradação, de adulteração, de transformação e de perda.

Nestes termos, não é, assim, determinista a ação dos meios, enquanto dispositivos de registo e de transcodificação, na passagem do analógico para o digital, como também não é determinista a própria estrutura interna em repetição de *Disintegration Loops*. Em oposição a essa ideia de determinismo, estaremos mais próximos de um conceito como o de *destino*, tal como Deleuze o entendeu em *Diferença e Repetição*:

o destino não consiste em relações de determinismo, que se estabelecem pouco a pouco, entre presentes que se sucedem conforme a ordem de um tempo representado. Entre os presentes sucessivos, o destino implica ligações não localizáveis, acções à distância, sistemas de retomada, de ressonância e de ecos, de acasos objectivos, de sinais e signos, de papéis que transcendem as situações espaciais e as sucessões temporais. Dos presentes que se sucedem e exprimem um destino, dir-se-ia que eles vivem sempre a mesma coisa, a mesma história, apenas com uma diferença de nível: aqui mais ou menos descontraído, ali mais ou menos contraído. Eis porque o destino se concilia tão mal com o determinismo, mas tão bem com a liberdade: a liberdade é de escolher o nível. A sucessão dos actuais presentes é apenas a manifestação de alguma coisa mais profunda: a maneira pela qual cada um retoma toda a vida, mas a um nível, ou grau diferente do precedente, todos os níveis ou graus coexistindo e se oferecendo à nossa escolha, do fundo de um passado que jamais foi presente. (Deleuze, 2000, pp. 160-161)

A TÉCNICA COMO CÍRCULO PERFEITO DESINTEGRA-SE PELA AÇÃO DO RITMO

A negação do determinismo, ou a possibilidade da *escolha de nível*, parece, contudo, ser estranha ao paradigma pós-fordista em que os computadores absorveram a

lógica da rotação mecânica e da cadeia de montagem para a transformar numa estrutura binária através de uma lógica codificada. Numa perspetiva arqueológica dos meios, Lev Manovich relembra o seguinte:

o *loop* deu origem não apenas ao cinema, mas também à programação computacional. A programação envolve a alteração de fluxos lineares de dados através de estruturas de controlo como “se/então” e “repete/enquanto”; o *loop* é a mais elementar destas estruturas de controlo. A maior parte dos programas de computador são baseados em repetições de um número estabelecido de passos; esta repetição é controlada pelo *loop* dominante do programa. Portanto, se despirmos o computador do seu interface habitual e seguirmos a execução de um programa de computador típico, o computador revelar-se-á uma outra versão da fábrica fordista, com um *loop* enquanto correia transportadora. (Manovich, 2000, p. 266).

A concretização da informática computacional, à medida que integrou e absorveu todos os anteriores processos materiais e industriais, foi também a concretização de toda a técnica transformada em matemática realizada, em lógica aplicada. A importância civilizacional deste passo, a colonização pelo *conceito numérico* e a conquista da possibilidade de se poder trabalhar matematicamente o real, terá sido a de nos ter aproximado da dominação da contingência, de se poder filtrar, a todo o momento, o acaso através das probabilidades estatísticas e das sequências lógicas pré-determinadas. As *escolhas de níveis* parecem ter ficado reduzidas às opções já existentes no código que é tão mais eficiente quanto mais binário e mais circular, ou seja, mais simples, for. Percebe-se então uma indissociabilidade entre controlo e matemática. Em última instância, a máquina universal da segurança máxima corresponderia à totalidade de um cosmos que já não teria acidentes⁸.

A relação entre a tendência para a matematização do real e a figura da circularidade (na qual também está compreendida a ideia de repetição) pode ser desenvolvida em dois aspetos. O primeiro aspeto é de que há uma natureza essencial no gesto mecânico – e, conseqüentemente, no automatismo do cálculo – que se constitui como repetição. No documentário *Wie man sieht* de 1986, Harun Farocki⁹, depois de afirmar que na Revolução Industrial “a regularidade circular da máquina envergonhou a mão insegura do trabalhador”, nota que com o “tear de Jacquard, que é controlado por cartões perfurados

⁸ No seu tratado de 1932 sobre a figura contemporânea do trabalhador e a correlacionada mobilização total do mundo por via da técnica, o alemão Ernst Jünger especula, em vários momentos, sobre a possível concretização de um espaço tecnológico com esse tipo de características: “O próprio desconhecido, o insolucionado torna-se calculável – ou seja, na medida em que se torna possível um plano e um prognóstico das soluções. (...) O espaço técnico ganha em clareza, organização e planificação e as soluções parciais já não são felizes achados, mas resultados da marcha ordenada de um tempo cada vez mais calculável” (Jünger, 2000, pp. 170-175).

⁹ Harun Farocki (República Checa, 1944 – Alemanha, 2014) foi um dos realizadores mais marcantes e mais interpelantes do cinema documental e experimental. A sua vasta obra cinematográfica – marcada desde o início pela relação entre a mediação da guerra e a existência de um espectador formado por essa mediação – constitui uma incontornável reflexão sobre o estatuto das imagens na contemporaneidade, sobre a tensão entre o seu caráter real e o seu caráter ficcional ou sobre o papel da tecnologia na formação do olhar.

como os que se usam nas calculadoras, a matemática passou a controlar o trabalho da mão”. Na procura arqueológica de Farocki, a tendência para a matematização e para o controlo remete para uma certa relação primária dos meios técnicos com o movimento – circular ou repetitivo – da rotação. Depois do fogo, a roda terá sido o invento técnico mais importante da humanidade. Não apenas definiu o sentido do progresso material, desde os primeiros transportes ao paradigma da roda dentada ou do tear, como definiu também o sentido da sua perceção da realidade e do mundo. É neste sentido que, mais à frente, o realizador acrescenta o seguinte:

o movimento giratório proporcionou o pré-requisito para a produção contínua. Diz-se que o movimento dos planetas serviu de protótipo para o movimento da roda de fiar. Mas eu prefiro dizer: é porque os humanos já tinham inventado o torno que puderam reconhecer o movimento dos planetas. (Farocki, 1986)

Esta passagem permite-nos introduzir o segundo aspeto da relação entre a tendência para a matematização e a repetição ou a circularidade. Condicionada a perceção do espaço-tempo e da imagem do mundo pelos tornos da técnica, a evolução para a racionalização e para o aparelhamento gerais da realidade e do sensível construiu uma imagem que atualiza a velha utopia da positividade absoluta como circunferência fechada: a razão, a ciência e o formalismo, que sustenta as duas primeiras, como um círculo perfeito, um círculo de segurança. Tudo funciona lá dentro contra as irregularidades do humano. A procura pelo traçar do círculo apresenta as características da já referida noção de *ritornelo* como um *agenciamento territorial* em que se procura passar do caos à ordem: “nas obras sublimes como a fundação de uma cidade ou a construção de um Golem¹⁰, traçamos um círculo, mas, sobretudo, caminhamos em torno desse círculo” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 382). Este último aspeto de “caminharmos em torno desse círculo” parece ser decisivo para contrariar a natureza totalizante desse mesmo círculo

¹⁰ Não deixa aqui de nos ser de especial interesse a referência de Deleuze à figura lendária do Golem. Ancorada na mitologia cabalista do judaísmo, e em certa medida devedora do mito grego de Prometeu, a figura do Golem remete para a criação humana de uma réplica sua artificial. Numa imitação do gesto divino da criação, o indivíduo produziria a forma de um homem em barro, conferindo-lhe vida para o substituir em determinadas tarefas domésticas ou de risco. Nalgumas versões, o Golem não consegue agir por si próprio e apenas compreende as ordens que lhe são dadas; noutras, consegue autonomizar-se e acaba por se rebelar contra o seu criador humano; nesta segunda versão, o Golem representa a primeira figura da famosa teoria da alienação. A pertinência da atualidade desta narrativa mitológica mantém-se pela evidente genealogia da figura do *robot*, ou do andróide mas, sobretudo, por ser possível continuar a reconhecê-la como uma das principais inaugurações da conceção de artificial – o Golem problematiza a tensão entre a exterioridade daquilo que o homem cria e aquilo que no criado é irredutivelmente produto humano. No fundo, trata-se da tensão entre homem e cultura, considerando esta uma artificialização da experiência, ou da inconciliação entre homem e técnica. O Golem oscila entre a lógica do controlo e da servidão, ou do automatismo, e a lógica da autonomização, ou da inteligência artificial auto-generativa criadora de novas linguagens e de novas abstrações. O seu poder especulativo advém desta indefinição entre ser réplica e ser replicante, para nos socorrermos da terminologia de Philip K. Dick em *Do Androids Dream With Electric Sheep?* (1968). Enquanto repetição do humano, o Golem é símbolo da técnica mais complexa (daí que não tenha sido por acaso que Deleuze o refere para ilustrar a criação das “obras mais sublimes”) enformando, a circunferência total da perfeição. Mas, tal como os *loops* que se actualizam no seu movimento, o Golem não só evidencia que o gesto para a repetição é sempre criação de algo novo e distinto, como o desgaste do seu agir mostra a impossibilidade do estado técnico perfeito, revelando o Golem como falsa repetição: ou se *desintegra* por estar condenado a não conseguir agir por si próprio ou se *desintegra* por abrir um processo de confronto com o seu criador.

técnico: é pelo facto de percorrermos o perímetro do círculo, à partida perfeito, de repetirmos o curso desse movimento na procura da ordem que o forçamos ao desgaste, revelando assim a ficção que é a suposição da sua perfeição. A razão desse desgaste assenta no movimento da repetição incessante, mas também no facto de o movimento de caminharmos em torno do círculo ser ritmado e variável, de poder implicar a improvisação ou a falha. A peça de Basinski coloca-nos justamente na linha da circunferência que se desintegra irreversivelmente perante as ligeiras indeterminações e imprevisibilidades que se vão atualizando sem regra com o correr da fita magnética e com o curso da estrutura interna da música. É aí que tomamos conta de que a circunferência é cada vez menos perfeita e menos fechada. A circunferência já não pode ser positivista ou determinista porque, ao ser mobilizada pelo curso daquilo que avança, não segue a “medida que é dogmática mas antes o ritmo que é crítico” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 385) – o ritmo é criativo. O indeterminismo ritmado do círculo, isto é, a sua imprevisibilidade, ou a sua improvisação fazem com que o “círculo tenda, ele mesmo, ao se abrir sobre um futuro, a reunir-se com as forças do porvir. Improvisar é encontrar o mundo, é confundir-se com ele” (Deleuze & Guattari, 1980, p. 385). O ruído e o silêncio finais da peça de Basinski são a prova da presença de mundo que foi inscrita naquele objeto simbólico.

E TUDO O RESTO É RUÍDO OU A IMPOSSIBILIDADE DO LOOP ORIGINAL

O acaso que ameaça a circunferência está inscrito na possibilidade de se poder desconfiar de que, afinal, não estamos perante uma circunferência cumprida. Existirá uma escapatória à imagem do círculo perfeito que a técnica impôs ao real com vista a determiná-lo. Haverá porventura uma exterioridade desse círculo. Por um lado, tal exterioridade corresponde ao campo fértil a partir do qual podem desabrochar outros modelos explicativos do real que constituam uma alternativa ao positivismo científico. Por outro lado, essa exterioridade é a lembrança constante de que podemos pensar a possibilidade de articulação de todo o simbólico.

Todo o movimento, apesar da ilusão de continuidade que possa dar, é um ato de desintegração em partes, um ato de perturbação no qual as diferenças se instalam para atualizar virtualidades. É esse movimento irreversível que percorre o círculo, criando descontinuidades e forçando a técnica a abrir a circunferência sem que, no entanto e irreduzivelmente, abdique dela. *Disintegration Loops* é a imagem sonora de tal possibilidade, a imagem de uma suspensão do desejo e de uma alternativa à aceleração que impõe a sua circularidade viciosa. Assumido que o registo pelos meios encerra as mesmas vulnerabilidades que afetam a memória humana, no fim, prefere-se a elegia do que podia ter sido à certeza científica do que se pode recolher. A repetição enquanto desintegração é, então, metáfora das variações, das imprevisibilidades, dos desgastes, das hesitações ou das demoras que, afinal, permitem a acção humana e as suas *escolhas de nível*. Porque o que persiste depois da suposta morte dos *loops* de Basinski é tudo aquilo que o mundo lhe acrescentou de erosivo, de brutal, de confuso e de disforme, ou seja, tudo o que prova a impossibilidade de um *loop* original: instância imaculada que, na verdade, nunca o poderia ter sido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (2004). A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica. In W. Benjamin, *A Modernidade* (pp. 207-241). Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Deleuze, G. (1998). *Cinéma 2 – L'image-temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. & Félix G. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Jünger, E. (2000). *O trabalhador: domínio e figura*. Lisboa: Hugin Editores.
- Kierkegaard, S. (2009) *A repetição*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Manovich, L. (2000). *The language of new media*. Cambridge (Mass.): MIT Pre.
- Simondon, G. (2012). *Le mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.
- Simondon, G. (2013). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: Editions Jérôme Million.
- Wiener, N. (1998). *The human use of human beings: cybernetics and society*. Da Capo Press.

FILMOGRAFIA

- Farocki, H. (1986). *Wie man sieht*.

MÚSICA

- Basinski, W. (2002). *The Disintegration Loops*.
- Ravel, M. (1928). *Bolero*.

NOTA BIOGRÁFICA

Manuel Bogalheiro é professor na Faculdade de Comunicação, Artes, Arquitectura e Tecnologias da Informação da Universidade Lusófona do Porto, na qual dirige o Doutoramento em Arte dos Média. É doutorado em Ciências da Comunicação, especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias (FCSH-UNL), com uma tese intitulada “Materialidade e Tecnicidade: investigação sobre a objectualidade técnica”, tendo sido bolseiro FCT. É investigador integrado no Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT). Investiga e publica nas áreas da filosofia da técnica, da teoria dos média e da cultura.

E-mail: manuel.bogalheiro@gmail.com

Morada: Universidade Lusófona do Porto, Rua de Augusto Rosa 24, 4000-098 Porto (Portugal)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

DISINTEGRATION AND REPETITION: AN ANALYSIS BASED ON WILLIAM BASINSKI

Manuel Bogalheiro

ABSTRACT

Our starting point is the musical piece *Disintegration Loops*, by William Basinski. This work is about one hour long and consists in an *ostinato* that deteriorates into noise, and finally into silence. Basinski digitized the sound of old tape loops he had recorded in the 1980s, storing them in a computer drive; as the loops were played in the magnetic reader, they began to deteriorate due to the accumulation of dust and oxidation. The reproduction of the sound and the effort to preserve it led to its destruction, which was itself recorded into a new medium. The present article questions the effects of migrations between different media (analogue/digital) and the tension between the technical crystallization of symbolism and the inevitable entropic destabilization it generates. The internal structure of Basinski's piece highlights the notion of repetition as an equally unstable and dynamic form, which creates something new. It suggests, moreover, a criticism of the determinism and the automatism that sometimes take over the technical realm, regarded as a "perfect circle". Moving along this circumference, with the deterioration this gesture implies, and with the hesitation and the human rhythms it evokes, one realizes that the circle is not perfect, and that "disintegration" is ultimately a metaphor for human nature.

KEYWORDS

Determinism; disintegration; entropy; repetition; transcodification; transduction

RESUMO

Partimos da peça musical *Disintegration Loops* de William Basinski. A obra, com cerca de uma hora de duração, é constituída por um *ostinato* que se deteriora até ao ruído e, por fim, ao silêncio. Basinski digitalizou o som de velhas bobines de *loops* feitas por si nos anos 80 para memória em disco; por força do pó e da oxidação, ao serem tocadas no leitor magnético as fitas começaram a degradar-se progressivamente. A reprodução do som, e o esforço para a sua preservação, implicou a sua destruição que, ainda assim, ficou gravada num novo meio. Questionam-se aqui os efeitos das migrações entre meios (analógico/digital) e a tensão entre a cristalização do simbólico pela técnica e a irreduzível instabilização entrópica que daí resulta. A estrutura interna da peça acentua a noção de repetição como uma forma também instável e dinâmica que cria algo de novo. Esboça-se então uma crítica ao determinismo e ao automatismo que por vezes revestem a técnica e a tomam como um "círculo perfeito". O percorrer dessa circunferência, com o desgaste que lhe provoca e com as hesitações e os ritmos humanos, mostra que tal círculo não é perfeito e que a "desintegração" é, afinal, metáfora da natureza humana.

PALAVRAS-CHAVE

Desintegração; determinismo; entropia; repetição; transcodificação; transdução

The time of the world is that of irreversibility, and the time of memory that of absolution.

Gertrude Stein

So one must be resigned to being a clock that measures the passage of time, now out of order, now repaired, and whose mechanism generates despair and love as soon as its maker sets it going? Are we to grow used to the idea that every man relives ancient torments, which are all the more profound because they grow comic with repetition? That human existence should repeat itself, well and good, but that it should repeat itself like a hackneyed tune, or a record a drunkard keeps playing as he feeds coins into the jukebox...

Stanislaw Lem, *Solaris*

TRANSCODIFICATION AND THE IMPOSSIBILITY OF STABILIZATION

William Basinski (1958, Texas, USA) studied jazz and classical music (clarinet, saxophone and composition) before he started experimenting, in the late 1970s – influenced by composers such as Steve Reich, Brian Eno or Gavin Bryars – with the manipulation and re-recording of cassette tapes, from which he extracted brief musical passages he then organized in repetitive compositions. This experimental technique, based on the repetition and appropriation of existing sound material (*found sounds*), would become his main creative form. It would give rise to an original aesthetic style, close to *minimalism* or *drone* music, recognizable by its dark textures and by the languid rhythm of extensively repeated musical phrases. With more than 20 albums released so far, Basinski has always aimed to bring the musical material he produces into direct relation with the experimental procedure he employs. This direct relationship between method and result has been regarded, by Basinski himself and by the critics, as an exercise that inspires, both technically and symbolically, a reflective approach to the issues of time, memory, corrosion, loss, fading, frailty, instability or randomness.

In 2002, William Basinski releases the first version of *Disintegration Loops*, the most important work of his career¹. The musical piece, about one hour long, consisting in an *ostinato*² whose repetition deteriorates gradually into silence, is the result of the transcodification from an analogue into a digital medium: having found recordings of orchestral material in tape loops he had made in the 1980s, Basinski decided to digitize the

¹ The piece would end up being intimately connected to the tragic events of September 11th 2001, in New York. When *The Disintegration Loops* was released, Basinski explained that he happened to be finishing production on the work the day the World Trade Centre was attacked, having listened to the piece as he watched the towers collapse from the roof of his apartment building in Brooklyn. The mood, the sound and the recording process itself led to the piece being regarded as an elegiac tribute to that traumatic event.

² In musical language, an *ostinato* is a musical motif or pattern that is persistently repeated, unaltered or with slight variations, throughout a musical piece. The Italian origin of the term is not without its relevance, as it derives from what might be translated into English as “obstinate”. Currently, the English term “loop” seems to be replacing the Italian term “ostinato”, at least in the domain of popular culture.

sound of the brief repetitive sequences recorded on tape into a computer drive. What began as a simple recording procedure became a paradoxical *performance*, which was itself recorded: due to the accumulation of dust and oxidation, the tapes, as they were played in the magnetic reader, began to deteriorate, repetition after repetition. This transformation affected the sound to such an extent that the brief orchestral sequence heard in the beginning became nothing more than noise, and finally silence. Instead of stopping the reproduction or trying to reduce the noise, Basinski allowed the technical process to run freely and take control of the unpredictable sound reconfiguration. He saw the anomalies as *compositional forces* and realized that only by betraying – or disintegrating – the original material could he create something new in the process. The reproduction of sound led to its destruction, and what is perceived in the new digital recording as “sound disintegration”, towards noise and silence, testifies to the “physical disintegration” of the tapes, until they were nothing more than useless magnetic tatters. The movement of repetition brought home an irreversible fact: everything that moves forward – everything “that goes by, and finds therein its essence”³ – is eventually worn out, *disintegrated*. The effort to preserve the sound, by playing the tape, brought about the destructive action of time, which was itself recorded into a new medium, creating thereby something new. In Basinski’s own words:

when the disintegration was complete, the body [of the tapes] was simply a small band of transparent plastic with some clinging chords; the music had turned to dust and had been dissolved along the ribbon in small mounds and remnants. However, the essence, the memory of the life and death of this music, had been saved: recorded and remembered in a new medium.
(Basinski, 2012)

The emotional tension Basinski extracts from the piece’s production process is also the image of a certain indiscernibility, regarding the simultaneously creative and destructive power of technique. It is this image that endows the piece with the cultural imprint of the contemporary age, a time that is both affected by the idea of loss, possibly with regard to the modern era, and open, as a means of compensation, to new and uniquely transformative modes of production, territorialization and conquest – from the macroscale of the planetary space to the microscale of the human genome. Accordingly, Basinski’s piece can be heard not only as the result of a recording process, but also as a dynamic sound *event* that exemplifies, with each new reproduction, the physical and temporal limits conditioning the modes of production and the conquest of experience. The sound embodies the entropy that haunts any attempt to capture what is formless, continuous or unstable. It is the consciousness of this natural impulse towards degradation that is gradually aroused in the listener as the sound exposes itself, until it is nothing more than the inaudible trace of its initial form.

³ “Life goes by, and that is its essence”, verse from Ruy Belo’s poem “Splendour in the Grass”. Belo, R. (2009) *Todos os Poemas*. Lisbon: Assírio & Alvim.

The technical procedure of transcodification from an analogue into a digital medium, which William Basinski resorted to in *The Disintegration Loops*, is decisive to grasp the full scope the work's effects. What is initially at stake – and Basinski gestures towards this aspect, even though he was not fully aware of it – is one of the key conditions of contemporary media theory: the ability of recording, reproduction and transmission media to bring about the constant *appearance* of new configurations of the real – or, in other words, their ability to introduce new sensuous organizations of the world's matter.

Going back to the late 19th century, to the emergence of the phonograph, photography or cinema, and considering their mutual migrations and their legacy to the contemporary age, it is clear that these technical media had a profound impact in the way time and space came to be perceived. Walter Benjamin's seminal observations on this issue, in his essay on the work of art, still resound today: “with the close-up, space expands; with slow motion, movement is extended” (Benjamin, 1968, p. 236), regarding the photographic camera; and particularly with regard to time, “slow motion not only presents familiar qualities of movement but reveals, in them entirely unknown ones” (Benjamin, 1968, p. 236). The film camera, on the other hand, with “the dynamite of the tent of a second”, would enhance the “comprehension of the irreversibility which rules our lives” (Benjamin, 1968, p. 236).

The new symbolic expressions produced by the technical media testified to the possible existence of a plasticity of the real, and especially of time – a time which, through the new reproduction techniques enabled by editing, could be petrified, extended, delayed, condensed or accelerated – a time that could be mobilized through the auxiliary means of machines, through “its lowerings and liftings, its interruptions and isolations, its extensions and accelerations, its enlargements and reductions”, creating thereby an empire that Benjamin called “unconscious optics” (Benjamin, 1968, p. 237). In short, in these technical gestures, where the “mechanical equipment has penetrated so deeply into reality” (Benjamin, 1968, p. 233), what was at stake was not only the possibility of getting to know other nuances of a reality that became open to operationalization, but also the fact that anyone in possession of recording and reproduction instruments could become an operator and transform anything liable to be technically apprehended.

However, although this technical plasticity reconfigures reality and time, it is nonetheless concomitant with a certain “crystalizing” effect, which the media apply to what they capture. Its technical nature entails a quest for preservation and archival storage (the same quest that motivated Basinski), along with the yearning to overcome oblivion – or, as André Bazin wrote, also with regard to cinema, “to save oneself from the ephemerality of life through the perpetuation of instants” (Bazin, 1976, p. 81). This technical determination of time, aside from the totalizing evolution of devices, seems somewhat paradoxical: once it became clear that all media would evolve into machines designed to stabilize and condense time, it was also evident that this stabilization could only come about through a plastic exploration of what was *crystallized* – that is, time could only be *halted* through an unstable succession of stages, or a permanent reworking: the power, born out of technical operationalization, to transform time into a *being in a state of*

*becoming*⁴. Returning to the cinema, the technical repetition of 24 frames per second, with its stabilizing effect, granted above all by its rotating mechanic, is the only way of transmitting a force – always variable, modulating and, to a certain extent, fallible – to the moving images.

The repeating orchestral sequences of *Disintegration Loops* offer an extreme illustration of the idea that the technical stabilization of symbolic matter, in this case connected with its own preservation, implies endowing it with a dynamic that was previously inexistent. In a way, this aspect had already become manifest when Basinski recorded the orchestral passages in the 1980s, on magnetic tape, turning them into *ostinati*, or repetitions, by means of cutting and recontextualizing techniques. But it became even more noticeable as he transferred the recording into a digital format, in 2001. The recording did not lead to the petrification of the material, but to its continual metamorphosis. This process is characterized by a double circular movement: the *mechanical circularity* of the reels, which deteriorates, with each new *technical repetition*, the sound contained in the tapes, and which exposes, with the erosion of time on the materials and their contents, new musical motifs; and the *structural circularity* of Basinski's music, which reveals, with each new *formal repetition* or *loop*, the effects of the media's material action on the sensuous realm, thereby showing that repetition, within a piece's internal logic, is the source of creative difference, rather than confining redundancy. According to Søren Kierkegaard, "the dialectic of repetition is easy, for that which is repeated has been – otherwise it could not be repeated – but the very fact that it has been makes the repetition into something new" (Kierkegaard, 1983, p. 149)⁵.

In *Disintegration Loops*, mechanic and structure, or technique and form, come together to highlight the impossibility of stabilizing an already closed set of units; indeed, what is ultimately being highlighted is the impossibility of a perfect and original unit. The technical procedure of transcodification that Basinski resorts to when transferring the loops from an analogue into a digital format reveals a new perspective on the relationship between the minimalism of form, with its constraints and delimitations, and the entropic obstinacy of its units, with their tendency towards unpredictable and unrestrained dynamics. Many contemporary musical pieces have insisted on this relationship, notably by composers like Steve Reich or Philip Glass. But the main reference is still Maurice

⁴ This aspect is also mentioned by Basinski. In an interview given to the website Mountain*7, the musician explains: "I was just blown away by what had just happened and I was incredibly moved by the whole redemptive quality of what I'd just experienced, that each of these loops had disintegrated in its own way and its own time, yet the life and death of the melody was redeemed in another medium". Retrieved from <https://mountain7.co.uk/?/archives/236-William-Basinski-Interview.html>.

⁵ As it is known, Kierkegaard is one of the authors that inspired Gilles Deleuze's theory of repetition – and hence, indirectly, his theory of the actual and the virtual, a conceptual pair that is also relevant to our present discussion. According to his philosophy, whereas the virtual corresponds to the result of becoming – and therefore to the realm of *difference*, of what is *new* – the virtual – since it coexists with every new actuality – corresponds to what is *repeated*. In other words, whereas everything new that arises is the result of a process of differentiation, virtualities and differences repeat themselves, in the form of tensions, problems, the tendency to *become another*, heterogenesis. Therefore, repetition does not refer to the same, identical thing, which happens again and again, while everything else remains the same. Rather, it refers to the tendency towards change. Repetition can only be understood through its counterpart: to repeat is to reinvent, and thus to change the nature of things into something previously unknown. *To repeat is to begin again*. This is also why repetition is never a redundant gesture, referring to something that already was, but always a creation of difference. (Deleuze, 1994)

Ravel's 1928 *Bolero*, the piece that contributed the most to popularizing the ostinato form. When one compares the two pieces, it is obvious that they evolve in different directions. Whereas in Ravel's work the movement culminates in an *explosion*, in Basinski's it decreases towards *disintegration*. But despite the opposite directions followed in both pieces – and herein lies the main point – there may not be an actual difference between what is left after the explosion and what is left after the disintegration, provided that one accepts the possibility of a coincidence between beginning and end. Both pieces show how the simplicity of form and its apparent circumscription can produce, through the instability generated by small, ever-evolving variations, a complexity that unfolds independently of what was originally *codified*. Deleuze and Guattari note, with regard to Ravel's piece:

Bolero is the classic example, nearly a caricature, of a machinic assemblage that preserves a minimum of form in order to take it to bursting point. (...) [The] proliferations of little motifs, [the] accumulations of little notes that proceed kinematically and affectively, [the] sweeping away a simple form by adding indications of speed to it; this allows one to produce extremely complex dynamic relations on the basis of intrinsically simple formal relations. (Deleuze & Guattari, 1987, p. 271)

FROM ENTROPY TO THE COEXISTENCE OF LEVELS

From the perspective of a systems theory, Basinski's piece seems to complexify the division introduced by the conceptual difference between an open and a closed system. The proof of its hybrid nature, halfway between process and object, is expressed by two complementary aspects, which reflect the piece's materiality and (sound) effect. First, it becomes apparent in the action exercised by the physical environment and the external conditions that determine the physical disintegration of the reels and the reconfiguration of sound. The act of playing/recording is hereby perceived as a physical and chemical process, which heightens the effects and shapes the sensuous forms of a recording material that is supposedly closed and already determined. It opens up cracks in the recording material, reveals other sounds and confronts the medium with its *physical* condition. The slow progression leading from the first traces of deterioration to the final erosion is the clearest sign of this process. Second, this hybridity also becomes apparent when one realizes that, although the piece is defined as a circular work consisting in the repetition of a single loop – a condition that indicates an apparently stable equilibrium, in a kind of formal inner isolation – it is precisely the continual repetition of the *same* unit – which, after all, is never the same – that brings forth the frailty and the instability of the structural format, bound to a permanent state of reconstitution.

The presumed rigidity of the loop's structural formality does not guarantee a balance capable of preventing the small units from following their own course, and their repetition unveils their sonic metamorphosis. In short, both the piece's performative

side (e.g. the fact it results from a recording that captured the destruction of its earlier form) and its internal structure reflect the constant tensions between what may be defined as an open system and a closed system. Consequently, *The Disintegration Loops* can also be regarded as an exercise that calls into question the mythical idea of a perfect balance, immune to external disturbances, in contrast with the notion of *entropy*. Indeed, if the idea of a perfect balance, whatever its form, is grounded in an ideal of completeness – which implies that nothing new can come of it, since within its matrix all possible variables are already teleologically given – such a perfect system corresponds, to a certain extent, to a *dead* system, i.e. to a system that cannot be updated or refashioned so as to produce something truly *new*. As for Basinski's piece, the silence brought about by the final erosion does not indicate the *death* of the *system*. Rather, it conveys the living expression of an entropic journey, already travelled: the repetition of the ostinato, far from becoming self-enclosed, welcomes external interferences in order to renew itself, aiming at an instability that turns out to be uncertain, unpredictable and free.

This idea of repetition as a dynamic and transductive motif, as an ever-evolving reality, which brings together different moments, in a “time [that] splits itself into present and past, present that passes and past which is preserved” (Deleuze, 1989, p. 82), lends itself to a correspondence with the very idea of movement, which, according to Deleuze, “implies a plurality of centres, a superposition of perspectives, a tangle of points of view, a coexistence of moments which essentially distort representation” (Deleuze, 1994, p. 56). This slow disintegrating progression is not about denying the existence of an ongoing movement, or of a sequencing process that the said disintegration would render irreversible. But if such a sequencing process does exist, it is not hierarchical, and can only convey the unstable transition from a heterogeneous element to another heterogeneous element. Each repeating loop reveals its own relativity vis-à-vis all the others, and even the initial loops in Basinski's piece, which are *less disintegrated*, can only be defined through a *difference of level* vis-à-vis the future ones, since they already coexist virtually with the disintegration actualized through repetition.

The destabilization is expressed, then, by the rhythm and the difference in which the various *presents* are gradually articulated, continually engaged in a mutual interaction, each being both the cause and the effect of all the others. In Basinski's piece, each disintegration involves the same *media* that, as Deleuze and Guattari noted with regard to the notion of ritornello (*ritournelle*⁶), constitute the object: an external medium relating to the materials; an internal medium relating to the composing elements and composed substances; an intermediate medium relating to the limits; an attached medium relating to the energy forces (Deleuze & Guattari, 1987). What Basinski's loops reveal is the role played by repetition in their very structure, as a force for difference and creation:

⁶ In music, the term “ritornello” refers to the chorus of a piece, i.e. to a motif that is repeated in certain parts, and which can also be considered an *ostinato*. Deleuze and Guattari defined it as a “territorial assemblage”, “any aggregate of matters of expression that draws a territory” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 323) – a form of delimitation and organization illustrated by the example of a bird that marks its territory by singing.

a milieu does in fact exist by virtue of a periodic repetition, but one whose only effect is to produce a difference by which the milieu passes into another milieu. It is the difference that is rhythmic, not the repetition which nevertheless produces it. (Deleuze & Guattari, 1987, p. 314)

From this point of view, if the suspicion arises, one must exclude from this argumentation the notion of determinism, a concept that is too close, in a way, to that of automatism. Gilbert Simondon is among the contemporary philosophers to have offered the most cogent critiques of the technical tendency – which can be seen today as a legacy of techno-scientific Modernism – of automatism and predetermined systems. His philosophical alternative is based on the premise that the degree to which any technique or technical object is developed depends on its margin of indetermination and contingency, as well as on the extent to which it allows the interference of external elements (Simondon, 2012). Accordingly, his theory of technique refers to machines that are not autonomous or automated, but self-regulated, that is, capable of rebalancing and integrating new commands and functioning plans, along with accidents that may force them to readjust their internal settings. More than *production* or *reproduction* agents, machines are, for Simondon, *transduction* agents, i.e. complex structures in which a given kind of energy is translated, through an agonistic interplay of tensions, into a new kind of energy. What is peculiar about this conception – whose influence is evident in Deleuze and Guattari's theory of technique⁷ – is the fact that each energetic transduction integrates various other transductions, like a genetic process where “each code is in a perpetual state of transcoding” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 313). In this genetic process, machines are centres of indetermination that extend and inaugurate relationships, energies and procedures deriving from, or bound to be integrated in, the network of other machines.

Based on this description, Simondon argues that even the technical means of recording denote a certain kind of indeterminate *plasticity*. If what is at stake in human memory is the *plasticity of forms* – in the subjective interpretation of schemes, images, impressions or perceptual units, through the selection, ranking, organization and, in short, production of meaning out of those schemes – when it comes to a *memory of machines*, evident above all in the recording media, what is at stake is the *plasticity of the medium itself*, in the *variable* aspects of the codification and translation of forms performed by the medium (Simondon, 2012, pp. 168-170).

⁷ Focused on the domain of Biology and on the study of the evolution of crystals, Gilbert Simondon defines the concept of transduction in the following manner: “this term denotes a process in which an activity is defined gradually in motion, propagating in a given domain, by basing its propagation on a structuring carried out in different areas of the domain: each region of the constituted structure serves as a constituted principle for the next, so that a progressive modification extends itself, at the same time of this structuring operation. Transductive operation is an individuation in progress; it can occur physically in the form of a progressive repetition” (Simondon, 2013, p. 32). Although his definition does not establish a direct relationship between this concept and his theory of technique, the former is the source of some of the basic principles that Simondon projects onto technical objects: openness, reaction, feedback, internal resonance, gradual change and repetition, etc. Regarding Simondon's legacy, we can find in Deleuze and Guattari some passages that *update* his concept: Every milieu is coded, a code being defined by periodic repetition; but each code is in a perpetual state of transcoding or transduction. Transcoding or transduction is the manner in which one milieu serves as the basis for another, or conversely is established atop another milieu, dissipates in it or is constituted in it.” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 313)

Returning to our subject matter, we can now affirm that in Basinski's play these two dimensions are paradigmatically conjugated and reflected: the plasticity of forms and the plasticity of the medium. But we can also emphasize the idea that the conjugation of these two kinds of plasticity determines the relationship between the individual and the symbolic material he records and reproduces with the aid of technical media. There is, both with regard to *forms* and with regard to the *media*, a certain degree of instability and vulnerability; in other words, both human memory and the *memory* of machines is subject to the same kind of deterioration, adulteration, transformation and loss.

Therefore, the action of the media – as recording and transcoding devices, enabling the transition from analogue into digital formats – is not deterministic, and the same can be said for *The Disintegration Loops'* internal repeating structure. In contrast to this idea of determinism, we are closer to a concept such as *destiny*, as defined by Deleuze in *Difference and Repetition*:

destiny never consists in step-by-step deterministic relations between presents which succeed one another according to the order of a represented time. Rather, it implies between successive presents non-localisable connections, actions at a distance, systems of replay, resonance and echoes, objective chances, signs, signals and roles which transcend spatial locations and temporal successions. We say of successive presents which express a destiny that they always play out the same thing, the same story, but at different levels: here more or less relaxed, there more or less contracted. This is why destiny accords so badly with determinism but so well with freedom: freedom lies in choosing the levels. The succession of present presents is only the manifestation of something more profound - namely, the manner in which each continues the whole life, but at a different level or degree to the preceding, since all levels and degrees coexist and present themselves for our choice on the basis of a past which was never present. (Deleuze, 1994, p. 83)

TECHNIQUE AS A PERFECT CIRCLE DISINTEGRATES THROUGH THE ACTION OF RHYTHM

The denial of determinism, however, or the possibility of *choosing a level*, seems alien to the post-Fordist paradigm, in which computers assimilated the logic of mechanical rotation and the assembly line in order to transform it, through a codified logic, into a new binary structure. Lev Manovich, favouring an archaeological approach to media, highlights the following:

it is relevant to recall that the loop gave birth not only to cinema but also to computer programming. Programming involves altering the linear flow of data through control structures, such as “if/then” and “repeat/while”; the loop is the most elementary of these control structures. Most computer

programs are based on repetitions of a set number of steps; this repetition is controlled by the program's main loop. So if we strip the computer from its usual interface and follow the execution of a typical computer program, the computer will reveal itself to be another version of Ford's factory, with a loop as its conveyer belt. (Manovich, 2000, p. 266).

The development of computational science, as it integrated and absorbed all previous material and industrial procedures, also meant the transformation of all technique into realized mathematics, into applied logic. The civilizational importance of this step, i.e. the colonization brought about by the *numerical concept* and the conquest of the possibility of a mathematical reworking of the real, was perhaps that of bringing us closer to mastering contingency – of being able, at any given moment, to filter random events through statistical probabilities and predetermined logical sequences. The *choices of levels* seem to have been reduced to the options available within the code. And as for the latter, the more binary and circular (viz. simple) it is, the more efficient it becomes. The inseparability between control and mathematics becomes hereby apparent. Ultimately, the universal machine of maximum security would correspond to a universal cosmos devoid of accidents⁸.

The link between the tendency towards the mathematization of the real and the circularity motif (which also includes the idea of repetition) can be elaborated in two different ways. The first one relates to the acknowledgement that there is an essential nature in the mechanical gesture – and, therefore, in the automatism of calculation – which takes the form of repetition. Harun Farocki⁹, in the 1986 documentary film *Wie man sieht*, after claiming that in the Industrial Revolution “the regularity of the textiles [embarrassed] the worker's unstable hand”, goes on to note that with the Jacquard loom, “controlled by punched cards like the ones used in calculators”, “arithmetic controls manual labour”. In Farocki's archaeological enquiry, the tendency towards mathematization and control leads back to the primary relationship between technical media and the movement of rotation, whether circular or repetitive. After the discovery of fire, the wheel is said to have been humankind's most important technical invention. Not only did it set the course of material progress, from the first means of transportation to the sprocket wheel or the loom, but it also determined humankind's perception of reality and the world. In reference to this, the director adds, later on, the following:

⁸ In his 1932 treatise on the contemporary worker, and on the related idea of a total mobilization of the world through technique, the German author Ernst Jünger speculates, on various occasions, about the possible advent of a technocratic space with the same kind of characteristics: “the unknown itself, the insolvable becomes calculable – that is, to the extent that a plan and a prognosis of the solutions becomes possible. (...) Technical space gains in clarity, organization, and planning, and partial solutions are no longer a happy finding, but results from the orderly march of an increasingly calculable time” (Jünger, 2000, pp. 170-175).

⁹ Harun Farocki (Czech Republic, 1944 - Germany, 2014) was one of the most significant and challenging filmmakers of documental and experimental cinema. His vast filmography – focused from the outset on the relationship between the mediatization of war and the existence of a spectator influenced by it – constitutes a crucial reflection on the status of images in the contemporary world, on the tension between their real and fictional character, or on the power of technology over spectators.

circular motion provided the prerequisite for continual production. It is also said that the movement of planets was the model for the spinning wheel's continual motion. But I prefer to say: it was because human beings already knew the moving spindle that they were able to recognize the movement of the planets. (Farocki, 1986).

This passage allows us to introduce the second aspect of the relationship between the tendency towards mathematization and the notion of repetition or circularity. As the perception of space and time and the image of the world became conditioned by technical devices, the evolution towards the general rationalization and equipment of reality and the sensuous realm led to an image that revives the old utopia of absolute positivity, envisaged as a closed circumference: reason, science and the formalism on which the two previous notions are grounded, in the form of a perfect circle, or a circle of security. Everything inside it works against the irregularities of human nature. The attempt to draw the circle leads back to the notion of *ritornello*, already mentioned earlier, understood as a *territorial agency* whereby chaos gives way to order: “for sublime deeds like the foundation of a city or the fabrication of a golem¹⁰, one draws a circle, or better yet walks in a circle” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 311). This latter aspect, of *walking in a circle*, appears to be decisive for countering the totalizing nature of the technical circle: it is by following through the circle's perimeter, which is supposedly perfect, and by repeating this movement in search of order, that we force its deterioration, and expose thereby the fiction surrounding its perfection. The reason for this deterioration rests on the ceaseless movement of repetition, but also on the rhythmic and variable nature of our movement around the circle, which may imply improvisation and error. Basinski's piece places us precisely on the perimeter of the circumference, which disintegrates irreversibly due to the slight indeterminations and unpredictabilities that arise by chance as the magnetic tape rolls on, and as the music's internal structure unfolds. We realize, during

¹⁰ Deleuze's reference to the legendary figure of the Golem is particularly relevant in the present context. Anchored in Judaism's cabbalistic mythology, and to a certain extent in the Greek myth of Prometheus, the Golem refers to the creation by a human being of his or her own artificial duplicate. Imitating the divine gesture of creation, the individual would sculpt the shape of a man out of a piece of clay, and would then bring it to life, so that it would replace him in the performance of certain domestic or dangerous tasks. In some versions, the Golem is unable to act on its own and can only understand the orders given to it; in other versions, it manages to become autonomous and to rebel against its human creator; in this second version, the Golem represents the first embodiment of the well-known theory of alienation. The enduring relevance of this mythological narrative is due to its clear anticipation of the robot, or the android. Above all, however, it can still be regarded as one of the first formulations of the idea of artificial intelligence – the Golem embodies the tension between the externality of human creations and that which in them is inherently human. Ultimately, it embodies the tension between man and culture, regarding the latter as an artificial form of experience, or between the irreconcilable contrast between man and technique. The Golem is torn between the logic of control and servitude, or automatism, and the logic of autonomization or artificial intelligence, which is self-generating and able to create new languages and abstractions. The Golem's speculative power stems from the ambiguity of being both a replica and a replicant, to borrow the words used by Philip K. Dick in *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). As the repetition of a human being, the Golem is a symbol of the most advanced technical means (it is not by accident that Deleuze evokes the Golem to illustrate the creation of “the most sublime works”), embodying a total and perfect circumference. However, just like the loops that become actual through their movement, the Golem shows not only that repetition is always the creation of something new and different, but also, through the deterioration of its own actions, that a perfect technical state does not exist. The Golem is hereby revealed as a false repetition: it disintegrates either because it is unable to act on its own, or because it engages in a confrontation with its creator.

this process, that the circumference is less and less perfect, and less and less closed. It can no longer be positivistic or deterministic because, by being impelled forward, it no longer follows “the meter [that] is dogmatic, but, [instead, it follows] the rhythm [that] is critical” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 314) – the rhythm is creative. The circle’s rhythmic indeterminism, viz. its unpredictability or improvisation, leads “the circle to open, on its own, onto a future (...) in order to join with the forces of the future (...). Improvise is to join with the World, or meld with it” (Deleuze & Guattari, 1987, p. 311). The noise and the silence at the end of Basinski’s piece are a proof of the world’s presence inscribed in that symbolic object.

AND EVERYTHING ELSE IS NOISE, OR THE IMPOSSIBILITY OF THE ORIGINAL LOOP

The randomness that threatens the circumference leads to the suspicion that we are not dealing, after all, with an achieved circumference. There might be an escape to the image of a perfect circle, which the technical realm imposed on the real, in order to determine it. There might be something outside that circle. On the one hand, this external side corresponds to the fertile ground from which other modes of explaining the real can blossom, offering an alternative to scientific positivism. On the other hand, it is a constant reminder of the possibility of joining together the whole symbolic realm.

Every movement, despite the illusion of continuity it may produce, is an act of disintegration into parts, an act of disturbance in which differences lead to the actualization of virtualities. It is this irreversible movement that runs through the circle, creating discontinuities and forcing technique to open up the circumference, but without letting it go. *Disintegration Loops* is the audible image of such a possibility, the image of a suspension of desire, of an alternative to the acceleration that imposes its vicious circularity. In the end, assuming that the recording media are characterized by the same vulnerability that affects human memory, the elegy of what might have been is deemed better than the scientific certainty of what can be captured. Repetition as disintegration is thus the metaphor for the variations, unpredictabilities, deteriorations, hesitations and delays that end up enabling human action and its *choices of level*. For what remains after the supposed death of Basinski’s loops is every erosive, brutal, confusing and formless element that the world has added to it — everything that proves the impossibility of an original loop: an immaculate element which, in truth, could never have been so.

Translation: Bernardo Ferro

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Bazin, A. (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf.
- Benjamin, W. (1968). The work of art in the age of mechanical reproduction. In *Illuminations* (pp. 217-251). New York: Schocken Books.
- Deleuze, G. (1989). *Cinéma 2 – the time-image*. Minneapolis: University of Minnesota Pre.

Deleuze, G. (1994). *Difference and repetition*. New York: Columbia University Pre.

Deleuze, G. & Félix G. (1987). *A thousand plateaus*. Minneapolis: University of Minnesota Pre.

Jünger, E. (2000). *O trabalhador: domínio e figura*. Lisboa: Hugin Editores.

Kierkegaard, S. (1983) *Repetition*. Princeton (New Jersey): Princeton University Pre.

Manovich, L. (2000). *The language of new media*. Cambridge (Mass.): MIT Pre.

Simondon, G. (2012). *Le mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier.

Simondon, G. (2013). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris: Editions Jérôme Million.

Wiener, N. (1998). *The human use of human beings: cybernetics and society*. Da Capo Press.

FILMOGRAPHY

Farocki, H. (1986). *Wie man sieht*.

MUSIC

Basinski, W. (2002). *The Disintegration Loops*.

Ravel, M. (1928). *Bolero*.

BIOGRAPHIC NOTE

Manuel Bogalheiro teaches at the Faculty of Communication, Arts, Architecture and Technology of the Lusophone University, Porto, where he directs the Doctoral Programme in Media Art. He has a PhD in Communication Sciences, with a specialization in Contemporary Culture and New Technologies (FCSH-UNL). His doctoral research was funded by the Portuguese Foundation for Science and Technology (FCT) and led to a thesis entitled “Materiality and Technicity: On Technical Objectuality”. He conducts research and publishes in the fields of Philosophy of Technique and Media and Culture Theory.

E-mail: manuel.bogalheiro@gmail.com

Address: Universidade Lusófona do Porto, Rua de Augusto Rosa 24, 4000-098 Porto (Portugal)

* Submitted: 30-11-2017

* Accepted: 15-02-2018

PAISAGENS SONORAS DE BAIXA FIDELIDADE EM *O SOM AO REDOR* (2012) E *VENTOS DE AGOSTO* (2014)

Igor Araújo Porto & Miriam de Souza Rossini

RESUMO

Partindo de dois conceitos de R. Murray Schafer (2001), de paisagem sonora e baixa fidelidade, pretendemos aproximar o autor do campo dos estudos de som no audiovisual, pois são conceitos que nos ajudam a problematizar aspectos estéticos e sonoros observáveis, especialmente, em filmes do chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*, produzidos nos últimos dez anos no país, e que se utilizam das possibilidades estéticas conferidas por novas tecnologias de captação de som e imagem, bem como de edição. Para tal, traçaremos a definição de paisagem sonora em Schafer, ressaltando o aspecto interdisciplinar do conceito. Depois pensaremos como a noção de baixa fidelidade, afastada de seu uso no senso comum, pode ser aplicada no campo da comunicação e, mais especificamente, do cinema. Por fim, faremos um piloto de análise em algumas cenas de dois filmes recentes realizados no Estado de Pernambuco, cujo trabalho sonoro ajuda a exemplificar a aproximação que se quer fazer entre os conceitos de Schafer e o campo do cinema. São eles: *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014).

PALAVRAS-CHAVE

Análise de som; baixa fidelidade; cinema; cinema brasileiro; paisagem sonora

ABSTRACT

Considering two concepts of R. Murray Schafer (2001) of soundscape and low fidelity (lo-fi), we aim to approach the author to the study area of the audiovisual's sounds, having in mind that these concepts help us question aesthetics and sound aspects, which are found in some movies from the so-called *Novíssimo Cinema Brasileiro*. These movies were produced in the last ten years in Brazil and they use aesthetic possibilities provided by new technologies that enable sound and images alterations as well as edition changes. In order to reach our goal, we will trace the definition of soundscape in Schafer, emphasizing the interdisciplinary aspect of the concept. After that, we will think how this notion of lo-fi detaches from its common sense use can be applied in the area of communication, and especially in cinema. Finally, we will pilot an analysis of some scenes from two recent movies produced in the State of Pernambuco whose sound result helps to give an example of the connection that is intended to be made between Schafer concept and the area of cinema. The examples are *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) and *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014).

KEYWORDS

Brazilian cinema; cinema; low fidelity (lo-fi); sound analysis; soundscape

INTRODUÇÃO

R. Murray Schafer, em seu livro dedicado ao estudo das paisagens sonoras, apresenta uma citação do romance *O jogo das contas de vidro*, de Hermann Hesse, para justificar por que razão olhar para os sons produzidos por uma sociedade é tão importante. Fazendo referência a uma fonte chinesa, o romancista alemão traça uma relação entre a natureza política de um Estado e a arte criada sob sua influência. Parafraseando-o, pode-se dizer que a sociedade harmoniosa produziria peças calmas, e a sociedade caótica geraria uma arte colérica (Schafer, 2001, p. 22).

Tal intento pode ser encontrado no que se escreveu sobre *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho¹: “os ruídos que produzimos (...) revelam quem somos. Aqueles que ouvimos, onde e como vivemos. É nesse plano – no embate entre os dois – que se materializam as contradições sociais de nosso país” (Oliveira, 2013). Não é só nesse ponto que é possível achar conexões entre a obra de Schafer e a de Kleber Mendonça Filho. O teórico canadense caracteriza as paisagens sonoras urbanas e tecnologicamente mediadas como paisagens de baixa fidelidade, ou seja, sem diferença entre figura e fundo (conceito elaborado pela psicologia da forma para explicar o mecanismo cognitivo da perspectiva visual). Aqui o tomamos tal como Schafer o concebe: “a figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem o fundo; subtraia-se o fundo e a figura se tornará sem forma, inexistente” (Schafer, 2001, p. 26). E é a ausência disso, no projeto sonoro do filme, que se observa na obra de Mendonça Filho.

Em *O som ao redor* (2012), o diretor lida com um tema banal: a vida de um grupo de moradores de classe média em uma quadra, num bairro do Recife (capital de Pernambuco), e suas pequenas tensões cotidianas. Na narrativa, o áudio é utilizado para subverter as expectativas do espectador, não ficando claro quando ele é interno ou externo aos espaços apresentados. Sons de eletrodomésticos, celulares, televisores e outros tipos de aparelhos e telas participam ativamente nas cenas, produzindo texturas durante o filme. Além disso, em pelo menos três instâncias, aquelas que podem ser interpretadas como delírios do protagonista, há uma ruptura completa entre imagem sonora e visual, o que confere uma sensação surreal às cenas.

Em *Ventos de agosto* (2014), de Gabriel Mascaro², também o som se coloca como elemento de surpresa. A trama se passa em uma comunidade litorânea que vive da extração de coco, e se desenvolve a partir da chegada de um meteorologista, interpretado pelo próprio Mascaro, justamente para gravar os ruídos dos ventos no local. Daí decorre

¹ Kleber Mendonça Filho (Recife, 1968) iniciou sua carreira cinematográfica nos anos 1990, notabilizando-se pelo seu trabalho em curtas como *Vinil Verde* (2004), *Eletrodomésticas* (2005) e *Recife Frio* (2009). Depois do longa documental *Crítico* (2008), volta-se para a ficção em *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2016), que foi lançado no Festival de Cannes e concorreu a diversos prêmios.

² Gabriel Mascaro (1958, Recife) é formado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Começou a carreira como documentarista, dirigindo entre outros *Um lugar ao sol* (2009) e *Domésticas* (2012). A partir de *Ventos de agosto* (2014), passou a investir nos longas de ficção, alcançando sucesso com *Boi Neon* (2015). Gabriel Mascaro (1958, Recife) é formado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Começou a carreira como documentarista, dirigindo entre outros *Um lugar ao sol* (2009) e *Domésticas* (2012). A partir de *Ventos de agosto* (2014), passou a investir nos longas de ficção, alcançando bastante sucesso com *Boi Neon* (2015).

que a película seja povoada pelos sons sem tratamento, ou aparentemente sem tratamento, das captações feitas por este personagem. O diretor ainda torna a banda sonora de sua película mais peculiar ao montar a trilha de maneira cíclica entre sequências de silêncio quase absoluto, que desaguam em picos de barulho com muita intensidade.

As duas produções, portanto, produzem esse efeito de achatamento do som, tanto na indiscernibilidade entre figura e fundo – em *O som ao redor* –, quanto na granulação do microfone e nos picos de intensidade – em *Ventos de agosto* –, o que nos permite fazer essa aproximação com o conceito de paisagem sonora de baixa fidelidade, em Schafer. Reiteramos, porém, que aqui não se usa a baixa fidelidade no seu sentido do senso comum, até porque o trabalho de banda sonora dos dois filmes foi muito elogiado pela crítica especializada.

Kleber Mendonça Filho e Gabriel Mascaro fazem parte de um grupo que vem sendo chamado de Novo Ciclo do Cinema Pernambucano (Nogueira, 2009), e que inclui, desde jovens diretores como Mendonça, Mascaro e Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), até nomes mais consolidados como o de Cláudio Assis (*A Febre do Rato*, 2011). Esses jovens cineastas possuem relações com a geração que passou a fazer cinema em Pernambuco após a retomada do cinema brasileiro, nos anos 1990, e que ficou conhecida como geração do Árido Movie (atualizavam a temática do sertão com a batida do *manguebeat*). Já a geração pós-ano 2000, em Pernambuco, vai trazer referências estéticas e narrativas de algumas tendências do cinema mundial, como o desenho de som nos dois filmes analisados neste artigo. O contraste entre essas duas gerações é explicitado pela pesquisadora Angela Prysthon, ao comentar o filme *Avenida Brasília Formosa* (2010), de Gabriel Mascaro:

o olhar de Mascaro, ao contrário, dos filmes da geração Árido Movie dos 1990 e 2000, busca desnaturalizar a paisagem e a cidade em lugar de folclorizá-las, e torna evidente também a influência do cinema mundial do final dos anos 1990 e início dos 2000, sobretudo de Pedro Costa e Jia Zhang-Ke. (Prysthon, 2017)

Os dois filmes que escolhemos analisar, portanto, pertencem a esta filmografia pernambucana contemporânea (tal como definida em Prysthon, 2017 e Flôres, 2015), que atualmente é uma das mais instigantes do cinema brasileiro contemporâneo, seja em suas propostas narrativas ou estéticas. Acreditamos que a baixa definição em som de cinema, como escolha estética, além de tendência em filmografias de diferentes países – como a portuguesa, a chinesa, a tailandesa, por exemplo –, permite atualizar temáticas que possuem tradição no cinema brasileiro, em especial aquele que problematiza a construção do espaço social.

Se há, em todo o Brasil, filmes que vão fazer uso da baixa definição no som como efeito estético, observamos, através de pesquisa bibliográfica e de um estado da arte sobre o tema, que os dois filmes abordados neste artigo são, ao menos em um nível comercial, aqueles em que há maior recorrência do uso dessa paisagem sonora de baixa fidelidade.

Começaremos, portanto, detalhando o conceito de paisagem sonora, pontuando críticas e expondo a proposta metodológica do autor; em seguida, falaremos sobre a noção de baixa fidelidade, exemplificando em que medida ela aparece na história do cinema e, por fim, faremos um ensaio de análise fílmica a partir de algumas cenas dos dois filmes que, acreditamos, podem justificar tal aproximação.

PAISAGENS SONORAS

Têm crescido nos últimos tempos os estudos que estabelecem uma relação do espaço no cinema com o conceito de paisagem sonora desenvolvido por R. Murray Schafer. O músico canadense propõe uma ecologia do som e, ao fazê-lo, coloca como paisagem sonora qualquer espaço físico ou abstrato (entendendo como abstrato qualquer espaço mediado) preenchido por som, natural ou não (Schafer, 2001, p. 13). O estudo da paisagem sonora seria, então, uma abordagem transdisciplinar entre as ciências naturais, sociais e o campo das artes. Esta última categoria é justificada pelo autor, na medida em que pensa o campo das artes não só como realizando uma função de registro das paisagens, mas também influenciando a constituição do que ouvimos nas cidades, vilarejos e nos campos. Essa troca é reforçada ainda pelo projeto industrial e pela estetização da vida cotidiana na modernidade. John Cage, por exemplo, reforça essa relação através das inserções de ruídos exteriores em suas composições (o que é tendência na música contemporânea, basta ouvir os experimentos da música concreta). Em suas entrevistas e escritos, dizia Cage: “a música é sons, sons a nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto” (citado em Schafer, 2001, p. 19).

Quando propõe o seu conceito de paisagem sonora, ou *soundscape*, no original, Schafer possui duas preocupações: uma, a de fazer uma crítica da evolução da nossa percepção sonora do espaço devido aos sons industriais, daí a sua divisão entre ambientes de alta (*hi-fi*) e baixa (*lo-fi*) fidelidade, à qual voltaremos mais adiante; e a outra, a de fornecer elementos de análise para essa noção de paisagem sonora. Não é à toa que o músico Schafer utiliza os elementos de sua área de origem para fundamentar seu trabalho acadêmico. Mais do que isso, o esforço é o de fornecer elementos para um novo campo de estudo (o da paisagem sonora) que não possui tantos registros quanto os estudos da paisagem visual nas artes. Se torna fácil de entender, então, que o teórico tenha optado por uma definição ampla do que é uma paisagem sonora: “Podemos referir-nos a uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico como paisagens sonoras” (Schafer, 2001, p. 23). Nesse espaço entram todos os elementos constituintes do universo da sonoplastia: o som, o silêncio, o ruído, os timbres, as amplitudes, a melodia, a textura e o ritmo, ou seja, o campo de estudo acústico, qualquer que seja ele (José & Sergi, 2007, p. 8).

Em sua dissertação, Giuliano Obici (2006) tece críticas ao conceito de paisagem sonora de Schafer, preferindo a ideia de território sonoro. Ele argumenta que a noção de paisagem é resultado de certo idealismo no trabalho do canadense que

determina um referencial de contemplação dos sons, pressupõe a busca por um ambiente que retorna à concepção de natureza sublime e idealizada que foi perdida e que precisa ser restituída e, ainda, acaba nos desencorajando a enfrentar criativamente os sons das máquinas. (Obici, 2006, p. 50)

O conceito de território, baseado no uso feito por Deleuze e Guattari, remeteria, então, a uma noção muito mais orgânica e propositiva de encarar o som no cotidiano. Entretanto, optamos neste trabalho por manter o conceito de paisagem sonora³ essencialmente por dois motivos: (1) estamos de fato trabalhando com algo que foi colocado ali deliberadamente por um cineasta, assim como a longa tradição de paisagens visuais na pintura pode ser pensada como algo que representa ou se relaciona com um território, e (2) permite que façamos uma aproximação com as teorias sobre paisagem na historiografia da arte e do cinema.

De fato, a historiografia da arte pode nos oferecer diversos instrumentos conceituais para refletir sobre nosso tema. É nesse campo, primeiro, que se vai pensar a paisagem como um elemento de ressignificação do espaço através da atividade criativa humana (Guerreiro, 2013, p. 70), da dissociação entre o uso funcional do gênero pinturas de paisagem e sua autonomia artística (Gombrich, 1990, p. 147) e, por fim, a ideia de paisagem como grande dispositivo de desenvolvimento da noção de perspectiva (Guerreiro, 2013, p. 75), que possui uma ligação direta com a discussão sobre baixa fidelidade que faremos mais adiante.

O pesquisador e curador francês, Jacques Leenhardt, propõe duas genealogias do conceito de paisagem. A primeira estaria relacionada à doma da natureza nos princípios de assentamento sedentário, ou seja, seria uma das manifestações do processo de urbanização. A segunda, que nos interessa mais, está relacionada justamente ao surgimento da pintura de paisagem. O autor chama a atenção para o fato de que a palavra *landscape* (primeira ancestral) nasce nos Países Baixos, no século XVI, junto com o gênero artístico. Dessa maneira, é possível apontar dois sentidos básicos, historicamente construídos ao redor do conceito de paisagem:

o embate destes dois canais etimológicos, sobre os quais se sustentam os dois modos de imaginar a paisagem, mostra a relação complexa entre o que é elaborado em práticas legais, econômicas ou políticas, de um lado, e as representações, discursos e imagens no outro, como salienta Michel Foucault. (Leenhardt, 2014)

A paisagem no cinema, contudo, desde muito cedo começa a se diferenciar do seu par pictórico por diversos motivos. A possibilidade de se utilizar o movimento de câmera e a noção de duração, que se soma à arte pictórica da paisagem, são as que primeiro

³ A pesquisadora Luiza Alvim utiliza lógica semelhante, em sua tese, ao falar da banda sonora dos filmes de Bresson e, assim, contrapor as críticas de Obici: “no caso dos objetos de estudo de Obici, o uso de ‘território sonoro’ no lugar de ‘paisagem sonora’ nos parece adequado. Porém, não consideramos muito pertinente no caso do cinema, já que o território se constrói, mas o filme nos é já dado (é claro que há diversas formas de recepção, mas elas ocorrem a partir de um mesmo material). Mais uma vez, o caráter musical do som dos filmes de Bresson é um motivo para que aqui, contrariamente às críticas de Obici, utilizemos o termo de Schafer ‘paisagem sonora’” (Alvim, 2011, pp. 64-65).

ficam aparentes. É na medida em que a tecnologia vai avançando, que o “pensamento paisagístico” vai tomando conta. A possibilidade de gravar *in loco* reforça a sensação de materialidade dentro do espaço. O desenvolvimento, tanto técnico quanto estético, da profundidade de foco aumenta as opções de uso, podendo incluir pequenos desenvolvimentos de ação dentro das cenas de paisagem. Por fim, a introdução do som acrescenta novas dimensões à paisagem. Um motivo é que a imersão na paisagem passa de um ponto de vista unicamente visual para possuir um ponto de vista de escuta ou sonoro, ou ponto de escuta como cunhou Michel Chion (1994). A sensação de espaço se tornaria mais completa para o espectador. Outro motivo é o paradoxal aumento do silêncio no cinema sonoro. Como explica Fernando Morais da Costa (2010, p. 102): “a criação de um novo espaço para os alto-falantes nas salas, com suas presenças em todas as quatro paredes, criava paradoxalmente novas sensações de vazio, já que esses espaços não se encontram preenchidos o tempo todo”. São todos esses motivos que nos levam a preferencialmente falar em uma encenação da paisagem, muito mais do que de uma representação.

Para estudar a paisagem sonora, Schafer esboça um método ao qual ele dá o nome de sonografia. A primeira coisa a saber sobre a sonografia, diz o autor, é pensar na dificuldade em se obter registros anteriores às tecnologias de gravação. Daí a importância do testemunho encontrado nos escritos de viajantes e da sua prevalência sobre relatos, descrições perpetrados por pessoas que nunca estiveram frente a frente com determinada paisagem. Na sequência, ele dispõe suas categorias principais, que derivam na maioria das vezes da teoria musical. São eles: sons fundamentais, sinais, marcas, arquétipos.

Os sons fundamentais estão para a paisagem como a tônica para a escala musical. Ou seja, são sons que determinam alguma paisagem; o resto pode variar ao redor deles, mas enquanto eles estiverem lá é possível reconhecer a paisagem. Exemplos podem ser o som de pássaros para um bosque ou de carros para uma cidade. Aqui Schafer adianta uma discussão importante para nosso trabalho que é a de figura e fundo, dando a entender que o som fundamental geralmente funciona como o fundo, onde as figuras vão aparecer.

Assim, fica claro para o autor como na cidade temos um empobrecimento dessa relação. Outros elementos compõem a paisagem sonora. Os sinais são as figuras, sons que sobressaem à paisagem. Não raro, argumenta Schafer, estes se organizam em mensagens e códigos bastante complexos, como os sons de sinos em determinadas comunidades que se referem ao horário do dia, ou a morte de alguém conhecido. Podemos pensar também nas sirenes, num ambiente urbano, como sinalizadores de algum acidente.

Já a marca sonora é um som que só existe em determinada sociedade. Dentro do pensamento de uma ecologia acústica, é bem importante reconhecer esses sons, colocando-os como algo que deve ser preservado em nome de certa diversidade sonora. Para estudar cinema, essa importância não é tão grande, ainda que talvez se possa pensar nos processos de gravação dos filmes e no uso de som direto nas locações como espécie de documento das marcas sonoras. Arquétipos são o oposto exato das marcas, caracterizando-se por clichês relacionados a comunidades específicas.

BAIXA FIDELIDADE

Tendo definido o que é a paisagem sonora, Schafer investiga o que acontece com esta conforme as comunidades transitam entre o rural e urbano. Ele percebe nesse processo, através dos registros que recolheu, dois tipos de configuração sonora. Uma, abundante nas grandes cidades, que ele define como paisagens de baixa fidelidade (*lo-fi*), em contraste com a outra, a do campo, designada como de alta fidelidade (*hi-fi*). A diferença entre elas é a questão da figura e fundo, da perspectiva e a da proporção sinal/ruído. Assim, a paisagem de alta fidelidade é definida como aquela que tem uma razão sinal-ruído positivo, e a de baixa, seu oposto. Ou seja, enquanto na alta fidelidade conseguimos identificar com clareza a natureza e a distância da fonte do som (exemplo: o cantar de um pássaro em uma região rural), na paisagem de baixa fidelidade, os diferentes estímulos sonoros formam um bloco, uma espécie de parede, pois os sons da cidade são tão altos que se tornam indiscerníveis (Schafer, 2001, p. 107).

É importante deixar claro, porém, a fim de evitar confusões, que Schafer não pensou sua teoria das paisagens sonoras e nem a divisão entre *hi-fi* e *lo-fi* para falar de som no cinema ou de qualquer dispositivo midiático. Esta é uma proposta deste trabalho que – segundo nossa pesquisa bibliográfica – parece se apoiar nos estudos desenvolvidos por colegas de Schafer, como é o caso de McLuhan, que aborda os efeitos da baixa definição sonora nos aparelhos em surgimento no início do século XX (McLuhan, 2005, p. 301), e de outros contemporâneos seus, como Friedrich Kittler, para quem a alta definição era um mecanismo de discurso do real (Kittler, 1999, p. 36). Outros vão discutir a baixa definição, ainda que nem sempre no mesmo sentido de Schafer, nas mídias (Conter, 2010) e no cinema (Flores, 2015; Rodriguez, 2006). Salientamos também que, embora Schafer esteja preocupado com a questão da ecologia do som e do som no espaço, há muitos apontamentos seus sobre a questão das paisagens sonoras nas obras de arte. Em determinado momento, por exemplo, ele aborda o crescimento na intensidade da música de câmara na virada do século XX como resposta à paisagem sonora *lo-fi* das grandes cidades. De maneira geral, portanto, para os fins deste artigo, tendemos a concordar com Luiza Alvim:

embora Schafer (2001) se empenhe principalmente em fazer um levantamento das paisagens sonoras naturais por todo o mundo, observa que também é possível utilizar o termo em relação a paisagens sonoras construídas, como composições musicais e programas de rádio. Schafer não se refere ao cinema, mas considera o seu projeto acústico como uma interdisciplina e, em seus agradecimentos, menciona pesquisadores de diversos campos, como, por exemplo, do audiovisual. (Alvim, 2011, p. 23)

Se há um excesso de ruído nas paisagens *lo-fi*, há também um excesso de informação. Esse excesso de informação nas cidades é refletido pelo aumento de informação em escassez de espaço das gravações e armazenamentos digitais. Como explica Marcelo Conter:

estamos mais cercados de informação nas grandes cidades em comparação ao campo, e a dificuldade de decidirmos para qual informação vamos deter nossa atenção é o que resulta numa paisagem lo-fi (...) O lo-fi, nas paisagens sonoras, é resultado do aumento de informação, ao contrário do que o termo aparenta propor. É uma estética de excessos, de superabundância de fontes sonoras. (Conter, 2015, pp. 25-26)

A tese de Conter sobre o *lo-fi* na música pop nos ajuda a pensar a baixa fidelidade não como o simples uso de um aparelho de captação de som defasado, uma vez que muitas bandas utilizam as mais recentes tecnologias de gravação para gerar esse tipo de sonoridade (Conter, 2015, p. 13), mas, sim, como um agenciamento estético. Os produtos midiáticos de baixa fidelidade, nessa perspectiva, assumiriam uma postura de diferenciação aos produtos *mainstream* de sua área e se engajariam numa proposta *underground*. Por um outro lado, esse recurso nos permite associar esses produtos com dois conceitos importantes para a teoria das comunicações: o de superficialidade, em Flusser, e o de espaço acústico, em McLuhan.

Ao escrever sobre a superficialidade, Flusser estabelece uma diferença entre “superfícies abstraídas de volumes”, as imagens tradicionais, e as superfícies “construídas a partir de pontos”, as imagens técnicas (Flusser, 2008, p. 15). Enquanto as primeiras sugerem uma maneira de ler o mundo em sua bidimensionalidade, as segundas se colocam como um apagamento das dimensões. Isto está relacionado com o que o filósofo define como uma “escalada da abstração”. Quanto mais recursos técnicos estas imagens possuem, ou seja, quanto maior a sua definição, mais próximo da abstração o espectador fica, e acaba esquecendo o “rastro concreto” (Flusser, 2008, p. 39) dos processos pelos quais essa imagem passou, e sendo impedido de olhar essas superfícies pelo que elas são.

O raciocínio de Flusser aplicado às imagens pode ser estendido para pensar o som, na medida em que o filósofo aborda o processo tecnológico envolvido na reprodução em fotografia e filme, que é semelhante ao de um fonógrafo, ou nos meios digitais, que é mais similar ainda, e suas consequências – nominalmente, a falta de profundidade e a ausência de corporalidade. Aquilo para que queremos chamar a atenção aqui é esta confluência entre as consequências que Flusser aponta e as noções de baixa fidelidade e indiscernibilidade entre figura e fundo em Schafer. O apontamento ajuda, parece-nos, a entender como o pensamento de Schafer pode ser associado às temáticas abordadas nos estudos de comunicação

Da mesma maneira, Marshall McLuhan fala na emergência de um “espaço acústico” em oposição ao espaço visual prevalente na modernidade. O rádio, o filme e outras tecnologias de reprodução trouxeram, na perspectiva de McLuhan, um retorno ao ouvido e à oralidade. A audição, por sua vez, impõe outro esquema perceptivo ao indivíduo, já que esse sentido se aproxima mais do tato e da sensibilidade ao invés da racionalidade (Schafer, 2001, p. 29). Interessante também notar que uma das consequências desse processo seria justamente a falta de profundidade (McLuhan, 2005, p. 60). Assim, os

três pensadores, Schafer, Flusser e McLuhan, se aproximam na descrição disso que seria o pensamento da superficialidade. O binômio profundidade/superficialidade, no sentido usado por estes autores, se refere às teorias da perspectiva e, portanto, também se colocam dentro da discussão de figura e fundo, proposta por Schafer.

É claro que essa preocupação com a fidelidade no cinema é corrente entre técnicos de som, críticos, e entre espectadores. De tal maneira que falar em baixa fidelidade estabelece, no senso comum, um argumento que associa a baixa fidelidade a um som “ruim”, e a alta fidelidade a um som “bom”. Isto é palpável inclusive nos escritos de alguns dos principais teóricos do som no cinema. Ángel Rodríguez, por exemplo, em seu livro *A dimensão sonora da linguagem audiovisual* (2006), explicita as bases de uma “engenharia da alta-fidelidade sonora”, cuja função seria a de que, “depois de qualquer manipulação eletrônica, gravação e transmissão, reorganização, etc., o áudio conserve exatamente seu espectro sonoro original” (Rodríguez, 2006, p. 44). É necessário dizer que nos filmes aqui trabalhados não há um espectro sonoro original a ser preservado; os efeitos de baixa fidelidade são colocados ali e pensados dentro de um esquema perceptivo do desenho de som. Portanto, para os fins deste artigo, não faz sentido pensar na alta fidelidade como preservação de algum som originário, ou na baixa fidelidade como algum defeito de produção ou ausência de trabalho no desenho de som.

De fato, o recurso da baixa fidelidade vai à contramão do cinema *mainstream*. As imagens 3D, 4D e o som *surround*, por exemplo, passam uma sensação de profundidade, o que permite a imersão do espectador no espaço do filme, a ilusão de se estar dentro da história. Schafer observou um desenvolvimento semelhante no advento do sistema quadrifônico que, em suas palavras,

tornou possível uma paisagem sonora de eventos sonoros estacionários ou em movimentos de 360 graus, o que permite simular no tempo e no espaço qualquer som do ambiente, como também permite a completa transposição do espaço acústico. Qualquer ambiente sonoro pode agora transformar-se em qualquer outro ambiente. (Schafer, 2001, p. 134)

O som achatado dos filmes em nosso *corpus*, por sua vez, sugere outra maneira de se encarar a construção do espaço, muito mais ligada à percepção corporal e à sensibilidade do que à mimese. Costa faz menção ao fato de as novas tecnologias de gravação, edição e exibição dos filmes também aumentarem o teto sonoro das salas de cinema (2010, p. 100). Se pensarmos na baixa fidelidade como excesso de informação tal como exposto acima, parece claro que é o próprio avanço da aparelhagem que fornece os instrumentos para esta possibilidade estética. Isso é fundamental para pensarmos por que razão a questão da baixa fidelidade não pode ser entendida apenas como um índice de precariedade na produção cinematográfica.

É importante aqui deixar claro que não entendemos essa produção atual como única e, sim, que ela traz correlatos tanto na história do cinema quanto na atualidade. No que tange à imagem visual, a questão da sensação de perspectiva através do som e dos espaços suscitados por ela sempre esteve presente. Gilles Deleuze, por exemplo,

descreve: “o abandono da profundidade de campo, assunção de uma certa planeza na imagem, teria tido entre as suas principais causas o cinema falado, que constituía uma quarta dimensão da imagem visual, suplantando a terceira” (Deleuze, 1990, p. 276).

A profundidade⁴ também foi uma questão na consolidação do cinema americano. Em *Cidadão Kane* (1941), Orson Welles constrói cenários deformados e usa fortemente a profundidade de campo para sugerir o afastamento entre os personagens. O crítico Luiz Carlos Merten explica que isso “ocasionou uma verdadeira revolução na sintaxe cinematográfica. Alterou a edição, o próprio estilo de narrar” (Merten, 1995, p. 47). Depois de Welles, a volta do achatamento na imagem visual ocorre justamente como uma resposta a um desdobramento tecnológico. Francis Ford Coppola grava *O fundo do coração* (1981), justificando a montagem de cenários que eliminam a profundidade de campo como uma maneira de refletir a adaptação da nossa visão ao vídeo, mídia naturalmente dotada de menos profundidade, como havia explicado Machado (1997).

A imagem sonora também tem se guiado por essa lógica no cinema. Para exemplificar, podemos citar os filmes do dinamarquês Nicolas Winding Refn, os ruídos pós-industriais de *Eraserhead* (David Lynch, 1977), as guitarras sujas de *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) ou o meta-áudio de *Aquele querido mês de agosto* (Miguel Gomes, 2008). De maneira mais ampla, filmes asiáticos que se enquadram naquilo que ficou conhecido como “cinema de fluxo”⁵ também propõem uma ausência de distinção entre figura e fundo no espectro sonoro (Vieira Jr, 2013, p. 492). Desta maneira, o que Mascaro e Mendonça fazem em seus filmes aproxima-os de uma tendência do cinema internacional.

AS PAISAGENS SONORAS EM MENDONÇA E MASCARO

A análise de som no cinema costuma se dividir em três registros: o da música dos filmes, o da ambiência ou *sound design*, e o da voz ou diálogos (Carreiro & Alvim, 2016; Berchmans, 2006). Embora consideremos que nos dois filmes do nosso *corpus* a baixa fidelidade possa ser encontrada nesses três aspectos, vamos concentrar nossa análise no segundo. São as ambiências que fornecem mais dados sobre essa constituição do espaço através do som, ao menos se tivermos em mente o conceito de *lo-fi* de Schafer. Por questões de extensão e tempo, concentraremos a análise em uma sonografia, conforme proposta do autor canadense. O procedimento será o de selecionar cenas dentro dos dois filmes, em especial aquelas que mostrem paisagens urbanas e rurais, e registrar a ocorrência de sons fundamentais, marcos sonoros e sinais. Posteriormente consideraremos o que pode ser figura e fundo nas sequências e como estes elementos interagem dentro das cenas e na comparação entre elas. Também levaremos em consideração os

⁴ O advento da profundidade de campo nas imagens visuais está ligado a uma série de desenvolvimentos tecnológicos, como lentes retrateis e esquema de iluminação. Na parte sonora, esse efeito estará mais ligado à mixagem, aparecendo, de fato, bem depois. De um modo geral, porém, pode se dizer que se aplica um mesmo esquema perceptivo que permite ver com mais nitidez ao fundo do quadro ou ouvir melhor o que se passa longe no espaço da diegese.

⁵ Segundo a dissertação de Oliveira Jr (2010), o cinema de fluxo ou estética do fluxo é uma tendência no cinema mundial, apontada por alguns teóricos de abandonar uma rigidez dos planos e do *raccord*, em troca de uma *mise-èn-scene* fluida, de um olhar contemplativo. Vieira Jr (2013) vai abordar a existência de traços dessa estética no trabalho de alguns diretores asiáticos como Apitchapong Weerasethakul e Hou Hsiao-Hsien.

elementos propostos por Chion: “proveniente de um elemento da imagem, fora de campo ou fora da diegese” (Carreiro & Alvim, 2016, p. 181), pois consideramos que eles podem ajudar a formular a hipótese do *lo-fi* nos filmes. O último passo seria a comparação das cenas divididas tematicamente entre urbano e rural, a fim de tentar entender com as obras em questão pensam essa divisão proposta por Schafer.

Dois temas muito presentes na crítica jornalística e que servem de mote para este trabalho são a sensorialidade dos filmes e a preocupação com as mediações tecnológicas. Ao falar de *Ventos de agosto* para o jornal *Estadão*, Oricchio (2014) aponta que o que Gabriel Mascaro realiza é “um cinema sensorial, do corpo, por mais importantes que sejam certas falas”. A afirmação remete ao que muitas críticas abordam em relação à desorientação em *Mendonça*, que “parece ao mesmo tempo rodear e derivar dos personagens” (Nagib, 2013).

Quanto à questão das ambiências tecnológicas, autores exploram como *Mendonça* povoa seu filme com outras superfícies, fazendo uso do ruído de diversos aparelhos para compor espaço. Dias explica: “da mesma forma que se divide em três partes — ‘Cães de guarda’, ‘Guardas noturnos’ e ‘Guarda-costas’ —, *O som ao redor* pode ser também observado a partir dessas três presenças recorrentes: grades, aparelhos eletrônicos e crianças” (Dias, 2016), destacando a importância dos aparelhos dentro do filme.

Uma contribuição bem interessante vem da área da geografia. Costa se propõe a pensar as paisagens urbanas de *Recife Frio* (2009) e de *O som ao redor* como espaços distópicos. Na perspectiva da autora, “a paisagem natural, e em seus diversos formatos de representação, deve ser entendida como texto” (2016, p. 2). Dessa maneira,

a paisagem fílmica não é, então, um lugar neutro para o entretenimento ou para uma documentação objetiva, muito menos mero espelho do real, mas sim uma forte criação cultural e ideológica onde significados sobre lugares e sociedades são produzidos, legitimados, contestados e obscurecidos.
(Costa, 2016, p. 8)

Angela Prysthon, ao falar das paisagens do nordeste no Novo Cinema Pernambucano, chega a conclusões semelhantes. Em *Ventos de agosto*, por exemplo, há um cemitério na beira da praia, que é frequentemente assaltado pelas marés altas, gerando grande inconveniente para os moradores que volta e meia se deparam com os corpos levados de volta à margem. Essa história, inclusive, é real. Mascaro a encontrou em um dos vilarejos que visitou, quando documentarista. A comunidade teve negados, pelas autoridades, todos seus esforços para reverter esse problema. As paisagens dessa localidade mostram um Brasil distante e paradisíaco, mas com problemas específicos reforçados pela distância do governo. É um filme que deriva entre o bucólico, o tecnológico (diversos aparatos são utilizados pelos moradores, quebrando o ritmo próprio da natureza exuberante) e o esquecimento. Sobre este filme, Prysthon diz:

prevalece a mirada sobre o campo, mais especificamente sobre os imensos canaviais da zona da mata costeira e as pequenas vilas de pescadores e praias do litoral sul de Pernambuco. A sequência inicial (vinte minutos de

pouquíssimos planos, quase todos eles do canavial e da estrada) parece querer enfatizar a opção pelo apequenamento da figura humana, pelo plano geral alienante e difuso da paisagem: dois adolescentes, um menino e uma menina, largados em uma estrada, até quase não se perceber onde estão as figuras humanas, já completamente absorvidas pelo entorno. (Prython, 2017, p. 12)

Muitos textos da fortuna jornalística abordam, ainda, o trabalho do desenho de som nos dois filmes (Hessel, 2013). Migliano e Lima (2013) tratam da questão do medo na experiência urbana tal como representada por Kleber Mendonça Filho. Interessante para nós é a maneira como as autoras enxergam o sonoro como parte integrante do clima de tensão do filme, inclusive emulando a trilha sonora do gênero horror (Migliano & Lima, 2013, p. 202).

Por fim, o artigo de Rocha (2013) é o que mais se aproxima da nossa perspectiva teórica inicial. Ao partir da ideia de paisagem sonora de Schafer, e conjugá-la com Rodríguez, de Sá, Chion, Wisnik, entre outros, Rocha traça todo esse percurso teórico para propor o som como experiência sensorial dentro do filme. Acreditamos que será possível diferenciar o nosso trabalho a partir do contraste com outros autores que tratam da questão das mediações tecnológicas e do espaço fílmico.

Em *O som ao redor*, observamos que o efeito sonoro da baixa fidelidade se dá de três maneiras: primeiro, na grande maioria das cenas, não se consegue distinguir se o som é interno ou externo; segundo, existem pelo menos três cenas no filme que podem ser interpretadas como delírios do protagonista, com o som rompendo a imagem e criando uma sensação surreal; e, por fim, existem diversas citações a trilhas de filmes de diretores do cinema de horror (Migliano & Lima, 2013, p. 203), como John Carpenter e Dario Argento, promovendo um choque de estilos.

Para melhor adequarmos a nossa proposta, resolvemos focar no primeiro estilo de ocorrências, embora elementos dos outros possam aparecer. Por conta disso, escolhemos as cenas em que se desenvolve a trama de Bia, que é incomodada pelo latido do cachorro (17'37"-24'00", 77'00"-81'32"; 45'55"-47'04"; 26'01"-30'01"). Estas cenas tematizam, dentro do enredo, a própria questão da invasão da casa por sons da rua, com enfoque para a primeira cena. E, para fins de contraste, a passagem da visita onírica de João ao engenho na família (66'40"-72'20"), cena que possui elemento hi-fi, embora enverede para ruído no final.

O fato inicial a ser notado sobre a primeira cena que analisamos em *O som ao redor* é uma estática constante em todos os aposentos da casa de Bia, aumentando em alguns ambientes (entrada da casa, pátio) e diminuindo em outros (sala, quartos), mas sempre presente. O ruído pode ser explicado como subproduto de aparelhos eletrônicos da vizinhança (ar-condicionado, cercas elétricas, etc.). Schafer define essa “faixa contínua de ruído rosa” (Schafer, 2001, p. 142), produzida pelo ar-condicionado como uma parede de som. Um volume de sons contínuos e de ampla intensidade possui sempre, no pensamento schafariano, a característica de isolar nossa percepção do mundo a nossa volta, servindo como um instrumento de “áudio-analgésia” (Schafer, 2011, p. 142).

À parte deste ruído, a paisagem da cena é razoavelmente *hi-fi*. Ouvimos ao fundo, além da estática, vento (18'26"-19'15"), pássaros (18'26"), crianças brincando (21'14"), uma campainha tocando (19'21") e pessoas conversando (22'31", 22'40", 22'54", 23'02", 23'20"). Apesar de ser bastante informação, esse som fica no plano do fundo não invadindo a cena, como o latido do cachorro em cenas posteriores. Isso pode ser explicado dentro da trama pelo intuito de, neste momento, apresentar o problema de Bia com o cachorro. Ela observa feliz enquanto o cachorro dorme no pátio do vizinho em determinado momento (19'15"). Assim, acreditamos que o relativo silêncio dentro da cena (em cinco de 16 instâncias anotadas pelo nosso fichamento, não há nenhum som no primeiro plano) tem o objetivo dramático de estabelecer um momento de paz antes do conflito central.

No final da cena (23'40"), Bia liga um aspirador de pó, uma maneira de disfarçar o cheiro de um cigarro de maconha. Aí, sim, o barulho deste aparelho vaza, ocupando tanto figura quanto fundo. Nesse ponto, é interessante perceber também como Mendonça povoa seu filme de outras superfícies, fazendo uso do ruído de diversos aparelhos para compor espaço: "Do telefone celular ao laptop, do pequeno monitor à TV de 40 polegadas, do binóculo ao radioamador, do ultrassom anticães à máquina de lavar, aparatos diversos se apresentam durante as duas horas de filme" (Dias, 2016).

A segunda cena analisada se passa no interior, então não há surpresa em constatar que o som dela é em maior parte *hi-fi*. O silêncio também se faz muito presente no primeiro plano (68'50", 70'30", 71'34", 71'45"). O mais revelador aqui (e o que aproxima em alguns momentos o desenho sonoro da baixa fidelidade) são os sons extradiegéticos. Quando João e Sofia visitam um cinema abandonado numa cidade do interior onde está situado o engenho de Seu Francisco, avô de João, entra uma trilha sonora de tensão (71'11"). A trilha por si só já é uma anomalia dentro do filme, uma vez que os sons costumam vir de fontes inseridas na história. Na sequência (71'34"), pode-se ouvir gritos, primeiro de um homem e depois de uma mulher. Constatamos que há uma ruptura no pacto realista quando Sofia faz um gesto (71'45"), há um corte seco na banda sonora e retornamos para o silêncio. Os gritos voltam mais para frente (72'24"), dessa vez executados por João e Francisco em uma cachoeira junto de Sofia. Aí (72'27") aparece a terceira instância de som extradiegético da cena. A câmera mostra João; há um ruído forte e seco e a água se transforma em sangue. Novo corte abrupto (72'31"), e estamos no quarto de João e Sofia, em Recife, dando a entender que tudo não passou de um sonho.

Na comparação entre as duas cenas, a dicotomia urbano/*lo-fi* e rural/*hi-fi* é menos presente do que esperávamos, porém é preciso considerar a natureza das cenas. A primeira, por ser introdutória de uma temática relacionada à perda de fidelidade no ambiente urbano, pode ser que o diretor tenha escolhido sensibilizar o espectador aos poucos. A segunda é uma cena onírica e que, portanto, não está preocupada em representar o ambiente sonoro do engenho e, sim, em passar uma sensação de pesadelo, tal qual a que o personagem João enfrenta. Levando tudo isso em consideração, ainda é possível constatar que a paisagem sonora é consideravelmente de menor qualidade no ambiente urbano de Bia. Embora nas duas cenas os ruídos permaneçam no fundo,

com pouca influência sobre o que está em primeiro plano, há uma profundidade maior e até mesmo mais diversidade dos sons de pássaros, por exemplo, na chegada de João ao engenho do que nos melhores momentos da sequência de Bia. A estática, os ruídos de pessoas falando, as crianças brincando são mais altos do que qualquer objeto sonoro identificável no sonho de João, exceto pelos sons extradiegéticos.

É o começo do filme que vai nos demonstrar o que esperar dos espaços diegéticos em *Ventos de agosto*. Já na cena inicial (00'44-02'41"), vemos uma personagem só, perdida em uma imensidão natural, e um silêncio quebrado apenas por sons de pássaros à distância. É interessante notar neste filme como essa paisagem vai mudar com a chegada do personagem do captador de som, que vem à comunidade atraído pelos ventos que dão título ao filme. Nesse sentido são exatamente os sons das paisagens e as imagens que vão dar a dimensão dessa alteração atmosférica. Por exemplo, em dois momentos (aproximadamente em 01'07" e 58'29") uma mesma paisagem se repete, mas a cada vez o ambiente é outro. Os sons do vento mudam, provocando outra sensação de espaço. Assim, enquanto espectadores, somos informados sobre o funcionamento interno deste mundo.

A abertura de *Ventos de agosto* é marcada pelo silêncio (0'38"-03'03"). Nela vemos Shirley dirigindo um barco, saindo do mangue, até um ponto do mar, onde ela vai tomar sol e se bronzear. A paisagem sonora é em um primeiro momento idílica (0'59"). Enquanto Shirley navega pelo mangue com o motor do barco desligado, podemos ouvir com riqueza o som dos pássaros e outros animais. Quando a embarcação entra em mar aberto (02'11"), passamos a ouvir o barulho do motor, sempre fora de campo, uma vez que a câmera está posicionada no meio do barco. Uma escuta atenta observa o ruído do barco contra a água. O que evidencia que o motor não toma todo espaço do som como acontece com o aspirador de pó de Bia, ou seja, ainda há alguma profundidade sonora. Essa profundidade fica reduzida no momento seguinte (02'56"), quando Shirley se bronzeia com uma lata de Coca-Cola, ouvindo um rádio de pilha. A música dos Rolling Stones, então, toma conta de figura e fundo na cena.

Esse desenho cíclico é comum em *Ventos de agosto*, basta observar os gráficos de som em qualquer *software* de edição para subsidiar essa interpretação. Nas duas cenas em questão, alternam-se momentos de silêncio e de barulho incessante. Às vezes, por meio de uma gradação como na primeira cena, às vezes pela simples alternância.

Esse é o segundo caso do nosso estudo piloto. A sequência que se refere à captação de som (31'34"-39'34") feita pela personagem sem nome, interpretada pelo próprio diretor, é possivelmente a mais barulhenta de todo o filme. Alternam-se momentos em que o som do vento toma conta de toda a banda sonora, mostrando sua força (30'12", 31'30", 36'40", 37'01"), e aqueles em que eles estão mais calmos (30'02", 31'02", 33'57") e se pode ouvir com clareza outros barulhos. Um detalhe interessante é sempre observar os movimentos que o captador faz com o microfone em cena e suas consequências para a paisagem sonora. Em um momento (35'14"), ele dialoga com uma moradora do vilarejo sobre onde pode melhor ouvir os ventos. A moça, por sua vez, ouve dentro de sua casa o som de uma música vinda do rádio. Enquanto os dois conversam, podemos

escutar o diálogo claramente em primeiro plano e no fundo a música. Ao encerrar a conversa (35'40''), o captador dá dois passos para o lado e direciona o microfone para a porta da casa. Aí ouvimos o som mecânico do rádio aumentar bruscamente, invadindo o primeiro plano, que antes era do diálogo, e se vai tornando figura e fundo.

Efeito similar podemos observar quando o captador grava os sons da maré em um dia bravio (35'40''). Tudo o que pode ser escutado em um momento é o ir e vir das ondas. O captador está sentado com o microfone direcionado para um buraco nas pedras que a água enche ruidosamente até ao topo e depois se retrai, ao seu lado está um pescador da comunidade. Em um movimento de braço (37'01''), o captador levanta o microfone direcional para o pescador e pergunta sobre a “lenda do pulmão das pedras”. Segue-se a explicação do morador do vilarejo para o fenômeno. Sua voz ocupa o espaço da figura, os sons do oceano são delegados ao plano de fundo, assim como a voz do captador que faz perguntas, mas que, como está atrás do microfone, mal podem ser ouvidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dessa experiência de análise baseada na sonografia observamos que o conceito de paisagem sonora de baixa definição encontra correspondência nesses dois filmes da produção recente nacional. Também pudemos observar que o conceito se encontra intimamente ligado (1) com a divisão entre urbano/rural dentro das tramas e consequente constituição do espaço fílmico e (2) com a presença de aparelhos na cena. A divisão entre urbano e rural é ligada aos ruídos fora de campo nos ambientes. Importante ressaltar, inclusive, que em *Ventos de agosto* a figura do urbano se associa à presença de aparatos tecnológicos e personagens que remetem a esta paisagem (caso do rádio na primeira cena ou da chegada do captador de som durante o filme). E são esses mesmos ruídos que se tornam assustadores na cidade, pois não deixam espaço para o silêncio. Os aparelhos, ora formando paredes de som como faz o aspirador de pó de Bia, ora servindo como mediadores da paisagem como no caso da estática perto da casa de Bia, em *O som ao redor*, ou do microfone e o barômetro do captador em *Ventos de agosto*, preenchem o espaço da paisagem sonora, estabelecendo sua característica de *lo-fi*. A baixa fidelidade, sobretudo no que diz a respeito à ausência de figura e fundo, que seria em Schafer sua principal característica, é patente em grau maior ou menor ao menos nas cenas dos filmes associadas ao urbano e às mediações tecnológicas.

Um ponto importante de se tirar desta primeira aproximação entre teoria e objeto, pensamos, é a observação dos percalços metodológicos. O som é por sua natureza um dos elementos de mais difícil análise dentro do cinema. Não há um material a manipular como no caso de imagens e textos. Especialmente quando se fala do desenho sonoro, nos quais não nos referimos a diálogos, que podem ser roteirizados ou transcritos, ou de músicas, preexistentes ou originais, para as quais há todo o vocabulário da teoria musical. Nesse sentido, fica nossa vontade de contribuir para o debate acerca destes elementos não tão quantificáveis, mas fundamentais no desenho de som de produtos audiovisuais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvim, L. B. A. M. (2011). Paisagens sonoras de Robert Bresson: uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. *Ciberlegenda*, 1(24), 62-72.
- Berchmands, T. (2006). *A música do filme*. São Paulo: Escrituras.
- Carreiro, R. & Alvim, L. (2016). Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes*, 10(2), 175-193. doi: 10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Conter, M. B. (2016). *Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil.
- Costa, F. M. (2010). Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos?. *Logos. Comunicação e Audiovisual*, 17(1), 94-106.
- Costa, M. H. B. V. (2016). Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro. In N. Benach, M. H. Zaar & M. Vasconcelos Junior (Eds.), *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universidade de Barcelona.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, E. (2016). "O som ao redor" é o Brasil acontecendo. *Revista Bula*. Retirado de <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>
- Flôres, V. O. (2015). Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 42(44), 232-253.
- Flusser, V. (2008). *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Gombrich, E. H. (1990). *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guerreiro, F. (2013). O cristal da montanha: O Inferno Branco do Piz Palu de Arnold Fanck e G. W. Pabst (1929). In J. A. C. Avancini, V. O. Godoy & D. Kern (Eds.), *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem* (pp. 20-30). Porto Alegre: UFRGS: Evangraf.
- Hessel, M. (2013, 4 de janeiro). *O som ao redor - Crítica*. *Omelete*. Retirado de <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-som-ao-redor/?key=73137>
- José, C. L. & Serogl, M. J. (2007). Paisagem sonora. In *Anais dos XVII Congresso da Anppom*. São Paulo: GT Música e Mídia.
- Leenhardt, J. (2014). Landscape between nature and art. Retirado de <http://cfhc.wp.st-andrews.ac.uk/workshops/franco-scot-humanities/landscape2014/leenhardt-en/>
- Machado, A. (1997). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- McLuhan, M. (2005). Visual space and acoustic space. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio culture. Readings in modern music* (pp. 67-72). Nova Iorque: Continuum.
- Merten, L. C. (1995). *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Migliano, M. & Lima, C. S. (2013). Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. *REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 2(1), 185-209.

- Nagib, L. (2016, 17 de fevereiro). Em *O som ao redor* todos temem a própria sombra. *Folha de S. Paulo, Folha Ilustríssima*. Retirado de <https://tinyurl.com/y8tzhdqk>
- Nogueira, A. M. C. (2009). *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Pernambuco, Brasil.
- Obici, G. (2006). *Condição de escuta*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Oliveira, A. (2013, 3 de janeiro). Estreia: Premiado 'O som ao redor' mostra contradições sociais do Brasil. *G1*. Retirado de <https://tinyurl.com/ya8b8oj3>
- Oliveira Jr., L. C. G. (2010). *O cinema de fluxo e a mise en scene*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Oricchio, L. Z. (2014, 22 de setembro). Em Brasília, *Ventos de agosto* se aproxima do documentário. *Estadão*. Retirado de <https://tinyurl.com/yb4rs3es>
- Prysthon, A. (2017). Paisagens em desaparecimento: cinema em pernambuco e sua relação com o espaço. *E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 20(1), 1-17.
- Rocha, A. M. (2013). A busca de sons ao redor: uma análise filmica auditiva. *Revista de Audiovisual Sala*, 206(3), 1-16.
- Rodríguez, Á. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Schafer, R. M.; (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp.
- Vieira Jr., E. M. (2013). Paisagens sonoras e realismo sensorio no cinema mundial contemporâneo. *Revista Contemporânea*, 11, 489-503.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Igor Araújo Porto é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e graduado em jornalismo na mesma instituição.

E-mail: igorporto89@gmail.com

Morada: Rua Honório Silveira Dias, 912/502, Porto Alegre, Rio Grande do Sul /RS (Brasil)

Miriam de Souza Rossini é doutora em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação e do Departamento de Comunicação na mesma instituição Pesquisadora de cinema. Bolsista de Produtividade do CNPq.

E-mail: miriam.rossini@ufrs.br

Morada: Rua Ramiro Barcelos, 2147/62, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / RS (Brasil)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

SOUNDSCAPES OF LOW FIDELITY IN *O SOM AO REDOR* (2012) AND *VENTOS DE AGOSTO* (2014)

Igor Araújo Porto & Miriam de Souza Rossini

ABSTRACT

Considering two concepts of R. Murray Schafer (2001) of soundscape and low fidelity (lo-fi), we aim to approach the author to the study area of the audiovisual's sounds, having in mind that these concepts help us question aesthetics and sound aspects, which are found in some movies from the so-called *Novíssimo Cinema Brasileiro*. These movies were produced in the last ten years in Brazil and they use aesthetic possibilities provided by new technologies that enable sound and images alterations as well as edition changes. In order to reach our goal, we will trace the definition of soundscape in Schafer, emphasizing the interdisciplinary aspect of the concept. After that, we will think how this notion of lo-fi detaches from its common sense use can be applied in the area of communication, and especially in cinema. Finally, we will pilot an analysis of some scenes from two recent movies produced in the State of Pernambuco whose sound result helps to give an example of the connection that is intended to be made between Schafer concept and the area of cinema. The examples are *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) and *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014).

KEYWORDS

Brazilian cinema; cinema; low fidelity (lo-fi); sound analysis; soundscape

RESUMO

Partindo de dois conceitos de R. Murray Schafer (2001), de paisagem sonora e baixa fidelidade, pretendemos aproximar o autor do campo dos estudos de som no audiovisual, pois são conceitos que nos ajudam a problematizar aspectos estéticos e sonoros observáveis, especialmente, em filmes do chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*, produzidos nos últimos dez anos no país, e que se utilizam das possibilidades estéticas conferidas por novas tecnologias de captação de som e imagem, bem como de edição. Para tal, traçaremos a definição de paisagem sonora em Schafer, ressaltando o aspecto interdisciplinar do conceito. Depois pensaremos como a noção de baixa fidelidade, afastada de seu uso no senso comum, pode ser aplicada no campo da comunicação e, mais especificamente, do cinema. Por fim, faremos um piloto de análise em algumas cenas de dois filmes recentes realizados no Estado de Pernambuco, cujo trabalho sonoro ajuda a exemplificar a aproximação que se quer fazer entre os conceitos de Schafer e o campo do cinema. São eles: *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) e *Ventos de agosto* (Gabriel Mascaro, 2014).

PALAVRAS-CHAVE

Análise de som; baixa fidelidade; cinema; cinema brasileiro; paisagem sonora

INTRODUCTION

R. Murray Schafer, in his book dedicated to the study of soundscapes, quotes the novel *O jogo das contas de vidro*, from Hermann Hesse, to justify the reason why it is so important to consider the sounds made by a specific society. In a reference to a Chinese fountain, the German writer sets a relationship between the political nature of a State and the art created by its influence. Paraphrasing him it is possible to say that a harmonic society produces calm works, whereas a chaotic society generates choleric art (Schafer, 2001, p. 22).

Such an attempt can be found in the reviews about *O som ao redor* (2012), from Kleber Mendonça Filho¹: “the noises we produce (...) reveal who we are. Those we hear, say much about where and how we live. It is in this plan – in their clash – that the social contradictions of our country become concrete” (Oliveira, 2013). It is not only at this point that we can find some connections between the work from Schafer and the one from Kleber Mendonça Filho. The Canadian theorist characterizes the technological urban soundscapes as lo-fi, which means that there is no difference between figure and background (a psychological concept created by the psychology of shape as a way to explain the cognitive mechanism of the visual perspective). Here we interpret the concept the way Schafer defines it: “the figure can be seen, while the background existence is only possible in order to shape and form the figure. But a figure cannot exist without a background; in case it is removed the figure becomes shapeless, that is cannot exist” (Schafer, 2001, p. 26). It is this absence, which is observed on the sound project of the film, that can be noticed in the work of Mendonça Filho.

In *O som ao redor* (2012), the director deals with a banal plot: the daily life of a middle class group of residents from a block which is in a neighborhood of Recife (capital of Pernambuco), and their minor daily tensions. In the narrative, the audio is used to subvert the expectations of the spectator, and by doing this, it is not clear when it comes from the internal or from the external presented spaces. The sound of home appliances, mobile phones, television sets and other devices and screens have an active participation in the scenes, and produce textures during the film. Besides that, there are at least three occasions that could be interpreted as delirium of the main character where there is a complete rupture between sound and visual image, which gives a surreal sensation to the scenes.

In *Ventos de agosto* (2014), by Gabriel Mascaro², the sound is also used as a surprise element. The plot takes place at a seaside community that makes its living by the extraction of coconut, and evolves with the arrival of a meteorologist that is Mascaro himself, who comes to record the sounds of the local winds. As a result, the film is filled

¹ Kleber Mendonça Filho (Recife, 1968) started his career in the movie industry in the 90s, and made remarkable work with short-cut films such as *Vinil Verde* (2004), *Eletrodomésticas* (2005) and *Recife Frio* (2009). After the long documentary *Crítico* (2008), his focus turned to fiction as shown in *O som ao redor* (2012) and *Aquarius* (2016), which was released at Cannes Festival and was nominated to various awards.

² Gabriel Mascaro (1958, Recife) has a degree in Journalism by the Federal University of Pernambuco. He started his career making documentaries, and among other films, he directed *Um lugar ao sol* (2009) and *Domésticas* (2012). It was from *Ventos de agosto* (2014) that he started to focus on fiction films, which reached a top in *Boi Neon* (2015).

by unmasterized sounds, or apparently unmasterized from the captions made by the main character. The director turns the soundtrack even more peculiar by cyclic editing the soundtrack in almost absolute silence sequences, which suddenly flow into peaks of intense distorted noise.

Therefore the two productions induce to this effect of sound flattening, both considering the lack of discernibility between figure and background – in *O som ao redor* –, as well as in the granulation of the microphone and the intensity peaks – in *Ventos de agosto* –, which allows us to put together the concept of soundscape and lo-fi in Schafer. We must however state that we are not using here lo-fi in its common sense, since both movies soundtrack work was effusively praised by the renowned critic.

Kleber Mendonça Filho and Gabriel Mascaro belong to the so-called group known as *Novo Ciclo do Cinema Pernambucano* (Nogueira, 2009), which includes young directors as Mendonça, Mascaro and Hilton Lacerda (*Tatuagem*, 2013), as well as consolidated names as Cláudio Assis (*A Febre do Rato*, 2011). These young filmmakers have connections with the previous generation that started to make films in Pernambuco right after the revival of the Brazilian cinema in the 1990s. This group was known as the generation from the Arid Movie (they would update the “sertão” theme with the beat of the *manguebeat*). On the other hand, the generation coming after the year 2000 in Pernambuco would bring aesthetic and narrative references from some trends of international cinema, such as the sound design of the two films analyzed in this article. The contrast between these two generations is expressed by the researcher Angela Prysthon while commenting the film *Avenida Brasília Formosa* (2010), by Gabriel Mascaro:

the look of Mascaro, contrary to the films from the Arid Movie generation from the 1990s and 2000, seeks to dehumanize the landscape and the city instead of turning it into a folk object, and it also clearly shows the influence of international cinema from the end of the 90s and beginning of the year 2000, especially from Pedro Costa and Jia Zhang-Ke. (Prysthon, 2017)

Therefore, both films we have chosen to analyze belong to this contemporary film production from Pernambuco (as defined in Prysthon, 2017 and Flôres, 2015), which currently is one of the most thought provoking of the contemporary Brazilian cinema due to its aesthetic and narrative proposals. We believe that the low definition of the sound of the cinema as an aesthetic choice besides following a trend from international film making, as for example the Portuguese, Chinese, and Thai productions –, allows updating themes that have tradition in the Brazilian cinema, especially the one that analyzes the construction of the social space.

If we consider the Brazilian films that use low definition of the sound as an aesthetic effect, we can observe by means of bibliographic research and by a state of art on the topic that the two films cited in this article are, at least from a commercial aspect, the ones that present the biggest use of the lo-fi soundscape.

Therefore, we will start by giving details of the concept of soundscape, pointing out reviews and exposing the author’s methodological proposal; afterwards the notion of low

fidelity will be discussed by giving examples, considering its frequency in the history of the cinema, and finally we will present an essay on film analysis using some scenes of the two films, which we believe can justify such connection.

SOUNDSCAPES

There has been a recent increase in studies that establish a relationship between space and the soundscape concept developed by R. Murray Schafer. The Canadian musician proposes a sound ecology, and by doing so the soundscape is about any physical or abstract space (considering abstract as any mediated space), which is filled by sound, whether natural or not (Schafer, 2001, p. 13). The study of the soundscape would be, as a result, an interdisciplinary approach among Natural and Social, and the field of Arts. The last category is justified by the author since he considers the field of Arts as not only performing the function of soundscape register, but also the formation of what is heard in the cities, small towns and the countryside. This exchange is still reinforced by the industrial project and by the influence of aesthetics in the daily life in modern times. John Cage, for example, reinforces this relationship by the insertion of external noises in his music, (which is a tendency in contemporary music, noticeable once you listen to the experiments of concrete music). In his interviews and written works, Cage used to say: “music is about sounds, sounds that are around us, whether we are inside or outside concert rooms” (quoted in Schafer, 2001, p. 19).

When he proposes his concept of sounds landscapes, or *soundscapes* from the original, Schafer has two preoccupations: one is about criticizing the evolution of our sound perception of space due to industrial sounds, and therefore there is a division between ambiances of high (*hi-fi*) and low (*lo-fi*) fidelity, which will be discussed later, and the other preoccupation that is providing elements of analysis for this notion of soundscape. It is not by chance that Schafer, the musician, uses the elements from his original area to support his academic work. Moreover, the effort is made to provide elements for a new study field (the one about the sound landscape), which does not have as many registers as the studies about visual landscapes in Arts. Therefore it is easy to understand the reason why the theorist has chosen a broad definition of a sound landscape: “by this term we could either refer to a musical composition, to a radio program or even to an acoustic environment” (Schafer, 2001, p. 23). In this space are included all the elements that constitute the universe of sounds: sound, silence, noise, timbres, amplitudes, melodies, texture, rhythm, that is, the field of acoustic field no matter which one it is (José & Sergi, 2007, p. 8).

In his essay, Giuliano Obici (2006) criticizes the concept of soundscape by Schafer, using instead the idea of sound territory. He argues that the notion of landscape is the result of a kind of idealism in the Canadian’s work that

determines a reference of sound contemplation, and implies the search for an ambient that returns the conception of sublime and idealized nature which was lost and needs to be restored, and besides that discourages to face the sound of the machines in a creative way. (Obici, 2006, p. 50)

The concept of territory, considering its use according to Deleuze and Guattari, would refer to a more organic and positive notion of facing sounds in daily life. Nevertheless, we have opted in this work for keeping the concept of soundscape³ essentially for two reasons: (1) we are in fact working with something that was deliberately set in that place by a movie maker, likewise the long tradition of visual landscapes can be thought as something that represents or relates to a territory, and (2) allows an approach with the theories and historiography of Arts and of films.

As a matter of fact, the historiography of Art can offer different concept instruments to reflect on our topic. First, it is in this field that the landscape is thought as an element of space redefinition through a human creative activity (Guerreiro, 2013, p. 70), and also by the dissociation between the functional use of the genre of landscape paintings and its artistic autonomy (Gombrich, 1990, p. 147) and finally, the idea of soundscape as a great device for the development of the perspective notion (Guerreiro, 2013, p. 75), which has a direct connection to the discussion about lo-fi that will be done later.

The French researcher and curator Jacques Leenhardt proposes two genealogies of the soundscape concept. The first one would be related to the taming of nature in the principles of sedentary settlements, that is, a manifestation of the urbanization process. The second one, which is more relevant to us, is related to the surge of painting in the landscape. The author emphasizes the fact that the word *landscape* (first ancestral) is born in the Netherlands in the 16th century, along with the artistic genre.

By doing this, it is possible to point two basic senses that were historically formed around the landscape concept:

the clash of these two etymological channels, upon the two ways of imagining the way the landscapes are sustained, shows a complex relationship between what is elaborated in legal, economic or political practices on one side, and on the other the representations, images, speeches and images as observed by Michel Foucault. (Leenhardt, 2014)

The soundscape in films, however, since early times starts to differ from its pictorial pair for several reasons. The possibility of using the camera movements, and the notion of duration, besides the pictorial art of the landscape, are the first ones to be noticed. As long as technology advances the “landscape thought” takes control. The possibility to record *in loco* reinforces the sensation of materiality inside the space. The development, either technical or aesthetical of the focus depth increases the usage options, and little developments of action inside the landscapes scenes can be included. Eventually, the sound introduction adds new dimensions to the landscape. One reason is that the landscape immersion goes only through a visual point of view in order to have a listening or

³ The researcher Luiza Alvim uses a similar logic in her thesis while mentioning the soundtrack of Bresson films and by doing these contests Obici's reviews: “considering the objects of study of Obici, the use of ‘sound territory’ instead of using ‘soundscape’ seems appropriate. But we do not consider it suitable when referring to cinema since the territory is built, while the film is already given to us (there are of course many different ways of reception, but they all occur from the same material). Again, the musical character in the sound of Bresson films is a reason to be against Obici reviews and thus choose the term of Schafer ‘soundscape’” (Alvim, 2011, pp. 64-65).

sound point of view, or listening point as coined by Michel Chion (1994). The sensation of space would become more complete to the spectator. Another reason is the paradoxical increase of silence in sound cinema. As explained by Fernando Morais da Costa (2010, p. 102): “the creation of a new space for loud-speakers in the rooms, with their presences in all four corners of the walls, would paradoxically create new sensations of emptiness, since these spaces are not filled the whole time”. These are all the reasons that lead us preferably talking of a landscape staging, rather than of a representation.

In order to study the soundscape, Schafer sketches a method that he named sonography. The very first thing to know about sonography, says the author, is to think about the difficulty in getting records prior to recording technologies. Hence the importance of the testimony found in traveler’s notes and its prevalence over reports, perpetrated descriptions done by people who have never faced a determined landscape. He presents its main categories, which mostly derived from the musical theory. They are fundamental sounds, signs, marks and archetypes.

The fundamental sounds are to the soundscape as the tonic is to the musical scale. That means that they are sounds that represent some soundscapes; the rest around them can vary, but while they are there it is possible to identify the soundscape. Some examples could be the sound of birds for the woods or the cars for a city. Here Schafer forwards an important discussion for our work, which is the background figure, which implies that the fundamental sound usually works as a background where figures will show up.

In this way, the author clearly realizes the impoverishment of this relation in the city. There are other elements that compound the soundscape. The signs are the figures, the sound that excel the soundscape. It is not rare, argues Schafer, that they are organized in messages and very complex codes, such as the bell striking in certain communities telling the time of a day, or announcing someone’s death. We may also think of the sirens in an urban ambient as a sign of an accident.

On the other hand, the sound mark is a sound that only exists in a determined society. Within the thought of an acoustic ecology, it is quite important to recognize these sounds, and to place them as something that must be preserved for the sake of a certain sound diversity.

In order to study cinema, this importance is not so big, even considering the films recording processes and the direct use in the locations as a kind of document of the sound marks. Archetypes are the exact opposite of the marks, and they are characterized by clichés related to specific communities.

LOW FIDELITY

Once defined soundscape, Schafer investigates what happens with it as communities transit between the rural and the urban ambient. In this process he realizes by the collected registers, two kinds of sound settings. One of them, which is abundant in big cities, he defines as lo-fi soundscapes, in contrast to the other one, the one roam the countryside, designated as hi-fi. The difference between them is the question of the

background figure, the perspective and the proportion sign/noise. Thus, hi-fi soundscape is defined as the one that has positive sound-noise reason, and the lo-fi one is the opposite. That is to say that while in hi-fi it is clearly identified the nature and the distance of the sound source (for example: the bird singing in a rural area), in the lo-fi soundscape the different sound triggers form a block, a kind of wall since the city sounds are so loud that become hard to discern (Schafer, 2001, p. 107).

In order to avoid confusions, it is important to make clear that Schafer neither think his soundscape theory, nor the division between hi-fi and lo-fi in as a way to talk about sound in cinema or any other media device. This is a proposal from this work that – according to our bibliography research – seems to find support in studies developed by Schafer's colleagues, which is the case of McLuhan that addresses the effects of low definition sound in early XX century devices emergence (McLuhan, 2005, p. 301), and from others of his contemporaries as Friedrich Kittler, who considered high definition as a mechanism of the speech of the real (Kittler, 1999, p. 36).

Others will discuss the low definition, although it is not done in the same way as Schafer, in the media (Conter, 2010) and in the cinema (Flores, 2015; Rodriguez, 2006). We also stress that although Schafer is worried about the ecological question of the sound, and also of the sound in space, he has many records about the questions of soundscapes in works of art. There is a moment that, for example, he addresses the chamber music intensity growth in the turn of 20th century as a response to the lo-fi soundscape of the big cities. In a general way for the purpose of this article, we tend to agree with Luiza Alvim:

although Schafer (2001) tries hard to make a survey of natural soundscapes around the whole world, he observes that it is also possible to use this term for constructed soundscapes as in music compositions and radio programs. Schafer does not refer to cinema, but considers his acoustic project as interdisciplinary, and in his acknowledgements mentions researchers from diverse fields, as for example, the ones from audiovisual. (Alvim, 2011, p. 23)

If there is an excess of noise in the lo-fi soundscapes, there is also an excess of information. This excess of information in the cities is reflected by the increase of information in shortage of space of the recordings and digital storage. As explained by Marcelo Conter:

we are more surrounded by information in the big cities in comparison with the countryside, and the difficulty to decide which information will get our attention is what results into a lo-fi soundscape (...) Lo-fi, in soundscapes is the result of the increase in information, which is the opposite of what the term apparently proposes. It is an excess of aesthetics, of superabundance of sound sources. (Conter, 2015, pp. 25-26)

Conter's thesis about lo-fi in pop music helps us think about low fidelity not only as the simple use of an outdated sound caption device, once many bands use the latest

recording technology to create this kind of loudness (Conter, 2015, p. 13), but, in fact, as an aesthetic resource.

The lo-fi media products would, on this perspective, assume a different posture in relation to the mainstream products of their area, and would take part of an underground proposal. On the other hand, this resource allows us associating these products with two important concepts for the theory of communications: the one about superficiality, in Flusser, and the one about acoustic space, in McLuhan.

When writing about superficiality, Flusser sets a difference between “surfaces lacking volumes”, which would be the traditional images, and the surfaces “made from points”, that is to say, the technical images (Flusser, 2008, p. 15). While the first ones suggest a way to read the world in its two-dimension-nature, the second ones put themselves as an erasure of dimensions. This is related to what the philosopher defines as an “abstraction climbing”. The more technical resources these abstractions have, that is, the higher is their definition, the closer to abstraction gets the spectator, and eventually forgets the “concrete trail” (Flusser, 2008, p. 39) of the processes that image went through, thus is impelled to see these surfaces as they really are.

Flusser’s reasoning applied to images can be expanded to think about sound, to an extent that the philosopher addresses the technological process involved in photography and film production, which is similar to a phonograph, or to digital means, which are even more similar, and its consequences – nominally, the lack of depth and the absence of corporality. What we want to highlight here is this confluence between the consequences pointed by Flusser and the notions of low fidelity and the indistinctness between figure and background in Schafer. It seems that the report helps to understand how Schafer’s thought can be associated to themes addressed to communication studies.

Likewise, Marshall McLuhan talks about the emergency of an “acoustic space” opposing the virtual space prevailing in modernity. Radio, films, and other reproduction technologies have brought, from McLuhan’s perspective, a revival to the aural and verbal senses. Concerning audition, it imposes another perceptive schema to the individual, since this sense is closer to tact and sensitivity instead of rationality (Schafer, 2001, p. 29). It is also interesting to notice that one of the consequences of this process would be in fact, the lack of depth (McLuhan, 2005, p. 60). Thus, the three thinkers, Schafer, Flusser and McLuhan, have a similar approach when describing what would turn to be the superficiality thought. The binomial depth/superficiality, by the sense used by the authors, refers to the perspective theories, and therefore is also placed within the figure and background discussion, proposed by Schafer.

It is clear that this concern with fidelity in cinema is popular among sound technicians, film critics, and the spectators. In such a way, speaking about low fidelity establishes, in the common sense, an argument that associates it to a “bad” sound, and the high fidelity to a “good” sound. This is palpable even in the records of some of the most important theorists of sound cinema. Ángel Rodríguez, for example, in his book *A dimensão sonora da linguagem audiovisual* (2006), explains the foundations of a “high-fidelity engineering”, whose function would be that, “after any electronic manipulation,

recording and transmission, reorganization, and so forth, the audio keeps exactly the same original sound specter” (Rodríguez, 2006, p. 44). It is necessary to say that there is no original sound specter to be preserved in the films mentioned in this work; the low fidelity effects are placed and thought within a perceptive schema of sound design. Therefore, for the purpose of this article, there is no sense in thinking of high fidelity as a way to preserve an imaginary sound, or thinking of low fidelity as a defect of production or lack of work in sound design.

In fact, the low fidelity resource goes in the opposite direction of the mainstream cinema. The 3D, 4D images, and the surround sound, for example, provide a sensation of depth, which allows the spectator to emerge into the space of the film, and the illusion of being inside the story. Schafer has also observed a similar development in the advent of the quadraphonic system, which in his words,

made a soundscape of stationary event sounds possible or even in a movement of 360 degrees, which allows simulating in time and spacing any sound in the ambient, and allows the complete transposition of the acoustic space as well. Now any ambient sound can become any other ambient. (Schafer, 2001, p. 134)

Considering the flat sound in our *corpus*, it suggests another way to face the construction of space, much more connected with the corporal perception and the sensitivity than with mimesis. Costa mentions the fact that the new technologies of recording, edition and exhibition of films have also enlarged the acoustic ceiling of the rooms in the cinema (2010, p. 100). If we think of low fidelity as an excess of information as mentioned above, it seems clear that it is the own advance of the equipment that provides the elements for this aesthetic possibility. This is fundamental to wonder why the question of low fidelity cannot be only understood as an index of precariousness in cinema production.

It is important to make it clear that we do not understand this current production as unique, but as the one that brings related themes in the history of cinema, as well as in contemporary productions. Concerning the visual image, the question of the sensation of perspective through the sound, and of the spaces raised by it, the sensation has always been present. Gilles Deleuze, for example, describes: “the abandon of field depth, an assumption of a certain clearness in the image, would have had among its main causes soundtrack movies, which constituted a fourth dimension of the visual image, replacing the third one” (Deleuze, 1990, p. 276).

Depth⁴ has also been a question in the consolidation of American cinema. In *Citizen Kane* (1941), Orson Welles constructs deformed film sets and strongly uses depth of field as a way to suggest detachment among the characters. The critic Luiz Carlos Merten explains that this “caused a real revolution in cinema syntax. It altered the edition, the

⁴ The advent of field depth in visual images is connected to a series of technological developments, such as retractable lens and lightening scheme. In the audio part this effect is more connected to mixing, which in fact appeared much later. Although in general it is possible to say that the same perceptive scheme is applied, and therefore it allows to see more clearly the background of the frame or to listen more accurately to what goes on far from the diegesis space.

own style of narration” (Merten, 1995, p. 47). After Welles, the resume of the visual flattening in the visual image occurs as a response to a technological unfolding. Francis Ford Coppola shoots *One from the heart* (1981), justifying the sets assembly that eliminate depth as a way to reflect the adaptation of our view of the video, a medium naturally endowed of less depth, as explained by Machado (1997).

The acoustic image has also been guided by this logic in cinema. As an example, we can cite the films of the Danish director Winding Refn, the postindustrial noises of *Eraserhead* (David Lynch, 1977), the dirty guitars of *Dead Man* (Jim Jarmusch, 1995) or the meta audio of *Aquele querido mês de agosto* (Miguel Gomes, 2008). On a more extensive way, Asian films that fit into what has been known as “flux cinema”⁵ also propound an absence of distinction between figure and background in the sound specter (Vieira Jr, 2013, p. 492). By doing so, what Mascaro and Mendonça do in their films approaches them to an international cinema trend.

THE SOUNDSCAPES IN MENDONÇA AND MASCARO

The sound analysis in cinema is usually divided into three registers: the soundtrack, the ambience or sound design, and the voice or dialogues (Berchmans, 2006; Carreiro & Alvim, 2016). Although we consider that in both films of our *corpus* low fidelity can be found in these three aspects, we will focus our analysis on the second one. It is the ambience that provides more data about this space constitution through the sound, at least if we have in mind the lo-fi concept of Schafer. Due to extension and time matters, we will concentrate the analysis on sonography, as suggested by the Canadian author. The procedure will be to select scenes in the two films, especially the ones that show urban and rural landscapes and register the occurrence of fundamental sounds, sound marks and signs. After that, we will consider what in the sequences could be figures and background, and how these elements interact in the scenes and in the comparison among them. We will also take into account the elements proposed by Chion: “from an image element, out of field or out of diagesis” (Carreiro & Alvim, 2016, p. 181), because we consider they can help to formulate the hypothesis of lo-fi in films. The last step would be the comparison of the thematically divided scenes between urban and rural, in order to try to understand how the works in question see this division proposed by Schafer.

There are two themes in the journalistic criticism that work as a moto for this work, which are the film sensitiveness and the concern with the technological mediations. When talking about *Ventos de agosto* for the newspaper *Estadão*, Oricchio (2014) points that what Gabriel Mascaro makes is “a sensorial cinema, from the body, no matter how important certain lines are”. This statement refers to what many movie reviews address in relation to a sense of disorientation in Mendonça, which “seems to surround and derive from the characters at the same time” (Nagib, 2013).

⁵ According to Oliveira Jr’s dissertation (2010), the flux cinema is a tendency in international cinema, pointed by some theorists of abandoning the stiffness of the plans and of the *raccord*, and changing to a fluid *mise-en-scene*, of a contemplative look. Vieira Jr (2013) will address the existence of some of the traces of that aesthetic in the work of some Asian directors as Apitchapong Weerasethakul and Hou Hsiao-Hsien.

On the matter of technological ambience, some authors explain how Mendonça fills his film with other surfaces, making use of noise from diverse devices to create space. Dias explains: “at the same time that it is divided in three parts – ‘Cães de guarda’, [Guardian dogs] ‘Guardas noturnos’ [Night Guards] and ‘Guarda-costas’ [Body guards] –, *O som ao redor* can also be observed from these three recurring presences: fences, electronic devices and children” (Dias, 2016), highlighting the importance of devices in the film.

An interesting contribution comes from Geography. Costa proposes to think the urban soundscapes of *Recife Frio* (2009) and *O som ao redor* as dystopian spaces. From the author’s perspective, “the natural soundscape and in its diverse forms of representation, must be understood as a text” (2016, p. 2). Therefore,

the soundscape of a film is neither a neutral place for entertainment nor for objective documentation, and by no means a mirror of the real, but indeed it is a cultural and ideological creation where the meanings of places and societies are legitimized, questioned and obscured. (Costa, 2016, p. 8)

When Angela Prysthon comments about the soundscapes from the Northeast in the *Novo Cinema Pernambucano*, she comes to similar conclusions. In *Ventos de agosto*, for example, there is a cemetery at the beach shore that is usually robbed by the high tides, which creates a great inconvenience to the local dwellers who frequently bump into corpses that are brought back to the shore. In fact, this is a true story. Mascaro found it while visiting some villages when he was a documentarist. The authorities denied all efforts done by the community to stop the problem. The landscapes from this location show a paradisiac and distant Brazil, but having specific problems reinforced by the government detachment. It is a movie that derives from the bucolic, the technological (many devices are used by the dwellers, which break the own pace of the exuberant nature) and the sense of forgetfulness. About this film, Prysthon says:

the look over the field prevails, more specifically over the huge plantations from the coastal zone and the little fishermen villages and coastal beaches of the south of Pernambuco. The initial sequence (twenty minutes of very few plans, almost all of them from the plantations and the road) seem to emphasize the option of shrinking the human figure by the alienating and diffused general plan of the landscape: two adolescents, a boy and a girl, abandoned on a road up to the point of almost not perceiving where the human figures are, already absorbed by the environment. (Prysthon, 2017, p. 12)

Many texts from the journalistic fortune also address the work of the sound design in the two films (Hessel, 2013). Migliano and Lima (2013) deal with the issue of fear in the urban experience as represented by Kleber Mendonça Filho. We consider it interesting the way the authors see the sound as an integral part of the tension atmosphere, by even emulating the soundtrack from the horror genre (Migliano & Lima, 2013, p. 202).

At last, the article of Rocha (2013) is the one that gets the closest to our initial theoretical perspective. As starting from Schafer’s soundscape, and connected with

Rodríguez, de Sá, Chion, Wisnik, among others, Rocha traces this entire theoretical path to propose the sound as a sensorial experience in the film. We believe that it is possible to distinguish our work from contrasting with other authors that deal with the matters of technological mediations and the film space.

In *O som ao redor*, we observe that the lo-fi sound effect happens in three different ways: first, in the great majority of the scenes, it is not possible to distinguish if the sound comes from the inside or the outside; second, that are at least three scenes in the film that can be interpreted as the character's deliria, with the sound breaking the image and creating a surreal sensation; and finally, there are diverse mentions to soundtracks of director's horror movies (Migliano & Lima, 2013, p. 203), as John Carpenter and Dario Argento, promoting a clash of styles.

In order to better fitting our proposal, we decided to focus on the first occurrences style, although elements from the others might appear. For this reason, we chose scenes that are developed in Bia's plot, who is annoyed by the dog's (17'37"-24'00", 77'00"-81'32"; 45'55"-47'04"; 26'01"-30'01"). These scenes focus, inside the plot, the issue of the house invasion itself by street sounds, emphasizing the first scene. And in order to show contrast, the passage of João's oniric visit to the family's sugarcane property (66'40"-72'20"), scene that has hi-fi element, although it turns into noise in the end.

The initial fact to be noticed about the first scene we analyze in *O som ao redor* is a constant static in all Bia's house rooms, enlarging in some ambiances (the hall of the house, yard) and diminishing in others (living room, bedrooms), but always present. The noise can be explained as a sub product of electronic devices from the neighborhood (air-conditioning, electric fences, etc.). Schafer defined this "continuous lane of pink noise" (Schafer, 2001, p. 142), produced by air-conditioning as a sound wall. A volume of continuous sounds and broad intensity always brings, in the schafferian thought, the characteristic of isolating the world perception around us, serving as a tool of "audio-analgesia" (Schafer, 2011, p. 142).

Besides this noise, the soundscape of the scene is reasonably hi-fi. We can hear from the background, apart from the static, wind (18'26"-19'15"), birds (18'26"), children playing (21'14"), a bell ringing (19'21") and people talking (22'31", 22'40", 22'54", 23'02", 23'20"). In spite of having much information, this sound is the background, which is not invading the scene, as the dog barking in later scenes. This can be explained in the plot due to the objective to present Bia's problem with the dog in this moment. She happily observes while the dog sleeps in the neighbor's yard in certain moment (19'15"). In this way, we believe that the relative silence inside the scene (in five out of 16 instances noted by our record, there is no sound on the first plan) has the dramatic objective to establish a peaceful moment before the central conflict.

In the end of the scene (23'40"), Bia turns on the vacuum cleaner, as a way to disguise the smell of the pot cigarette. This is the moment when the noise of the vacuum cleaner leaks, occupying both figure and background. At this point it is interesting to realize how Mendonça fills his film also with other surfaces, by using different noise to form space: "from mobile phone to laptop, from the small screen to 40 inches TV,

from binoculars to radio amateur, from ultra sound against dogs to washing machines, diverse home appliances are presented during the two hours of the film” (Dias, 2016).

The second analyzed scene takes place inside the house, so there is no surprise in finding that most of the sound of the house is hi-fi. Silence is also present in the first plan (68’50”, 70’30”, 71’34”, 71’45”). The most revealing here (and what in some moments approaches to the sound design of low fidelity) are the extra diegetic sounds. When João and Sofia visit an abandoned cinema in a countryside town where it is located the sugarcane farm of Seu Francisco, who is João’s grandfather, a tension soundtrack begins (71’11”). The soundtrack by itself is an anomaly in the film, because the sounds usually come from sources within the story. In the sequence (71’34”), we can hear screams, first from a man and after from a woman. We notice a rupture in the realistic pact when Sofia makes a gesture (71’45”), there is a sharp cut in the soundtrack and we turn into silence. The screams are back later (72’24”), this time performed by João and Francisco in a waterfall next to Sofia. Then (72’27”) the third instance of extra diegetic sound appears. The camera shows João; there is a strong and dry noise and water turns into blood.

A new abrupt cut (72’31”), and we are inside João and Sofia’s bedroom, in Recife, giving the idea that it was just a dream.

In the comparison of the two scenes, the dichotomy urban/ lo-fi and rural/ hi-fi is less present than we expected, but it is necessary to consider the nature of the scenes. The first one, as being an introduction to a theme related to lack of fidelity in urban ambient theme, might be intended by the director to move the spectators little by little. The second is an oneiric scene, and therefore is not concerned in representing the ambient sound of the sugarcane farm, but means to cause a nightmare sensation, the same one that João’s character faces. Considering all, it is still possible to realize that the soundscape is considerably of less quality in Bia’s urban ambient. Although in both scenes the noises remain in the background, with little influence to what happens in the first plan, there is a bigger depth and even more diversity of the sounds of birds, for example, at João’s arrival to the sugarcane than in the best moments of Bia’s sequence. The statics, the noises from people talking, the children playing are louder than any other identified sound object in João’s dream, but by the extradiegetic sounds.

It is the beginning of the film that will demonstrate what to expect from the diegetic spaces in *Ventos de agosto*. From the opening scene (00’44-02’41”), we can already see a lonely character, lost in a natural immensity and silence only broken by the sounds of birds from a distance. It is interesting to note how the soundscape changes with the arrival of the sound technician, who comes to the community attracted by the winds that name the film. In this sense it is precisely the soundscapes and the images that will give the dimension of this atmospherically alteration. For instance, there are two moments (approximately in 01’07” and 58’29”) that the same soundscape is repeated, but each time in another ambient.

The sounds of the wind change, provoking another sensation of space. By doing so, as spectators we are informed about the way this internal world operates.

The opening of *Ventos de agosto* is marked by silence (0’38”-03’03”). Here we see Shirley driving a boat, leaving from the mangrove to a point at the sea, where she goes

to sunbathe and gets tanned. The soundscape is idyllic at first (0'59"). While Shirley navigates through the mangrove with the engine off, we can accurately hear the sound of birds and other animals. When the boat reaches the open sea (02'11"), we get to hear the engine noise, always out of the field, once the camera is set in the middle of the boat. An attentive listening observes the noise of the boat against the water. This is what evidences that the engines does not take all the sound space as it happens with Bia's vacuum cleaner, that is to say that there is still some sound depth. This depth is reduced in the following moment (02'56"), when Shirley sunbathes with a Coca-Cola can, listening to a battery radio. The Rolling Stones music then, takes the role of figure and background of the scene.

This cyclical design is common in *Ventos de agosto*, we only have to observe the sound graphs in any software to prove this interpretation true. In the two mentioned scenes, moments of silence and of incessant noise alternate. Sometimes, by means of gradation as in the first scene, at other times by simple alternation.

This is the second case of our pilot study. The sequence that refers to sound recording (31'34"-39'34") done by the nameless character, interpreted by the director himself, is possibly the noisiest of the whole film. There are altered times when the sound of the wind takes up the completely sound band, showing its strength (30'12", 31'30", 36'40", 37'01"), and those in which they are more calm (30'02", 31'02", 33'57") and other noises can be clearly heard.

An interesting detail is always to observe the movements the sound technician makes with the microphone in scene, and as a consequence, to the soundscape. There is a moment (35'14"), when he asks a village dweller where he could hear the winds better. Meanwhile, the young girl is listening to music coming from the radio inside her house. While they talk, we can clearly hear the dialogue as first plan and the music as background. When the conversation is over (35'40"), the technician takes two steps to one side and redirects the microphone to the house door. Then we hear the mechanical sound of the radio turning up suddenly, invading the first plan, which was previously from the dialogue, and now has become figure and background.

We can observe a similar effect when the technician records the sound of the tides in a stormy day (35'40"). All that we can hear in a moment is the back and forth of the waves. The technician is seated with the microphone aiming a hole on the rocks that is noisily filled up to the top and then the water moves back, by his side there is a fisherman from the community. Moving his arm (37'01"), the technician lifts the microphone towards the fisherman and asks about the "legend of the lungs of the rocks". After that follows the village dweller explanation about this phenomenon. His voice takes the space of the figure, the sounds from the ocean are not very audible in the background, as it is also low the technician's voice asking questions, but as he is behind the microphones, they can barely be heard.

FINAL CONSIDERATIONS

By this experience of analysis based in sonography, we have observed that the concept of lo-fi soundscape finds correspondence in these two films from the recent national production. We could also observe that the concept is closely connected (1) with the division between urban/rural within the plots, and with the consequent constitution of the film space and (2) with the presence of devices in the scene. The division between urban and rural is linked to the noises from outside the ambiances. It is also important to emphasize that in *Ventos de agosto* the urban figure is associated to the presence of technological devices and characters that lead to this landscape (such as the radio in the first scene or the sound technician arrival during the film). And these are the same noises that become scary in the city, since they leave no space for silence. The devices, either forming wall sounds as Bia's vacuum cleaner does, or serving as soundscape mediators as the statics near Bia's house, in *O som ao redor*, or from the microphone and the barometer caught of the sound technician in *Ventos de agosto*, they fill up the space of the soundscapes, establishing its lo-fi characteristics. The low fidelity, especially the one concerning figure and background, which would be Schafer's main characteristic is patent in a bigger or smaller level, at least in scenes related to a urban ambient and to technological mediations.

An important point to consider from this first approach between theory and object is in our opinion, the observation of methodological issues. The sound is naturally one of the most difficult analysis elements in the cinema. There is not a material to manipulate as in the case of images and texts. Especially concerning sound design, in which we are not referring to dialogues that can scripted or transcribed, or from original or pre-existing songs, for which there is a whole musical theory vocabulary. In this sense, we are eager to contribute to the debate about this elements, that are not so quantifiable but fundamental in the sound design of audiovisual products.

Translation: Maria Elisa Fumeo Caballero

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Alvim, L. B. A. M. (2011). Paisagens sonoras de Robert Bresson: uma análise a partir dos conceitos de Murray Schafer. *Ciberlegenda*, 1(24), 62-72.
- Berchmands, T. (2006). *A música do filme*. São Paulo: Escrituras.
- Carreiro, R. & Alvim, L. (2016). Uma questão de método: notas sobre a análise de som e música no cinema. *Matrizes*, 10(2), 175-193. doi: 10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Conter, M. B. (2016). *Lo-fi: agenciamentos de baixa definição na música pop*. Doctoral thesis, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brazil.
- Costa, F. M. (2010). Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? *Logos. Comunicação e Audiovisual*, 17(1), 94-106.

- Costa, M. H. B. V. (2016). Paisagens urbanas e lugares utópicos no cinema brasileiro. In *Actas del XIV Coloquio Internacional de Geocrítica: Las utopías y la construcción de la sociedad del futuro*. Barcelona: Universidade de Barcelona.
- Deleuze, G. (1990). *A imagem-tempo: cinema 2*. São Paulo: Brasiliense.
- Dias, E. (2016). “O som ao redor” é o Brasil acontecendo. *Revista Bula*. Retrieved from <http://www.revistabula.com/84-o-som-ao-redor-e-o-brasil-acontecendo/>
- Flôres, V. O. (2015). Identidade e alteridade no cinema: espaços significantes na poética sonora contemporânea. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 42(44), 232-253.
- Flusser, V. (2008). *Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- Gombrich, E. H. (1990). *Norma e forma: estudos sobre a arte da Renascença*. São Paulo: Martins Fontes.
- Guerreiro, F. (2013). O cristal da montanha: O Inferno Branco do Piz Palu de Arnold Fanck e G. W. Pabst (1929). In J. A. C. Avancini, V. O. Godoy & D. Kern (Eds.), *Paisagem em questão: cultura visual, teorias e poéticas da paisagem*, (pp. 20-30). Porto Alegre: UFRGS: Evangraf.
- Hessel, M. (2013, January 4). O som ao redor - crítica. *Omelete*. Retrieved from <https://omelete.uol.com.br/filmes/criticas/o-som-ao-redor/?key=73137>
- José, C. L. & Serogl, M. J. (2007). Paisagem sonora. *Anais dos XVII Congresso da Anppom*, São Paulo: GT Música e Mídia.
- Leenhardt, J. (2014). Landscape between nature and art. Retrieved from <http://cfhc.wp.st-andrews.ac.uk/workshops/franco-scot-humanities/landscape2014/leenhardt-en/>
- Machado, A. (1997). *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense.
- McLuhan, M. (2005). Visual space and acoustic space. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audioculture. Readings in modern music* (pp. 67-72). New York: Continuum.
- Merten, L. C. (1995). *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- Migliano, M. & Lima, C. S. (2013). Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O som ao redor*. *REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 2(1), 185-209.
- Nagib, L. (2016, February 17). Em *O som ao redor* todos temem a própria sombra. *Folha de S. Paulo, Folha Ilustríssima*. Retrieved from <https://tinyurl.com/y8t2hdkq>
- Nogueira, A. M. C. (2009). *O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo*. Masters dissertation, Universidade Federal de Pernambuco, Brazil.
- Obici, G. (2006). *Condição de escuta*. Masters dissertation, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brazil.
- Oliveira, A. (2013, January 3). Estreia: Premiado ‘O som ao redor’ mostra contradições sociais do Brasil. *G1*. Retrieved from <https://tinyurl.com/ya8b8oj3>
- Oliveira Jr., L. C. G. (2010). *O cinema de fluxo e a mise en scene*. Masters dissertation, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Oricchio, L. Z. (2014, September 22). Em Brasília, *Ventos de agosto* se aproxima do documentário. *Estadão*. Retrieved from <https://tinyurl.com/yb4rs3es>

- Prysthon, A. (2017). Paisagens em desaparecimento: cinema em pernambuco e sua relação com o espaço. *E-compós. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 20(1), 1-17.
- Rocha, A. M. (2013). A busca de sons ao redor: uma análise filmica auditiva. *Revista de Audiovisual Sala*, 206(3), 1-16.
- Rodríguez, Á. (2006). *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- Schafer, R. M.; (2001). *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp.
- Vieira Jr., E. M. (2013). Paisagens sonoras e realismo sensorio no cinema mundial contemporâneo. *Revista Contemporânea*, 11, 489-503.

BIOGRAPHIC NOTES

Igor Araújo Porto is preparing his Masters Degree within the Postgraduation Program in Communication and Information at the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRS) and has a degree in Journalism in the same institution.

E-mail: igorporto89@gmail.com.

Address: Rua Honório Silveira Dias, 912/502, Porto Alegre, Rio Grande do Sul /RS (Brazil)

Miriam de Souza Rossini holds a PhD in History by the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRS). Professor of the Postgraduation Program in Communication and Information at the Department of Communication in same university. Cinema researcher. Productivity scholarship of CNPq.

E-mail: miriam.rossini@ufrgs.br

Address: Rua Ramiro Barcelos, 2147/62, Porto Alegre, Rio Grande do Sul / RS (Brazil)

* **Submitted: 30-11-2017**

* **Accepted: 15-02-2018**

4. LEITURAS |
4. BOOK REVIEWS

STREET, S. (2017). SOUND POETICS. INTERACTION AND PERSONAL IDENTITY. CHAM: PALGRAVE.

Madalena Oliveira

Há pelo menos duas maneiras particulares de falar do som como suporte de linguagem: por um lado, de um ponto de vista material, que salienta as propriedades físicas das ondas vibratórias produzidas e propagadas pelo ar; por outro, de um ponto de vista simbólico, que evidencia o caráter significativo e cultural da expressão sonora. O primeiro inscreve-se no âmbito de uma espécie de engenharia do som, uma área que se tem desenvolvido em íntima conexão com técnicas de edição orientadas para uma certa elevação artística da produção de áudio. Nesse domínio, a música, como expressão maior da linguagem sonora, é, desde sempre, um campo de surpreendente exaltação da versatilidade plástica e estética dos estímulos auditivos. No entanto, outras áreas antes secundarizadas pela imagem têm favorecido, com especial acuidade nas últimas duas décadas, uma sensibilidade crescente para o valor do que se ouve, como a sonoplastia e o *design* de som. O segundo corresponde a uma extensão dos estudos sobre a construção de sentido e a interpretação aos ambientes sonoros, reconhecendo naquilo que o ouvido apreende um caráter sígnico, isto é, uma capacidade para produzir significados. Pode dizer-se que o primeiro ponto de vista pressupõe necessariamente o segundo. Em *The sound handbook*, por exemplo, Tim Crook não ignora a importância de refletir de forma articulada sobre as filosofias e as tecnologias do som (Crook, 2012). É, no entanto, talvez numa abordagem mais afetiva do que técnica que os estudos de som encontram hoje a sua principal fonte de inspiração.

Seán Street apresenta-se a si próprio como um escritor de poesia que faz rádio. Professor emérito da Bournemouth University, no Reino Unido, em *Sound poetics. Interaction and personal identity*, o autor exprime claramente os benefícios desta dupla condição, de poeta e de exímio conhecedor da magia da rádio. O livro é pequeno, “como por vezes são os livros dos poetas” (p. ix), explica no prefácio, e não tem explicitamente a rádio como *leitmotiv*. É antes mais um ensaio – o terceiro da trilogia que iniciou com a publicação em 2012 de *The poetry of radio: the colour of sound* (Street, 2012) e seguiu dois anos depois em *The memory of sound: preserving the sonic past* (Street, 2014) –, um ensaio que toma o som e a poesia como parentes, porque “ambos criam imagens que a mente tem que interpretar” (p. xi). *Sound poetics* também não é um livro académico clássico, porque não tem a pretensão de revelar ao leitor os resultados de uma investigação empírica planeada segundo as normas do procedimento científico, ou sequer de seguir uma estrutura mais ou menos uniformizada na literatura académica que supõe introduzir um problema, situá-lo no estado da arte para então desenvolver uma proposta teórica ou prática pretensamente original. Nele se enuncia, no entanto, uma tese: a de que “o som nos define” (p. 4), sendo “uma parte fundamental do que somos” (p. xii).

Organizado em seis capítulos, este livro de Seán Street é apresentado como uma obra interdisciplinar. Não seria preciso, no entanto, mais do que reconhecê-lo como uma proposta no campo de uma semiótica do som para o tomarmos como uma publicação de referência no quadro dos estudos de som. É isso que ele é acima de tudo, um exercício de compreensão de uma cultura sonora paralela a uma cultura da imagem. Falando do som em termos assumidamente poéticos, porque “o som é em si mesmo um conceito poético” (p. 3), é o próprio autor que anuncia o duplo propósito expresso nesta obra: o de “explorar a relação entre som, interação e identidade, usando o conceito de poética quer como metáfora quer como real expressão da condição humana” e o de “examinar sinais sónicos como algo ouvido interna e externamente, através da imaginação, da memória e de resposta direta” (p. ix).

No primeiro capítulo, intitulado “Poesia e a ideia do som”, o leitor é confrontado com a constatação de que “ouvir é o primeiro sentido que se desperta em nós e o último a deixar-nos” (p. 3). Para além disso, o autor lembra que “podemos fechar os nossos olhos, mas não podemos fechar os nossos ouvidos”, razão pela qual o som “nos afeta a um nível subliminar, atravessando os nossos filtros culturais e emocionais” (p. 3). É por essa razão que, para Seán Street, “somos definidos pelo som”, não podendo “escapar à sua influência e afeição” (p. 4). Mesmo quando parecemos ter-nos distraído das palavras que alguém nos dirige, outros sons estarão a exercer um poder sobre a nossa imaginação.

O que ouvimos situa-nos, por outro lado, no espaço. Como explica o autor, “as reverberações e os ecos governam-nos”, daí que, “por diversas razões, possamos ficar desorientados quando ficamos abandonados ao nosso mundo sonoro interno, sem o ambiente acústico envolvente de um contexto externo” (p. 13). O que, no entanto, aproxima realmente o som da vida é o facto de o som existir no tempo; “nós captamo-lo à medida que ele passa por nós e, ao fazê-lo, ele já está a desvanecer-se, movendo-se para além de nós, tornando-se memória” (p. 15). Num capítulo focado na ideia de que o som existe porque é ouvido, o autor termina assinalando um curioso “acidente” da língua inglesa: o facto de a palavra *silent* ser um anagrama da palavra *listen*. Talvez por isso, sugere que “devemos começar, não com o som, mas com o silêncio, não com o envio de sinais áudio, mas com a escuta” (p. 16).

É com este mote que Seán Street introduz o capítulo dois, dedicado a um aparentemente paradoxal *som silencioso*. Sob o título “Som silencioso: imaginação e identificação”, esta segunda secção reforça a ideia de que o som tem uma relação estreita com a imaginação e, por consequência, com a capacidade de evocar imagens. Se, para Emma Rodero, uma história narrada apenas através do som tem a capacidade de aumentar a imaginação (Rodero Antón, 2011, p. 43), para Seán Street o som “cria imagens na mente, imagens visuais que reverberam na memória” (p. 18), daí que o som seja o meio fundamental para o *storytelling* (p. 27). Corroborando o que outros investigadores têm defendido em relação à força do som para produzir imagens, o autor sustenta, por outro lado, que “temos a capacidade de *fazer* sons na nossa imaginação, assim como de *interpretar* sons ouvidos do exterior” (p. 21). Por outras palavras, “assim como o som pode evocar imagens, também as imagens produzem sons na mente, sejam essas imagens físicas ou palavras impressas numa página” (p. 29).

Pode desta forma depreender-se que, de acordo com Street, mesmo no silêncio que pode acompanhar o visual, a mente interpreta um modo sonoro, o que faz de cada um de nós um compositor, sendo “a nossa orquestra a nossa imaginação” (p. 31).

O terceiro capítulo, que tem como cabeçalho a expressão “Transmissores e receptores: som partilhado e selecionado”, é o mais sintonizado com a rádio em todo o livro. Partindo do princípio de que a experiência da televisão é mais observacional do que imersiva, Seán Street acredita que a rádio nos torna capazes de nos sentirmos parte de uma experiência comunitária, essa tal experiência de partilha mencionada no título. Ao registar uma espécie de identidade acústica dos ouvintes (Oliveira, 2013, p. 186), a rádio promove um “parentesco artificial entre o locutor e o ouvinte através de um conjunto de códigos sonoros que reconhecemos” (p. 47), que fomos absorvendo ao longo da vida e que subconscientemente foram construindo o tecido da nossa personalidade (p. 38). O desenvolvimento de outras tecnologias, porém, possibilitou a “personalização do som” (p. 47), ao ponto de “o *smartphone* transportar tudo aquilo de que precisamos para sintonizar a nossa identidade sónica, com a capacidade de transmitir essa identidade aos outros na tribo” (p. 47). Hoje, para Séan Street, a “realidade” real pode, portanto, “não estar no que recebemos, mas no que transmitimos a nós mesmos” (p. 54), a partir da seleção que fomos fazendo na comutação entre *ouvir* e *escutar* e de uma interação que operamos com base em fontes e pontos de referência cuja validade se tornou um valor sensível e extremamente complexo de aferir.

Com o sugestivo título “Invasão de sons estrangeiros”, o capítulo quarto recupera a ideia de que “ouvir é compulsório em circunstâncias normais, mas escutar é uma decisão consciente” (p. 57). Uma das razões por que este é também um capítulo obrigatório para o leitor interessado em compreender a força expressiva do som é o facto de nele o autor sugerir que “os sons que não reconhecemos nos alertam para o perigo potencial” (p. 59). Confessando ter descoberto que tinha problemas auditivos enquanto escrevia este livro, Seán Street também anota a curiosa resistência que algumas pessoas parecem demonstrar em relação à ideia de usarem aparelhos auditivos, uma resistência que parece não ter qualquer equivalente na necessidade de usar óculos, um objeto encarado inclusive não apenas como o sinal de uma insuficiência da visão mas também como um acessório de moda. Como neste gesto do quotidiano, “há uma propensão defensiva nos seres humanos para o preconceito auditivo; uma voz, um dialeto ou um sotaque estrangeiro podem alertar-nos para um suposto risco” (p. 74). Com efeito, “a par da aparência física – a cor da pele, a idade, o género e outros atributos visíveis – nada ativa tanto e tão depressa um julgamento inesperado como o som, o timbre, a intensidade e a etnicidade de uma voz” (p. 74).

No penúltimo capítulo, entitulado “Desconfortavelmente entorpecido: sozinho no mundo sonoro”, Street lembra que “o silêncio pode ser um estado de espírito” (p. 75) e que “o lugar mais solitário pode estar no meio de uma multidão, rodeado de barulho e risos de uma festa ou outra forma de celebração” (p. 76). Reconhecendo que “há uma compulsão para comunicar” (p. 78), o poeta entende que na cultura do ecrã podemos descobrir-nos a gritar silenciosamente, a desenvolver a ilusão de uma conversa, mesmo

quando estamos sentados apenas com o nosso próprio silêncio. Também uma fotografia ou uma pintura “podem evocar som silencioso ou podem reflectir um profundo silêncio” (p. 81). Essa é, aliás, uma das diferenças entre a fotografia e o som. A primeira congela o tempo, é um *momento estacionário silencioso*; o segundo preserva a decomposição do tempo. “Outra diferença significativa”, acrescenta o autor, “é que a fotografia – como a imagem em movimento – nos coloca como testemunhas de um acontecimento, enquanto um registo sonoro nos enquadra como participantes” (p. 81). Apesar de a capacidade auditiva estar associada ao ouvido, o som convoca, na verdade, o corpo todo, porque ouvimos “o mundo como vibração e como som real” (p. 83). Pela mesma razão, “o silêncio absoluto na nossa relação com o mundo é inumano” (p. 89).

No capítulo seis, que fecha este livro sob o título “À procura do som do próprio”, o leitor reencontra a proposta do autor relativamente à ligação entre o que ouvimos e o que somos. Sugerindo que “a chave para a nossa identidade sónica é ouvir e criar condições para que a escuta criativa e positiva possa existir” (p. 94), Seán Street defende que “o ouvido pode ser uma força dominante na ‘leitura’ do nosso ambiente e será, portanto, requisitado para trabalhar mais do que nunca no sentido de absorver este cada vez mais complicado mundo sonoro” (p. 98). A tecnologia concedeu-nos, pelos dispositivos de gravação, a possibilidade de recuperar o som que o tempo faz naturalmente desvanecer, mas está, alerta o autor, a mudar a própria memória e, em certo sentido, a própria identidade pessoal. No entanto, “comunicar o nosso som verdadeiro é um direito e um dever” (p. 110). Não seriam necessários outros argumentos para recomendar a leitura deste livro com o mesmo deleite com que se pode ouvir o canto de passarinhos no despertar de uma manhã primaveril. Ainda assim, escutar *Sound poetics. Interaction and personal identity* é escutar ainda uma recomendação que Seán Street murmura no final no mesmo tom intimista que atravessa todo o texto: “o melhor é começarmos por nós próprios, ouvirmos criticamente, cuidadosamente, compassivamente e exprimirmo-nos a nós próprios com o som leal à nossa essência humana única” (p. 110).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Crook, T. (2012). *The sound handbook*. Oxon / Nova Iorque: Routledge.
- Oliveira, M. (2013). Sounds and identity: the role of radio in community building. In G. Stachyra, *Radio. Community, challenges, aesthetics* (pp. 177-188). Lublin: Maria-Curie Skłodowska University Press.
- Rodero Antón, E. (2011). Bem-vindos ao pod-drama-cast e a uma nova experiência de escuta: a comunidade virtual de The Archers. *Comunicação e Sociedade*, 20, 43-59. doi: 10.17231/comsoc.20(2011).882
- Street, S. (2012). *The poetry of radio: the colour of sound*. Oxon / Nova Iorque: Routledge.
- Street, S. (2014). *The memory of sound: preserving the sonic past*. Oxon / Nova Iorque: Routledge.

NOTA BIOGRÁFICA

Madalena Oliveira é Professora Associada do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho e membro do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade. Ensina Semiótica, Comunicação e Linguagens e Jornalismo e Som. É vice-presidente da Sopcom – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação. É *chair* da secção de Estudos de Rádio da ECREA. Integra o Fórum Ibero-americano de Pós-Graduação, uma comissão de assessoramento da Confibercom – Confederação Ibero-americana das Associações Científicas e Académicas de Comunicação e coordena com Helena Sousa o Observatório de Políticas Públicas para a Comunicação do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Morada: Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Campus de Gualtar, 4710-057-Braga (Portugal)

* **Submetido: 30-11-2017**

* **Aceite: 15-02-2018**

STREET, S. (2017). *SOUND POETICS. INTERACTION AND PERSONAL IDENTITY*. CHAM: PALGRAVE.

Madalena Oliveira

There are at least two particular ways of speaking of sound as language support. The material point of view emphasises the physical properties of the vibrational waves produced and propagated by air, while the symbolic point of view shows the significant and cultural character of sound expression. The first is part of a kind of sound engineering, an area that has developed in close connection with editing techniques aimed at a certain artistic elevation of audio production. In this field, music, as a major expression of sound language, has always been a field of surprising exaltation of the plastic and aesthetic versatility of aural stimuli. However, other areas previously diminished by the image have favoured, with special acuity in the last two decades, an increasing sensitivity to the value of what one hears, such as sound effects and sound design. The second corresponds to an extension of the studies on the construction of meaning and interpretation to the sound environments, recognising a sign character in what the ear perceives, that is, an ability to produce meanings. It may be said that the first point of view necessarily presupposes the second. In *The sound handbook*, for example, Tim Crook does not ignore the importance of reflecting on sound philosophies and technologies in an articulated way (Crook, 2012). It is, however, perhaps through a more emotive than technical approach that sound studies today have their main source of inspiration.

Seán Street introduces himself as a poetry writer who does radio and is Emeritus Professor of Bournemouth University, UK. In *Sound poetics. Interaction and personal identity*, the author clearly expresses the benefits of this double condition of poet and someone who knows profoundly the magic of radio. The book is small, “as books by poets sometimes are” (p. ix), and its *leitmotiv* does not explicitly concern radio. It is indeed an essay –, the third in the trilogy that began with the publication in 2012 of *The poetry of radio: the colour of sound* (Street, 2012) and continued two years later in *The memory of sound: preserving the sonic past* (Street, 2014), an essay that takes sound and poetry as kin, because “both provide images that the mind is required to interpret” (p. xi). *Sound poetics* is also not a classic academic book, because it does not pretend to provide the reader with the results of an empirical study planned according to the norms of scientific procedures or even to follow a more or less uniform structure that supposes introducing a problem, situating it in the state of the art, and then developing an allegedly original theoretical or practical proposal. In it, however, a thesis is stated: “sound defines us” (p. 4), being “a fundamental part of what we are” (p. xii).

Organised into six chapters, this book from Seán Street is presented as an interdisciplinary work. However, it is not necessary to recognise it as more than a proposal in the field of semiotics of sound to take it as a reference publication in the field of sound

studies. It is, above all, an exercise in understanding a sound culture parallel to an image culture. By speaking of sound in assumedly poetic terms, because “sound is itself a poetic concept” (p. 3), it is the author himself who announces the dual purpose expressed in this work: “to explore the relationship between sound, interaction and identity, using the concept of poetics both as a metaphor and actual expression of the human condition”, and “to examine sonic signs as something heard internally and externally, through imagination, memory and direct response” (p. ix).

In the first chapter, entitled “Poetry and the idea of sound”, the reader may realise that “hearing is the first sense to awaken in us, and the last to leave us” (p. 3). In addition, the author recalls that “we can close our eyes, but we cannot close our ears”, which is why sound “affects us at a subliminal level, bypassing our emotional and cultural filters” (p. 3). It is for this reason that, according to Seán Street, “we are defined by sound” and cannot “escape its influence and affect” (p. 4). Even when we seem to have distracted ourselves from the words one directs to us, other sounds exercise a greater power over our imagination.

What we hear situates us, on the other hand, in space. As the author explains, “reverberations and echoes govern us”, hence “for a number of reasons, we may become disoriented when we are left with only our internal sound world, without the surrounding soundtrack of an external context” (p. 13). However, what really brings the sound closer to life is the fact that sound exists in time; “we catch it as it passes us, and as we do so, it is already fading, moving on and away from us, becoming memory” (p. 15). In a chapter focused on the idea that sound exists because it is heard, the author ends by pointing out a curious “accident” of the English language: the fact that the word *silent* is an anagram of the word *listen*. Perhaps for this reason, he suggests that “we must begin, not with sound, but with silence, not with sending audio signals, but with listening” (p. 16).

It is with this motto that Seán Street introduces chapter two, dedicated to an apparently paradoxical *silent sound*. Under the title “Silent sound: imagination and identification”, this second section reinforces the idea that sound has a close relation to the imagination and, consequently, to the ability to evoke images. If, for Emma Rodero, a story narrated only through sound has the capacity to increase the imagination (Rodero Antón, 2011, p. 43), for Seán Street, the sound “creates pictures in the mind, visual images that reverberate in the memory” (p. 18), so that sound is the fundamental medium for storytelling (p. 27). Corroborating what other researchers have advocated for the power of sound to produce images, the author argues, on the other hand, that “we have the capacity to *make* sounds in our imagination, as well as to *interpret* sounds heard externally” (p. 21). In other words, “just as sound can evoke pictures, so too can pictures make sound in the minds, be those pictures physical or words on a printed page” (p. 29). It can thus be stated that, according to Street, even in the silence that can accompany the visual, the mind interprets a sound mode, which makes each of us a composer, being “our orchestra our imagination” (p. 31).

The third chapter, which is titled “Transmitters and receivers: shared and selected sound”, is the most tuned to radio throughout the book. Assuming that the television experience is more observational than immersive, Seán Street believes that radio makes

us capable of being part of a community experience, that sharing experience mentioned in the title. By registering a kind of acoustic identity of listeners (Oliveira, 2013, p. 186), radio promotes an “artificial kinship between the broadcaster and the listener through a range of recognisable sound codes” (p. 47), which we have been absorbing throughout life and subconsciously using to build the fabric of our personality (p.38). The development of other technologies, however, enables the “personalisation of sound” (p. 47), to the point that “the smartphone carries everything we need in order to tune to our sonic identity, with the capacity to transmit this identity to others in the tribe” (p. 47). Today, for Séan Street, real “reality” may lie therefore “not in what we receive, but what we transmit to ourselves from within” (p. 54). This comes from the selection that we have made in the commutation between *hearing* and *listening* and from an interaction that we operate on the basis of sources and points of reference whose validity has become a sensitive and extremely complex value.

With the evocative title “Invasion of the sound aliens”, chapter four returns to the idea that “hearing is compulsory in normal circumstances, but listening is a conscious decision” (p. 57). One of the reasons why this is also a necessary chapter for the reader interested in understanding the expressive power of sound is that the author suggests that “the sounds we do not recognise alert us to potential danger” (p. 59). Confessing to having discovered that he had hearing problems while writing this book, Séan Street also notes the curious resistance that some people seem to demonstrate regarding the idea of using hearing aids, a resistance that seems to have no equivalent in the need for spectacles, recognised not only as a sign of insufficient vision but also as a fashion accessory. Likewise in this everyday gesture, “there is a defensive propensity within human beings to auditory prejudice; a voice, a dialect, or a foreign accent may alert us to a supposed risk” (p. 74). In fact, “next to physical appearance – the colour of skin, age, gender and other visible attributes – nothing activates the snap judgement in us so much and so quickly as the sound, timbre, pitch and ethnicity of the voice” (p. 74).

In the penultimate chapter, entitled “Uncomfortably numb: alone in the sound world”, Street recalls that “silence may be a spiritual state” (p. 75) and that “the loneliest place can be in the midst of a crowd, surrounded by the noise and laughter of a party or other form of celebration” (p. 76). Recognising that “there is a compulsion to communicate” (p. 78), the poet understands that in a screen-based culture, we may find ourselves silently shouting back, developing the illusion of a conversation, even as we sit within the silence of ourselves. In a sense, a photograph or a painting “may evoke silent sound or may reflect profound silence” (p. 81). This is, in fact, one of the differences between photography and sound. The first freezes the time, as it is a *silent stationary moment*; the second preserves the decay of time. “The other significant difference”, adds the author, “is that a photography – like a moving image – places us as a witness to an event, whereas a sound record sets us in the frame of a participant” (p. 81). Although the auditory capacity is associated with the ear, sound actually needs the whole body, because we hear “the world as a vibration and as actual sound” (p. 83). For the same reason, “total stillness in our relationship with the world is inhuman” (p. 89).

In chapter six, which closes the book under the title “Searching for the sound of self”, the reader finds again the author’s proposal regarding the connection between what we hear and what we are. Suggesting that “the key to our sonic identity is listening and creating conditions in which creative and positive listening can exist” (p. 94), Seán Street argues that “the ear can be a dominant force in ‘reading’ our environment and will therefore be required to work harder than ever to absorb this increasingly complicated world of sound” (p. 98). Technology has granted us, through recording devices, the possibility of recovering the sound that naturally fades with time, but it is, the author warns, changing the memory and, in a sense, our own personal identity. However, “to communicate our true sound is a right and a duty” (p. 110). No further arguments are necessary to recommend the reading of this book with the same delight with which birdsong can be heard in the wake of a spring morning. Still, listening to *Sound poetics. Interaction and personal identity* is to listen to a recommendation that Seán Street mutters at the end in the same intimate tone that runs through the whole text: “It is best that we begin with ourselves, listen critically, carefully, compassionately, and express ourselves with sound that remains faithful to our unique human essence” (p. 110).

Translation: Madalena Oliveira :: Proofreading: proofreadmyessay.co.uk

BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

- Crook, T. (2012). *The sound handbook*. Oxon / New York: Routledge.
- Oliveira, M. (2013). Sounds and identity: the role of radio in community building. In G. Stachyra, *Radio. Community, challenges, aesthetics* (pp. 177-188). Lublin: Maria-Curie Skłodowska University Press.
- Rodero Antón, E. (2011). Bem-vindos ao pod-drama-cast e a uma nova experiência de escuta: a comunidade virtual de The Archers. *Comunicação e Sociedade*, 20, 43-59. doi: 10.17231/comsoc.20(2011).882
- Street, S. (2012). *The poetry of radio: the colour of sound*. Oxon / New York: Routledge.
- Street, S. (2014). *The memory of sound: preserving the sonic past*. Oxon / New York: Routledge.

BIOGRAPHICAL NOTE

Madalena Oliveira is an Associate Professor at the Institute of Social Sciences of the University of Minho and member of the Communication and Society Research Centre (CECS). She lectures Semiotics, Communication and Languages and Journalism and Sound. She is vice-president of Sopcom, the Portuguese Association of Communication Sciences. She chairs the Radio Studies Section of ECREA and is a member of the Ibero-American Postgraduate Forum, an advisory committee of Confibercom – Ibero-American Confederation of Scientific and Academic Associations of Communication. She coordinates with Helena Sousa the Observatory of Communication and Culture Policies within CECS.

E-mail: madalena.oliveira@ics.uminho.pt

Address: Instituto de Ciências Sociais, 4710-057-Braga, Portugal

* Submitted: 30-11-2017

* Accepted: 15-02-2018

AGRADECIMENTO AOS REVISORES

Os artigos publicados na *Revista Lusófona de Estudos Culturais/ Lusophone Journal of Cultural Studies* estão sujeitos a um processo de *blind peer review*.

Agradecemos aos investigadores que colaboraram connosco como revisores dos artigos que foram submetidos para publicação nesta edição da revista. A todos eles endereçamos o nosso reconhecimento pelo seu valioso contributo.

ACKNOWLEDGMENTS

The articles published in this issue of *Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies* have been blind peer-reviewed.

We hereby thank researchers who have accepted our request to review articles and acknowledge their invaluable contributions.