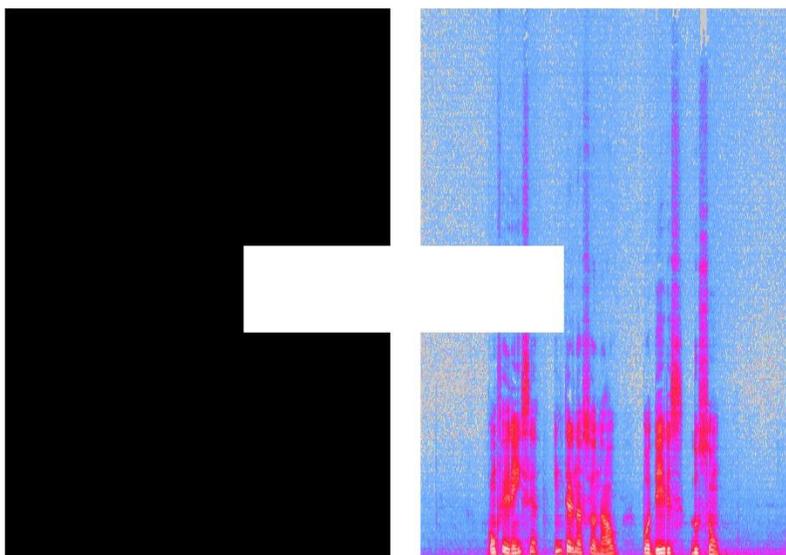


PODERES DO SOM

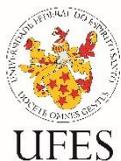


**I Conferência Internacional
de Pesquisa em Sonoridades**

(ANAIS)

Resumos

Apoios



PODERES DO SOM

RESUMOS

Florianópolis
2019

José Cláudio S. Castanheira
Pedro Silva Marra
Marcelo B. Conter
Dulce Mazer
Cássio de Borba Lucas
Mário Arruda
(Organizadores)

Poderes do som:
Iª conferência internacional de pesquisa em sonoridades
(Powers of sound: 1st international conference on sonorities)

ANAIS (Resumos)

1ª Edição
Florianópolis
UFSC
2019

**Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina**

C748p

Conferência Internacional de Pesquisa em
Sonoridades (1. : 2019 : Florianópolis, SC)
Poderes do som [recurso eletrônico] : I^a
conferência internacional de pesquisa em
sonoridades = Powers of sound : 1st international
conference on sonorities : anais (resumos) /
organizadores, José Cláudio S. Castanheira...[et
al.]. - Dados eletrônicos. - Florianópolis : UFSC,
2019.

Evento realizado em Florianópolis, SC na
Universidade Federal de Santa Catarina.

Inclui bibliografia
E-book (PDF)
ISBN 978-65-80460-09-0

1. Arte - Congressos. I. Castanheira, José
Cláudio S. II. Título.

CDU: 7

A conferência I CIPS 2019 – Poderes do Som é uma iniciativa do Grupo de Estudos em Imagens, Sonoridades e Tecnologias (GEIST-UFSC)

Locais de realização:

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Departamento de Artes (ART)

Rua Eng. Agrônomo Andrei Cristian Ferreira – Campus Trindade

Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

Escola de Comunicação, Artes e Design FAMECOS (PUC-RS)

Comitê organizador

Prof. Dr. José Cláudio S. Castanheira (UFSC) – coordenador

Prof. Dr. Pedro Silva Marra (UFES)

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter (IFRS)

Profª Drª Dulce Mazer (UFRGS)

Profª Drª Patrícia de Oliveira Iuva (UFSC)

Profª Drª Andrea Carla Scansani (UFSC)

Profª Drª Alessandra Brandão (UFSC)

Me. Cássio de Borba Lucas (UFRGS)

Me. Mario Alberto Pires Arruda (UFRGS)

Comitê científico

Prof. Dr. José Cláudio S. Castanheira (UFSC)

Prof. Dr. Pedro Silva Marra (UFES)

Prof. Dr. Marcelo Bergamin Conter (IFRS)

Profª Drª Dulce Mazer (UFRGS)

Profª Drª Ariane Holzbach (UFF)

Profª Drª Melina A. dos Santos (PUC-RS)

Prof. Dr. Fabrício Silveira (UFRGS)

Profª Drª Patrícia de Oliveira Iuva (UFSC)

Profª Drª Andrea Carla Scansani (UFSC)

Profª Drª Alessandra Brandão (UFSC)

Profª Drª Shannon Garland (UCLA)

Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn (UDESC)

Drª Thaís Amorim Aragão (UFC)

Drª Tatyana Jacques

Prof. Dr. Acácio Piedade (UDESC)

AGRADECIMENTOS

(Acknowledgments)

CNPq (processo 403783/2018-6)

Profª Maria Borges – SeCArte – Secretaria de Cultura e Arte da UFSC

Ana Lúcia Moraes – SeCArte – Secretaria de Cultura e Arte da UFSC

Profª Andrea Carla Scansani – Departamento de Artes UFSC – ART

Profª Clélia Mello – Cine Paredão (projeto de extensão UFSC)

Prof. Guilherme Sauerbronn – Radiofonias (programa de extensão UDESC-CEART)

Gabriel Varalla – LabCine

Yusanã Mignoni – LabSom

Felipe Tonin – LEC – Laboratório de Estudos de Cinema

Marcio Oleiro – LabMont

Franchêscollli Gohlke (bolsista do projeto Poderes do Som)

SUMÁRIO

(Contents)

Apresentação	09
Arqueologia das Mídias Sonoras <i>(Sound Media Archaeology)</i>	14
Arte Sonora <i>(Sound Art)</i>	21
Som, Afeto e Significância <i>(Sound, Affect, and Signification)</i>	49
Som e Cultura <i>(Sound and Culture)</i>	90
Tecnologias Sonoras e Práticas Socioculturais <i>(Sound Technologies and Sociocultural Practices)</i>	135
Mesa Redonda <i>(Round Table)</i>	160

APRESENTAÇÃO

Normalmente compreendido como fenômeno físico, ou seja, a transmissão de um sinal de movimento em um meio ou como vibração de um corpo que ressoa em outro, o som deve ser pensado também como uma relação social: seja na música que embala os corpos dançantes em uma festa ou naquela que toca em bares e toma as calçadas; seja no emprego de carros de som por manifestações em um protesto ou no uso da voz por pregoeiros que anunciam seus produtos e serviços no espaço público, ou ainda nos sistemas de sonorização de salas de cinema que imergem os espectadores na diegese fílmica. Percebe-se que cada um desses conjuntos de sons permite a realização de tarefas que não seriam concluídas da mesma maneira caso eles não fossem acionados. Neste sentido, os sons possuem agência, têm o poder de conquistar objetivos ou de fazer com que os agentes que vibram, em consonância ou não entre si, alcancem sentidos múltiplos.

O músico e ambientalista Murray Schafer identifica no ruído, elevando-se sobre o silêncio cotidiano das comunidades, um elemento para comemorar ocasiões especiais: colheita, festejos religiosos, eventos oficiais etc. A ruptura da tranquilidade rotineira é vista como algo que ajuda a definir o sagrado: aquilo que é diferente do silêncio secular. Ao mesmo tempo, o pesquisador vê na crescente industrialização, desde o século XVIII, uma forma de povoar o mundo com sons cada vez mais intensos. A possibilidade de sons que não cessam ou de sons que são ouvidos sem que possamos (ou precisemos) identificar sua origem, transforma o ato de ouvir e produzir sons em uma relação de poder. A sociedade contemporânea não apenas polui o ambiente sistematicamente com uma quantidade incalculável de novos e potentes sons, mas, ao mesmo tempo, insere esses novos meios de elaboração sonora em cadeias de produção de sentido. Entretanto, podemos dizer que nossas atuais paisagens sonoras constituem uma questão ainda mais complexa.

A relação entre sons e poder não é nova, mas adquire contornos inéditos e muito importantes na atual conjuntura política mundial. Em um momento de acirramento ideológico, em que Estado e sociedade têm protagonizado disputas muitas vezes violentas, o som tem se mostrado instrumento eficiente para controle e para infligir danos em pessoas ou objetos.

Os sons colonizam os espaços e o corpo, como afirma o antropólogo Martin Daughtry, em face de sua dualidade entre força e texto. O autor pesquisa as

sonoridades da Guerra do Iraque para compreender como o som está envolvido em dinâmicas violentas de poder que se distribuem assimetricamente em todas as direções. Assim, destrincha uma série de práticas, protocolos e artefatos tecnológicos que moldam as escutas e ações cotidianas de soldados e da população civil envolvidos no conflito.

Neste sentido, aparelhos criados visando a comunicação a longa distância como o LRAD (long range acoustic device) têm sido comumente utilizados desde 2006 para dispersão de multidões. O LRAD produz um som acima do limite do suportável pela audição humana, obrigando manifestantes a se retirarem do local. O caso mais icônico foi o dos protestos ocorridos durante o encontro da cúpula do G20 em Pittsburgh, nos EUA.¹ O artefato tecnológico foi igualmente empregado pelo exército americano no Iraque pós *Operation Iraqi Freedom* para repassar mensagens que tinham não só uma função informativa, mas também objetivavam impor domínio sobre o território urbano e minar a moral de grupos armados de resistência à ocupação estadunidense (DAUGHTRY, 2015)². No Rio de Janeiro, pouco antes da realização da final da Copa das Confederações, em 2013, a Polícia Militar apresentava à imprensa um canhão sônico para afastar torcedores mais exaltados. O nome do aparelho: *Inferno*.³

Em episódio diplomático controverso ocorrido recentemente, o Departamento de Estado dos Estados Unidos denunciou o que se configuraria como um “ataque acústico” à sua embaixada em Havana. Diplomatas dos Estados Unidos teriam começado a sentir dores de cabeça, náuseas, perda de audição e desequilíbrio devido, provavelmente, a emissões ultrassônicas de dispositivos de escuta escondidos em suas residências ou na própria embaixada.⁴

Esses exemplos revelam o caráter abrangente do som enquanto objeto de pesquisa. Há algumas décadas o campo de Estudos do Som vem se desenvolvendo através de uma perspectiva multidisciplinar, envolvendo áreas diversas como Tecnologias, Audiovisual, Música, Antropologia, História, Filosofia, Comunicação, Economia, etc. Mais do que um objeto de pesquisa, os trabalhos citados aqui demonstram que o som deve ser pensado ao modo de um instrumento de pesquisa e, ainda, como método de investigação. Entender os fenômenos contemporâneos através dos diferentes modelos de escuta e das diferentes relações de poder, econômicas, culturais, estéticas etc. que se constituem a partir daí é repensar a nossa própria concepção de mundo. Fugir da costumeira perspectiva visual através da qual vários campos de conhecimento formulam suas hipóteses é também

¹ https://www.youtube.com/watch?v=QSMYy3_dmrM

² DAUGHTRY, Martin J. **Listening to war**: sound, music, trauma and survival in wartime Iraq. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

³ <https://canaltech.com.br/entretenimento/Conheca-o-Inferno-um-canhao-sonico-que-deve-ajudar-a-PM-a-dispersar-multidoes/>

⁴ <https://www.publico.pt/2017/08/25/mundo/noticia/o-ataque-sonico-a-embaixada-dos-eua-em-havana-provocou-lesoes-em-16-diplomatas-1783374>

permitir que diferentes nuances venham à tona, é questionar a experiência cotidiana e buscar novas maneiras de se posicionar.

Em sua arqueologia dos meios de registro e reprodução sonora, Jonathan Sterne (2003)⁵ debate aquilo que denomina *litania audiovisual*: um conjunto de ideias, argumentos e debates arraigados no senso comum que encontram certa reverberação nos campos acadêmico e técnico-profissional e que atribuem certas propriedades ontológicas aos sentidos da visão e da audição. Essa diferenciação entre os campos sonoro e visual acaba por modelar uma série de práticas nas mais diferentes atividades sociais/econômicas.

No cinema, por exemplo, é notório o caráter secundário que tanto profissionais quanto teóricos – de um modo geral – atribuem ao som. Essa normatização de relações assimétricas acaba por propor um modo de pensar e agir que seria, supostamente, mais racional no que tange aos aspectos visuais das coisas e mais emocional no aspecto sonoro. Pensar o som como fonte de estímulos afetivos ou emocionais em campos como o cinema ou a música já lhe delegaria uma função extremamente importante em diferentes atividades das indústrias criativas. Contudo, a força do som não para por aí. É necessário entendê-lo como ferramenta de análise, propondo novos modelos de pesquisa. É necessário trazer para um nível mais aprofundado de discussão os variados impactos que a cultura sonora tem nas dinâmicas sociais contemporâneas.

Uma série de desenvolvimentos tecnológicos de ponta – tais como os radares, sonares e outros artefatos de ecolocalização; a radioastronomia; processos de sonificação (transformação em sons de informações de outra natureza) ou seu inverso, como na produção de imagens através da decodificação de sons, no caso de exames diagnósticos de ultrassom; a levitação de objetos por meio de vibrações acústicas etc – bem como a centralidade que a produção musical ocupa nas complexas redes que articulam o vasto campo da indústria do entretenimento indicam a importância que as sonoridades possuem hodiernamente.

Destacamos ainda o importante papel dos sons/ruídos da vida cotidiana nos espaços urbanos na regulação dos ritmos citadinos. Este elemento pode ser melhor investigado no campo do urbanismo com fins à elaboração de fóruns de discussão e metodologias participativas de planejamento das grandes cidades. Pode ser tomado como uma matéria expressiva que permite capturar e compreender dinâmicas de fluxo e movimento de pessoas, práticas, serviços e mercadorias, contribuindo, dessa maneira, para a gestão daquilo que se convencionou chamar de *Smart Cities*: aquelas nas quais uma diversidade de serviços, como transporte público, trânsito, entre outros, é gerenciada por sistemas informatizados integrados e suportados por bancos de dados capazes de processar uma variedade grande de informação de

⁵ STERNE, Jonathan. **The audible past**: cultural origins of sound reproduction. Durhan: Duke University Press, 2003.

naturezas diferentes e que remetem à multiplicidade reunida nos espaços públicos contemporâneos.

Finalmente, expomos a crescente atenção que tem sido dada ao som nos campos da arte contemporânea que, por meio de tecnologias digitais, da performance e da instalação, busca desenvolver propostas que levem em consideração a multissensorialidade da experiência humana, ao criar obras que apelam simultaneamente aos cinco sentidos e, portanto, à percepção em sua totalidade.

Assim, uma conferência como a *Poderes do Som*, que aqui propomos, possui uma grande importância cultural, científica e artística ao trazer e estimular no Brasil a discussão de uma série de temas ainda pouco explorados em âmbito nacional. Por meio dos debates e encontros que a iniciativa estimulará, pretendemos não só divulgar aquilo que se produz aqui em termos de pesquisa teórico-prática, mas também atualizar as discussões dos Estudos de Som no país: sobretudo formar novos pesquisadores e inspirar linhas de investigação que contemplem esse grande conjunto de possibilidades.

A *I Conferência Internacional de Pesquisa em Sonoridades – Poderes do Som* é uma iniciativa do Grupo de Estudos em Imagens, Sonoridades e Tecnologias (GEIST), formado por pesquisadores das instituições Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Instituto Federal do Rio Grande do Sul (IFRS), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Universidade Federal Fluminense (UFF). O objetivo do GEIST é estudar as relações entre diferentes tecnologias, práticas sociais e elementos da cultura audiovisual, considerando que esta é fundamental para o entendimento do contexto sociopolítico atual.

Nos últimos anos, temos acompanhado um crescimento significativo das pesquisas na área do som no mundo inteiro. Entre os eventos científicos mais recentes, podemos citar alguns que se destacam pela atualidade das questões tratadas bem como pelo peso dos pesquisadores envolvidos: *Timbre is a many splendored thing* (McGill University, Canadá - 2018); *Sound Art Matters* (Aarhus Universitet, Dinamarca - 2016); *Pouvoirs du son/Sons du pouvoir. Esthétique et politique du sonore* (Université de Picardie Jules Verne, França - 2017); *Bruits/Noise* (ENS Louis Lumière, França - 2014). No Brasil também vemos crescer o interesse pela pesquisa em som, especialmente pela criação e continuidade de encontros dedicados como o *Sonologia*, *Musicom*, *Comúsica*, *Musimid*, *Jisma* entre outros. De um modo geral, tanto os encontros nacionais quanto os internacionais abrem um leque bastante abrangente de temáticas trabalhadas, desde a inserção do som enquanto objeto de criação artística, até o seu papel nas dinâmicas econômicas e culturais de consumo; das modificações de práticas sociais a partir de novos modelos de produção e circulação de sonoridades até o desenvolvimento de espaços sonoros particulares e a criação de modelos identitários; da relação de uma nova ecologia sonora com modelos políticos, sociais e tecnológicos até o papel do

som como ferramenta de produção de sentidos; da especulação filosófica sobre tempo e espaço através de modelos audíveis à proposta de relações não antropocêntricas em ecologias tecnológicas.

É tendo essa abrangência em vista que a *Poderes do Som* procura dar ênfase às materialidades sonoras, quer aquelas que mobilizam práticas de escuta e de soar, quer os dispositivos e artefatos, tecnológicos ou não, que modulam e potencializam aquilo que se pode realizar com os sons. Nesta primeira edição do evento – a realizar-se no formato de Conferência na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), entre os dias 5 e 7 de junho de 2019 e como dois pequenos Colóquios nas cidades de Vitória/ES e Porto Alegre/RS, nos dias 03 e 10 de junho de 2019 – pretende-se alcançar um debate amplo e frutífero entre pesquisadores de diferentes áreas. Que este seja o primeiro passo de uma série de encontros entre pessoas apaixonadas por sons e pelo mundo contido neles.

José Cláudio S. Castanheira
Pedro Silva Marra
Marcelo B. Conter
Dulce Mazer
Cássio de Borba Lucas
Mário Arruda

ARQUEOLOGIA DAS MÍDIAS SONORAS

(Sound Media Archaeology)

|| Acervo José Castellar: memória de um rádio ficcional

RAFAEL DUARTE OLIVEIRA VENANCIO

UFU/ECA/USP

E-mail: rdovenancio@gmail.com

EDUARDO VICENTE

ECA/USP

E-mail: eduvicente@usp.br

A proposta da comunicação é oferecer uma visão do Acervo José Castellar, organizado pelos autores em 2012 e composto por roteiros de 226 programas de rádio e televisão, de diferentes gêneros, incluindo radionovelas e telenovelas completas, programas de auditório, programas musicais, teledramas e radiodramas. Desse total, temos 150 produções radiofônicas, sendo 102 de José Castellar, 15 de sua esposa, Heloísa Castellar, além de roteiros de trabalhos de Thalma de Oliveira, Gilberto Martins e Cassiano Gabus Mendes. O acervo abrange um período de mais de 30 anos (1943 e 1976), trazendo trabalhos realizados para diferentes emissoras de rádio da cidade de São Paulo. José Castellar foi um dos mais produtivos roteiristas do rádio paulistano dos anos 1940/1950 e o estudo do seu acervo nos permite conhecer melhor a diversidade de formatos e temas da “época de ouro” do rádio brasileiro. Além disso, ele nos permite oferecer uma visão mais detalhada do cenário radiofônico paulistano e da dinâmica do seu modelo comercial no período, com a forte presença de agências publicitárias e anunciantes internacionais. Além dessa visão geral do acervo, buscaremos analisar obras de diferentes gêneros e, através delas, refletir sobre o uso da linguagem radiofônica e sobre características comuns às produções da época. Em relação a esse último aspecto, destacam-se as adaptações de radionovelas cubanas (com destaque especial para os trabalhos de Leandro Blanco) e de contos e clássicos da literatura mundial.

Referências:

VENANCIO, R. D. O. **O som que estava lá: Ensaios sobre teoria estética do rádio.** São Paulo: Amazon/KDP, 2018.

VICENTE, E. **Em busca do rádio de autor:** apontamentos para uma rediscussão crítica da história do rádio no país. *Significação-Revista de Cultura Audiovisual*, v. 38, 2011, p. 87-100.

VICENTE, E. **Radiodrama em São Paulo:** A História de Zé Caolho, de Dias Gomes. *Observatorio (OBS*)*, v. 7, 2013, p. 173-185.

VICENTE, E. **Radiodrama em São Paulo:** política, estética e marcas autorais no cenário radiofônico paulistano. Tese de Livre-Docência. São Paulo: ECA-USP, 2015.

VICENTE, E. “**Rádio Novo**”: crítica social e experimentação estética no rádio ficcional brasileiro dos anos 1950. RUMORES (USP), v. 12, 2018, p. 173-191.

|| Experiências de sintetização sonora a partir de fontes gráficas

MARIA KAUFFMANN

ECA-USP

E-mail: maria.t.kauffmann@gmail.com

Em um rolo de filme em película cinematográfica, a pista de som ótico é uma estreita faixa que está posicionada entre os limites do quadro dos fotogramas de imagem e as perfurações destinadas às grifas da câmera ou do projetor. Os padrões gráficos da pista são a transcrição, em luz, do sinal elétrico de um microfone captando uma fonte sonora. Criado como um padrão técnico para a projeção de filmes com som sincrônico, é utilizado em cópias de exibição até os dias de hoje.

Embora amplamente difundida no Cinema Sonoro com fins comerciais, esta tecnologia também possibilitou experiências pioneiras na geração de sons sintéticos na primeira metade do século XX, gerando pistas de som a partir de fontes diversas, não necessariamente sonoras.

Paralelamente, em diferentes países da Europa, foram desenvolvidas técnicas relacionadas à intervenção direta ou fotográfica na área da pista de som do filme. Na Alemanha, Laszlo Moholy-Nagy, professor da Bauhaus, teorizou a chamada "escrita acústica" a partir da observação dos sulcos das gravações reproduzidas em Gramophone e compôs, na década de 1930, uma trilha a partir de impressões digitais, desenhos e rabiscos. Os animadores Rudolph Pfenninger e Oskar Fischinger disputaram diferentes abordagens acerca da fotografia de cartões com padrões gráficos previamente codificados. O compositor de vanguarda Arseny Avraamov desenvolveu, junto a laboratórios cinematográficos soviéticos, trilhas a partir de ornamentos feitos à mão.

Embora pioneiras, tais experiências estavam circunscritas aos laboratórios e tiveram circulação muito restrita, não sendo aplicadas amplamente na sonorização de filmes até então.

Surgiria posteriormente o nome mais conhecido a trabalhar com a técnica, o cineasta escocês-canadense Norman McLaren. Conhecido por animar desenhando figuras diretamente na película, sistematizou suas experiências com a sintetização do som ótico a partir da década de 1940 e pôde aplicá-las na sonorização de diversos curtas-metragens distribuídos mundialmente.

Nesta comunicação, pretendemos traçar um breve panorama destas experiências precursoras, chegando até as notas técnicas escritas por McLaren publicadas na década de 1950.

Referências:

FISCHINGER, Oskar. Sounding Ornaments. **Deutsche Allgemeine Zeitung**, Kraft Und Stoff. No. 30, jun.1932. Disponível em: <<http://www.centerforvisualmusic.org/Fischinger/SoundOrnaments.htm>>. Acesso em: 2019-03-30.

LEVIN, Thomas Y. Tones from out of Nowhere: Rudolph Pfenninger and the Archaeology of Synthetic Sound. **Grey Room**, 12, pp. 32–79, Grey Room, Inc. e Massachusetts Institute of Technology, 2003. Disponível em: <<http://www.centerforvisualmusic.org/LevinPfen.pdf>>. Acesso em: 2019-03-30.

MOHOLY-NAGY, Laszlo. New Forms in Music. Potentialities of the Phonograph. In: **Moholy-Nagy**, pp 291-292, ed. Krisztina Passuth, New York: Thames and Hudson, 1985. Disponível em: <https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_1923_New_Forms_in_Music_Potentialities_of_the_Phonograph.pdf>. Acesso em:2019-03-30.

MCLAREN, Norman. Animated Sound on Film. In: RUSSET, R.; STARR,C. (Org.) **Experimental Animation**. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1976. p.166-169.

SMIRNOV, Andrey. **Graphical Sound**. Moscou, 2011. Disponível em: <https://asmir.info/graphical_sound.htm>. Acesso em: 2019-03-30.

|| O fonautógrafo como objeto arqueológico: extratos da racionalização do som no século XIX

ARTUR SEIDEL FERNANDES

Eco-UFRJ / FCC-UFSC

E-mail: arturseidel@gmail.com

Inventado nos anos 1850 pelo francês Édouard-Léon Scott, o fonautógrafo permitiu pela primeira vez a “fixação” de ondas sonoras em um cilindro riscado. Nesta comunicação, procuramos explorar a articulação entre duas abordagens acerca dessa instigante tecnologia: são os textos de Jonathan Sterne (The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction) e de Friedrich Kittler (Gramophone, Film and Typewriter). Reivindicando o método arqueológico de Michel Foucault, ambos enfatizaram aspectos diferentes da elaboração histórica desse instrumento.

Em Sterne, o fonautógrafo aparece como um “artefato cultural” que permite escavar múltiplas camadas da elaboração instrumental e teórica do “próprio som” como domínio singular e autônomo de investigação científica que se estruturava

desde fins do século XVIII. Em Kittler, o caráter atestado pela sua etimologia é posto em primeiro plano, permitindo a exploração do contraponto deste artefato com a partitura musical, já que ambos seriam máquinas de “escrita dos sons”.

Este trabalho põe lado a lado essas perspectivas, com o intuito de delinear aproximações e tensões entre a proposição kittleriana de um “triunfo da frequência” a partir da escrita fonautográfica e a abordagem histórica de Sterne a respeito da nova elaboração do “som” como campo e objeto de teorização.

A partir da distinção conceitual entre arte e mídia (caríssima a seu pensamento), Kittler afirma que a mídia fonautográfica produzia uma escrita dos sons “enquanto tais” (frequências, vibrações), contrapondo-a à partitura musical que, mediada pela grade do simbólico, escrevia apenas relações intervalares baseadas no código musical. As condições de possibilidade dessa escrita “das frequências”, podem ser identificadas, conforme aponta Sterne, com a elaboração simultaneamente teórica e instrumental do “som” como objeto em diversos campos de pesquisa experimental (acústica, otologia, psicofisiologia).

Desse modo, investigamos as possibilidades do “triunfo da frequência” (Kittler) em descontinuidade com a racionalização musical (intervalos), acionando outros campos de investigação e artefatos tecnológicos, que destacamos a partir de Sterne. Por essa visada, pretendemos, ainda, colocar em perspectiva a emergência das tecnologias de gravação e reprodução sonora, já que o fonautógrafo inaugura a possibilidade técnica de transdução do som, o que consiste em um princípio estruturante de diversas tecnologias subsequentes (como o rádio, gramofones, microfones, amplificadores etc.).

Referências:

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

KITTLER, Friedrich. **Gramophone, Film, Typewriter**. Stanford University Press, 1999.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction**. Duke University Press, 2003.

|| Fundamento sónico e tecnologia

JORGE BRUNO VENTURA

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT. Lisboa – Portugal)

Email: jorge.bruno@ulusofona.pt

LUÍS CLÁUDIO RIBEIRO

Pensar a génese da rádio enquadrada no desenvolvimento da tecnologia do som, origina o recurso à arqueologia sonora e ao estudo de um conjunto de artefactos anteriores ao aparecimento da rádio, mas que já faziam notar características associadas a este meio: telepresença, desterritorialização a partir do som e emissão da voz humana em comunicação à distância. Por outro lado, numa outra abordagem, não se pode omitir a vertente da transmissão sonora através de meios como o telefone e telégrafo, onde se verifica um princípio e um fim, o microfone e altifalante. Em qualquer das abordagens são notórias alterações nos conceitos de Espaço e Tempo, bem como na forma de fruição do prazer da escuta e funcionalidades conseguidas através do sonoro: “you are not really at home in a place until you have made yourself familiar with how it sounds and resounds” (Rée: 1999: 53).

Percebe-se que o dispositivo rádio, encarado aqui como um híbrido promovido por outras invenções, é fruto de um grande conjunto de elementos de origem que não são exclusivamente tecnológicos. Com recurso a um conjunto de aparelhos relacionados com a génese e embrionário desenvolvimento do meio rádio, demonstra-se a existência de um desvio funcional nos primórdios da rádio e de um pensamento de encarar este meio como instrumento para a divulgação musical e da arte: “...as origens da rádio residiram na existência de um problema ocasionado pelo obstáculo do espaço, e cuja resolução exigia um sistema de troca de informações permitindo que certas ações humanas com impacto objetivo no mundo se desenrolassem coordenadamente” (Rosa, 2008: 53).

Para melhor se perceber as conquistas conseguidas e o seu impacto, é necessário aprofundar o conhecimento do trabalho de alguns inventores e cientistas, como por exemplo Marconi, pioneiros de uma tecnologia de desenvolvimento do sonoro: “foi o jovem italiano Guglielmo Marconi que conseguiu fazer as primeiras experiências coroadas de êxito, conseguindo enviar um conjunto de sinais em código morse por TSF (telegrafia sem fios)...” (Cruz, 2002: 210)

Inovações para a época e, como tal, instrumentos relacionados com o novo e com a capacidade de criar a percepção de uma revolução, detetada pelos futuristas e vanguardas artísticas: “É na facilidade de utilização e no pendor prático da telefonia vocal que reside o segredo do grande impulso e do desenvolvimento das telecomunicações no mundo, pelo menos até ao final do século passado. Porque, independentemente do surgimento de outras tecnologias, como a telecópia ou fax, foi a voz que dominou ao longo do século XX (Junqueiro, 2002: 34). Ergue-se aqui uma alteração substancial em algumas atividades relacionadas com a praxis humana através de novas percepções relacionadas com o Espaço e Tempo, com influência nas necessidades humanas (aprendizagem, superação do natural, entretenimento). Uma alteração do conceito dos caminhos do sonoro e a alteração

funcional do fundamento sónico do meio rádio possibilitaram a criação de um espaço de lazer e de um modelo de negócio, defendido por David Sarnoff no seu memorandum com o título de Radio Music Box: “Predicted the advent of broadcasting” (Benjamin, 2002: 97).

Referências:

BENJAMIN, Louise (2002). In Search of the Sarnoff ‘Music Box’ Memo: Nally’s Reply. **Journal of Radio Studies**, Vol. 9 (1), 97-106.

CRUZ, João Cardoso (2002). **Introdução ao Estudo da Comunicação**: Imprensa, Cinema, Rádio, Televisão e Redes Multimédia. Lisboa: ISCSP.

JUNQUEIRO, Raul (2002). **A Idade do Conhecimento**. Lisboa: Notícias Editorial.

RÉE, Jonathan. (1999). **I See a Voice**. New York: Metropolitan books.

ROSA, António Machuco. (2008). **A Comunicação e o Fim das Instituições**: Das Origens da Imprensa aos Novos Media. Lisboa: Edições Lusófonas.

ARTE SONORA

(Sound Art)

|| A arte e os sons: elementos para uma compreensão da arte sonora

RODRIGO LEITE SOUZA ENOQUE
UNICURITIBA/UFPR.
E-mail: rod.enoque@gmail.com

O termo *arte sonora* é habitualmente associado a projetos e artistas que fazem uso do som como elemento central ou predominante no processo criativo e estético. Esse conjunto de obras se caracteriza pela transdisciplinaridade artística, presente desde os primeiros trabalhos do gênero; pelo diálogo entre diferentes recursos técnicos e estéticos advindos das artes visuais, da música, do audiovisual, dentre outros campos da arte; a evidência dada ao material sonoro como elemento central. Devido a sua natureza transdisciplinar a *arte sonora* incorpora os conceitos das diferentes vertentes da arte das quais se origina, como a plasticidade, a visualidade, a espacialidade, diferentes relações com o tempo e uma outra forma do uso do elemento sonoro em comparação com a música, o que faz desse termo algo complexo de se definir em uma maneira delimitada. Ao longo do século XX compositores e artistas de diferentes movimentos buscaram uma maior integração entre diversas concepções estéticas, nesse sentido, a experimentação com novos materiais como o som passaram a ser explorados em vários processos de criação. Dentro desse contexto, novos paradigmas sonoros começaram a surgir dentro da composição musical e, também, nas artes plásticas. O advento de novas técnicas de produção e manipulação de áudio, o desenvolvimento da espacialização sonora e a experimentação com novos meios de síntese de áudio, a visualidade e a sonoridade como um único discurso e os novos elementos audiovisuais proporcionaram novas perspectivas de criação. Na medida em que a nomenclatura em si não fornece uma definição precisa desse movimento artístico, o estudo do termo *arte sonora* se mostra um debate em aberto, dado que ainda assim o termo se fez comum e, por mais que contenha incoerências e incertezas em suas definições, se mostra efetivo ao delimitar aquelas obras que se utilizam do som como material central no discurso artístico. O presente trabalho propõe uma revisão bibliográfica acerca das origens, do uso e das definições usuais encontradas na literatura sobre o termo *arte sonora*, estabelecer relações comparativas e uma análise crítica sobre essas referências. Esse estudo e problematização também visa encontrar paralelos que permitam uma melhor compreensão desse conjunto de obras através de alguns parâmetros explorados pelos teóricos do gênero: a transdisciplinaridade inerente ao termo, a questão dos ruídos e sons, os aspectos espaciais e temporais existentes nas criações agrupadas sob essa nomenclatura. Não é objetivo desse trabalho criar uma definição precisa do termo *arte sonora*, no entanto, a pesquisa visa proporcionar alguns parâmetros que permitam a sua melhor compreensão.

Referências:

ALARCÓN, Miguel Molina. **El Arte Sonoro**. Valencia: PUB & Rivera, ITAMAR - Revista de Investigación Musical: territorios para el arte, nº 1, p. 213-234, 2008.

CAMPESATO, Lílian. **Arte Sonora**: Uma Metamorfose das Musas. São Paulo: Dissertação (Mestrado em Música), USP, 2007.

LABELLE, Brandom. **Background noise**: perspectives on sound art. Nova Iorque – Londres: Continnum, 2006.

LICHT, Alan. **Sound Art**: Beyond Music, Between Categories. Nova Iorque: Rizzoli, 2007.

LÓPEZ CANO, Rúben. **Arte Sonoro**: procesos emergentes y construcción de paradigmas. Madrid: UAM, Música, Ciencia y Pensamiento en España e Iberoamérica durante el siglo XX, Sánchez de Andrés, Leticia y Presas, Adela (ed.), p. 207-225, 2013.

|| A interpretação eletroacústica: reflexões sobre o papel do intérprete de difusão na música mista

FÁBIO SCUCUGLIA

UNESP

E-mail: fscucuglia@yahoo.com.br

O presente trabalho busca discutir as responsabilidades envolvidas na interpretação da escritura eletroacústica em obras mistas (relacionadas a programação, gravação, controle de interface e difusão espacial), incluindo o debate sobre as possibilidades que o aparato eletroacústico oferece ao responsável pelo seu controle na criação de objetos sonoros e na influência sobre a estrutura formal da obra musical. Propõe-se delinear as transformações sofridas pelo processo composicional quando confrontado com novos meios de criação e disseminação do som, além de delimitar características de ordem semiológica (atuantes no processo de decodificação da partitura) e características de ordem performática (atuantes no processo de criação do som), a fim de compreender quais fatores desse processo podem ser influenciados pela atuação ativa do intérprete de difusão. Para as aproximações de ordem semiológica, apoiaremos nossas reflexões preponderantemente nos trabalhos de Roman Jakobson (particularmente os textos que descrevem o circuito da fala e suas funções linguísticas, comentando as críticas do autor aos pressupostos de Ferdinand Saussure sobre o ato da fala), bem como nas ampliações de Louis Hjelmslev sobre o modelo língua/fala e na dicotomia sistema/sintagma proposta por Roland Barthes para o estabelecimento do real valor dos elementos linguísticos. Além dos autores

supracitados, os textos de Jean-Jacques Nattiez sobre os processos poéticos, neutros e estésicos da comunicação musical permitirão a delimitação da interpretação musical como resultante de uma prática linguística específica. Para aprofundarmos as reflexões no campo da interpretação musical, apoiaremos nossas análises nos textos de Richard Taruskin e Nicholas Cook, atentando para as possibilidades interpretativas sob a perspectiva da co-criação musical e delimitando o escopo de atuação do responsável pela difusão eletroacústica. Atualmente, tal personagem é imprescindível para a interpretação de boa parte do repertório de música mista, amalgamando diversas funções historicamente herdadas e absorvendo uma responsabilidade difusa, para a qual o presente artigo visa trazer luz.

Referências:

BARTHES, Roland. **Image Music Text**. Londres: Fontana Press, 1977.

COOK, Nicholas. **Analysing Performance and Performing Analysis**. In.: Rethinking Music. Org. Nicholas Cook e Mark Everest, p.239–261, 2010.

JAKOBSON, Roman. **Rettopsettiva sulla teoria saussuriana** (1942). In.: Roman Jakobson, pp. 375-417. Roma: Riuniti, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O Combate entre Cronos e Orfeu**: Ensaios de semiologia musical aplicada. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux**. Paris: Editions Du Seuil, 1966.

TARUSKIN, Richard. **Text and Act**: Essays on Music and Performance. New York; Oxford: Oxford University Press, 1995.

|| A performatividade do som na criação do efeito de presença em “Os cegos”, de Denis Marleau

MAÍRA CASTILHOS COELHO

UFSC

E-mail: mcastilhos@gmail.com

Atualmente a performatividade do som na criação do efeito de presença é central em diversas obras contemporâneas. O presente trabalho pretende analisar a construção do efeito de presença, segundo Josette Féral, a partir da sonoridade da peça “Os cegos”, de Maurice Maeterlinck, encenada por Denis Marleau. Nesta encenação a sonorização dos atores e as manipulações operadas sobre as vozes não visam produzir efeitos especiais, mas sim harmonizar o desenho sonoro do palco.

Há uma articulação entre o sentido, a voz, as formas e o ritmo, e esses elementos surgem para reforçar o texto literário. Como o ator não está presente fisicamente na cena, somente a projeção de sua imagem, talvez a presença do ator surja através de sua voz. E como o som é a propagação de uma onda mecânica, que se espalha pelo espaço, talvez a voz do ator consiga ultrapassar o veículo mediador e ter presença, uma presença sonora. Deste modo, a voz provoca reações muito semelhantes daquelas que ocorrem quando se está de fato diante de uma pessoa. O efeito de presença, segundo Josette Féral, causa uma sensação no espectador de que os corpos oferecidos ao seu olhar ou à sua escuta estão realmente ali, no mesmo espaço e tempo em que ele se encontra. É possível afirmar que o som e a voz são fundamentais para que o efeito de presença aconteça nessa encenação, uma vez que somos guiados pelo ouvido e não pelo olhar. É o ouvido que dá a identificação e a possibilidade do efeito de presença. Assim, a voz do intérprete, mesmo que esteja mediada, estimula uma reação no ouvinte.

Referências:

JASMIN, Stéphanie e MARLEAU, Denis. **Le processus singuliers d'UBU: masquestratiques et installations ludiques**, In: Spirale, Canada, n.236, 2011.

TOBIN, Nancy. **In and out of the studio**. Disponível em <http://www.andrasound.org/> Acesso: março, 2011.

PELICORI, Ingrid. **Caligrafía de la voz**. Buenos Aires: Leviatán, 2007.

SPRITZER, Mirna. **Silêncio, escuta e a performance da palavra**. Memória ABRACE, 2009. Disponível em: <<http://portalabrace.org/portal/memorial>> Acesso em 29 mar. 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e Nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

|| Aproximações à potência poética do som nas performances da artista multimídia contemporânea Rubiane Maia

LINDOMBERTO FERREIRA ALVES

UFES

E-mail: lindombertofoa@gmail.com

À luz das investigações contemporâneas em torno da emergência do campo prático-discursivo designado como arte sonora (sound art), o objetivo deste artigo é situar, em perspectiva, as intenções poéticas reveladas de uso do som como

elemento estético subjacente às performances “Encontro, e então eu disse sim, aceito” (2011), “Vermelho-bicho (interlúdio)” (2012), “Travessia” (2012), “Decanto, até quando for preciso esquecer” (2013), “Antes que eu esqueça” (2014), “Esboços de um corpo desconhecido” (2014), “Anamnese” (2015), “Span” (2015), “This voice cuts me off, removing my feet from their place. Livro-performance – Capítulo I” (2018) e “Há uma voz que diz, cala-te. Calem-se todos vocês que estão à beira do abismo. Livro-performance – Capítulo II” (2019), da artista multimídia contemporânea brasileira Rubiane Maia.

Trata-se, aqui, de um convite para se adentrar no universo artístico desta que é um dos mais respeitáveis nomes das artes no Espírito Santo, surgidos nos últimos quinze anos, e um dos mais importantes expoentes da história recente das artes no Brasil – com projeções nacional e internacional. Não são poucos os fatos que evidenciam a consistência da trajetória de Rubiane Maia no âmbito da produção nacional em arte visual. Só para citar alguns, ela foi um dos oito artistas brasileiros selecionados pela artista sérvia Marina Abramović para integrar a exposição “Terra Comunal – Marina Abramović + MAI”, no Sesc Pompeia, SP, Brasil, em 2015. No ano seguinte, Rubiane Maia recebeu o prêmio de menção honrosa em “Fotografia em diálogo com experimentação artística”, pelo curta-metragem “EVO”, durante o 23º Festival de Cinema de Vitória; e, em 2017, recebeu sua primeira indicação à 8ª edição do “Prêmio PIPA - A Janela para a arte contemporânea brasileira” – organizada pelo Instituto PIPA e o MAM – Rio.

Em 2019, prestes a comemorar quatro décadas de existência, Rubiane Maia também completa treze anos de uma trajetória artística, notadamente interessada na criação de outras formas de percepção, relação e interferência sobre o vivido. E é precisamente sob essa ótica que as performances, objetos de investigação desse artigo, estruturaram-se. Entretanto, os trabalhos aqui analisados se distinguem das demais produções da artista, por se tratarem de obras onde a formalização estética do ato vivencial é estrategicamente concebida e realizada tendo o som como elemento central no processo criativo e estético.

Nesses termos, apoiada nos esforços de Bernd Schulz (1999) e Lílian Campesato (2007), de se traçar uma delimitação conceitual a respeito da noção de arte sonora; nas investigações de Paul Zumthor (1993), sobre o corpo como veículo de recepção e projeção do mundo; articuladas às considerações de Rubiane Maia (2011), acerca da relação entre arte e vida na atualidade; reunidos, por fim, sob o solo analítico da crítica de processo de Cecília Almeida Salles (1998), as reflexões contidas aqui visam, portanto, inferir sobre a tendência comum, nesses dez trabalhos, de experimentação da tensão construtiva oriunda do hibridismo entre o som e a arte no seio das performances da artista, bem como somar-se às atuais elaborações epistemológicas que permeiam os estudos críticos e analíticos em torno do gênero da arte sonora na contemporaneidade.

Referências:

CAMPESATO, Lílian. **Arte sonora**: uma metamorfose das musas. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artístico. São Paulo: FAFESP, 1998.

SCHULZ, Bernd. **Robin Minard**: silent music. Heidelberg: Kehrer Verlag, 1999.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Devios, sobre arte e vida na contemporaneidade**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

|| A voz Cummings na escuta Björk

RAFAEL MUNIZ SENS

Universidade Federal de Santa Catarina/CAPES

E-mail: rafaelsens@gmail.com

O trabalho é um recorte-conversa sobre a dissertação de mestrado que tenho desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, dentro da linha de Textualidades Híbridas, e fomentado pela bolsa CAPES de pesquisa. Proponho-me a estudar a relação entre o poema escrito e a voz através de, principalmente, duas reinterpretações musicais realizadas pela cantora islandesa Björk sobre poemas do estadunidense E. E. Cummings. Procura-se uma revisitação da corporeidade vocálica nos estudos literários híbridos, investigando o papel da voz, da gravação, da arte sonora e suas relações com a escrita, oralidade, música e poesia. Analiso faixas de áudio em estúdio das obras “Sonnets / Unrealities XI” e “Sun in my mouth”, gravadas e lançadas pela cantora Björk. Com isso, pretendo indagar a presença da voz na poesia de e. e. cummings ao analisar o processo de resignificação existente nas reinterpretações musicais realizadas por Björk, a fim de verificar como os conceitos de voz e de som nestes objetos podem contribuir para a compreensão mais profunda das obras de arte literárias, elaborando uma correlação sinestésica entre características significativas específicas da performance vocal, da poesia e do som. Espera-se que o trabalho contribua para os estudos do campo da arte sonora, sendo que, baseado em teorias diversas, ele exemplifica a pluralidade e importância desta área.

Referências:

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Cambridge, MIT Press, 2006.

FINNEGAN, Ruth. Performance, poesia, música: o que vem primeiro. In: MATOS, Cláudia et al (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

GUMBRECHT, Hans. Rhythm and meaning. In: GUMBRECHT, Hans. **Materialities of communication**. Califórnia: Stanford University Press, 1988.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

|| Breves registros de experimentações musicais: do lo-fi à busca de um padrão

GABRIEL ISLAZ GONÇALVES DOS SANTOS

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

Apresento neste trabalho breves registros de experimentações musicais, que têm como objetivo analisar algumas formas de gravações entre o lo-fi e as gravações ditas padrões, a partir de uma mesma canção em versões distintas. Inspirado pelo movimento do coletivo Ovos e Llamas em Porto Alegre - acompanhado via Facebook, YouTube e SoundCloud - com a banda Chimi Churris, além de Nelo Johann e amigos que mantinham a prática da gravação caseira, e admirado pela postura blasé e aventureira quanto às questões de qualidade técnica do som, tive meus primeiros interesses e referências de produção lo-fi. Gravei um EP utilizando apenas um gravador de mão e o software de áudio Audacity®, um ano depois escolhi uma das canções e a registrei em um estúdio profissional, solicitando o produtor do estúdio nas decisões do que estaria no fonograma. Para proceder às análises das gravações, utilizei as versões finais das duas interpretações. Inicialmente, cada música teve suas características musicais analisadas individualmente. Identificadas como se deram a captação dos instrumentos e mixagem. Por fim, comparados o registro caseiro com o registro feito em estúdio profissional. Constatou-se diversas semelhanças entre as gravações, não somente de estrutura, arranjo e letra que se mantiveram ou sofreram pequenos acréscimos, mas de busca de características próprias adquiridas na produção lo-fi como excesso de ambiência e efeitos gerados pela captação tosca. Recursos anteriormente impossíveis devido à limitação, reproduzidos e/ou explorados mais afundo em estúdio, maneiras diferentes de captar os instrumentos com vários microfones, uma profundidade maior e mais atenciosa na busca dos timbres orgânicos. Contudo também sem conseguir reproduzir timbres e sons anteriormente feitos em relação à

vibe da hora da gravação e imposições do produtor como a utilização do metrônomo, que deixou coisas anteriormente descompassadas, no tempo padrão.

Referências:

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A., 2009. **The artistic turn**: a manifesto. Leuven, Leuven University Press, 2009.

CONTER, Marcelo. **LO-FI**: Música pop em baixa definição. 1. ed. Porto Alegre: Appris, 2016.

LÓPEZ-CANO, Rubén; OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación artística en música**: Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona, 2014.

MOOREFIELD, Virgil. **The Producer as Composer**: shaping the sounds of popular music. Cambridge, MIT Press, 2010.

|| Buraco sonoro: sutilezas do som

KRISHNA PASSOS

Universidade de Brasília

E-mail: krishnapassos@gmail.com

O Artigo apresenta os resultados recentes das pesquisas artísticas de Krishna Passos, reflexões que levam ao seu desenvolvimento e considerações que a experiência artística nos abre; para isso, há o uso do som, como estudo de caso, apontando para fluxos não visíveis e instáveis. Em criações como Buraco Sonoro e outros trabalhos poéticos busca estabelecer reações mais diretas com fluxos vibratórios e as noções físicas do som. No caso, usa gravações do mar, presos inicialmente dentro de um cilindro de aço que podem ser libertados pelo público fruidor ao manusear o cilindro. Quando isso ocorre, há a propagação dos sons de dentro do objeto para o ambiente. No entanto, ao contrário de percebermos, o som se propagar para fora do cilindro, fato fisicamente inegável, temos a impressão de que este som sugere-nos sugar os demais sons do ambiente para dentro do recipiente, como se o tubo fosse um sumidouro. Deste modo há a contraposição entre o aprisionamento e a liberação destas frequências; entre a expansão do som pelo ambiente e a “concentração” dele no interior do objeto; fenômeno um tanto estranho ao comportamento sonoro que estamos habituados. No caso, o processo e a obra artística são fontes para apontamentos que abrangem desde as formas de percepção das vibrações, audíveis e não audíveis, até a ação destas sobre a matéria; trazendo, também, reflexões sobre a irradiação de energias e forças vitais que,

análogas ao som, operam em nós para além do visível e do plano estritamente perceptível.

Referências:

JANNY, Henri. **Cymatic**: A Study of Wave Phenomena and Vibration. Vol 1 e 2. Ed. FLORIS - MACROMEDIA, 2007, Disponível em: < https://monoskop.org/images/7/78/Jenny_Hans_Cymatics_A_Study_of_Wave_Phenomena_and_Vibration.pdf >. Acessado em 01/2019.

LEIROS, Martha. **Música a chave do universo**. Editora Cube dos Autores, 2010. Disponível em: < https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=lang_pt&id=qzBSBQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA32&dq=Chladni+arte+Hans+Jenny&ots=L3JM647Mdx&sig=338m9BqFwRpphee9bG8wG0clkF8 >. Acessado em 01/2019.

PASSOS, Krishna. **Silêncio, o som** (#16.Art – 16º Encontro Nacional de Arte e Tecnologia) Universidade do Porto – Faculdade de Belas Artes – FBAUP, Porto, Portugal, 2016. Disponível em: < <https://drive.google.com/file/d/1fh6zXjl7zyLiOnRJZWVjCIBoLWixiZY7/view> >. Acessado em: 01/2019

|| Dois tabuleiros para jogos de improvisação entre Artes Sonoras e Visuais

MARCELO WASEM

Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB)

E-mail: amiantus@gmail.com

O artigo irá discorrer sobre a implementação do curso “Jogos de Improvisação entre Artes Sonoras e Visuais” em dois contextos: Rio de Janeiro (RJ) e Porto Seguro (BA). O curso se situa a partir do entendimento que entre as duas áreas das artes existe uma zona intersticial híbrida na qual as expansões das artes visuais encontram reverberação em uma proposta sonora contemporânea que, por sua vez, rompe com os paradigmas da prática meramente musical. A pergunta “como tocar junto?” guia a pesquisa. Além do panorama histórico e reflexões teóricas sobre som e ruído (SCHAFER, 1999) ou o conceito de partitura gráfica, o que se almeja é colocar para improvisar musicistas de experiências amplamente diferentes – desde aquele que não se considera músico até o “expert” em um instrumento específico. A improvisação se apresenta como um modo de “fazer música” de modo inclusivo, onde não se faz necessário ter proximidade com a linguagem da escrita musical tradicional ou dominar a técnica de tocar um instrumento. As habilidades

requisitadas são mais da ordem da escuta e do saber jogar, aceitando o acaso e o erro como parte do processo criativo que se dá entre “jogadores”. Improvisação e jogo se aproximam nesta atividade de captura de forças, criação de territórios e, ao mesmo tempo, de ritornelos desterritorializados (GIL, 2008). A possibilidade de criar sonoridades em modo coletivo, não partindo das ferramentas tradicionais, como a partitura ou a reprodução do que já foi criado, se torna uma forma de arte relacional não hierárquica, em afinidade com propostas pedagógicas de ensino musical por um lado e por outro com as formas coletivas de fazer arte. Do campo musical, os papéis do compositor, intérprete e ouvinte são deslocados com as proposições de John Cage, quando suspende a hierarquia entre estes agentes (CAGE, 1985), e busca, com sua obra, abrir as formas de interpretar uma partitura gráfica, ouvir os sons sem pré-julgamentos ou mesmo nos aspectos visuais que ele insere no universo sonoro. Pelo lado das artes visuais, existe grande ressonância com os modos trazidos pela arte relacional complexa e arte colaborativa, no qual há também um deslocamento nos modos em que o agente artista estabelece com o público e com seu fazer artístico (WASEM, 2016). Sobre a questão do ensino, Hans Joachim Koellreutter nos auxilia ao trazer uma abordagem pertinente, em formato mais livre, que resultou em uma proposta metodológica no qual experimentação e criação são protagonistas (BRITO, 2011). É a partir destes autores/artistas que o curso foi estruturado e ministrado em dois contextos diferentes: primeiro em salas de aula de estudantes de Artes Visuais ou áreas afins na cidade do Rio de Janeiro (na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e outros lugares); e segundo para estudantes em um curso livre na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), na cidade de Porto Seguro. O artigo irá apresentar as semelhanças e diferenças das dinâmicas e improvisações realizadas, refletindo sobre o fazer musical e sobre o ensino a partir destas bases teóricas e práticas.

Referências:

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat, revisão de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985.

BRITO, Teca Alencar de. **Koellreutter educador**: o humano como objetivo da educação musical. 2. ed. São Paulo: Peirópolis, 2011.

LINS, Daniel; GIL, José (org.). **Nietzsche/Deleuze**: jogo e música. VII Simpósio Internacional de Filosofia, 2006. Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fortaleza: Fundação de Cultura, Esporte e Turismo, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Marisa Trench do O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

WASEM, Marcelo. Em busca do outro/Em busca de si: colaboração, engajamento, interesses mútuos e cruzamento de competências em processos artísticos. **Revista**

|| Entomúsica: insetos e perspectivismo estético para uma escuta do antropoceno

PEDRO AMORIM DE O. FILHO

CECULT-UFRB

E-mail: pedrofilhoamorim@gmail.com / pedrofilhoamorim@ufrb.edu

A ideia de uma ‘entomúsica’ (música de/para insetos) surgiu durante a criação de uma instalação sonora num terreno baldio urbano, quando uma questão básica de ecologia acústica – que impacto a instalação causaria no ambiente? – desencadeou outras de natureza artística: Seria possível criar uma instalação sonora tendo insetos como público-alvo? Como se dá a estésis nos insetos? É possível criar música ou arte sonora em parceria criativa com insetos? Essas questões evocam uma pesquisa no horizonte ainda pouco explorado de criação de arte que “se endereça diretamente ao mundo perceptual de uma ou mais espécies animais não-humanas” (FULLER: 2010). Para além do interesse nos sons dos insetos como material musical (CAESAR: 2008; PARIKKA: 2010) e das implicações de ecologia acústica (SCHAFER:2011), outras questões animam processo de criação da ‘entomúsica’, num regime de interdependência entre estética e ética (GUATTARI: 1990; WITTGENSTEIN: 2011; VALCÁRCEL: 2005). A proposta de abertura da escuta humana para o mundo estético (perceptos e afetos) e a subjetividade dos insetos relativiza as profundas diferenças entre esses dois modos de estar-no-mundo e ressalta a importância dos insetos na vida e na cultura humanas. Em consonância com exemplos precedentes de arte para animais (FULLER, op. cit.; PARIKKA: op. cit.), que buscam transcender os limites estéticos da arte direcionada para fruição humana, os aspectos técnicos desta instalação sonora são implementados de acordo com dados sobre escuta, comportamento e semiose dos insetos em interação com fatores antropogênicos. A partir de referências multidisciplinares (bioacústica, etologia, entomologia cultural, biomusicologia, ritmanálise, fenomenologia, intervenção urbana e arte ambiental), discutem-se as implicações poéticas de uma possível música dos insetos, a relação entre expressão e comunicação interespecies e como o contato com o mundo estético dos insetos pode ativar uma escuta crítica e uma reflexão perspectivista (VIVEIROS DE CASTRO:2015) sobre o antropoceno.

Referências:

CAESAR, Rodolfo. **Círculos Ceifados**, Rio de Janeiro, 7Letras, 2008

FULLER, Matthew. “Art for animals” in **Journal of Visual Art Practice**, 9:1, pp. 17-33, Londres, Routledge, 2010

PARIKKA, Jussi. **Insect Media: An Archeology of Animals and Technology**, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, 2010

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra estética**, São Paulo, Perspectiva, 2005

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Perspectivismo e Multinaturalismo na América Indígena” in **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**, São Paulo, Cosac Naify, 2013.

|| Experiências poético-sonoras em espaços formativos de música: relato de pesquisa

ANA LUISA FRIDMAN

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS

E-mail: tempoqueleva@yahoo.com.br

Neste relato descrevemos dois exemplos de intervenções artísticas em espaços acadêmicos da graduação em música. No primeiro exemplo, detalhamos nossa ação utilizando som e movimento com interfaces gestuais desenvolvidas no Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora (NICS) para gerar ambientes sonoros de criação a partir de parâmetros rítmicos. Nesta experiência combinamos instalações sonoras em interação com instrumentos em propostas de improvisação livre em grupo. Na segunda experiência fizemos uma série de propostas impulsionadas pelo estímulo rítmico, nas quais os alunos utilizaram o próprio espaço da sala de aula como material musical. Nessas propostas foram utilizados instrumentos musicais e materiais da sala (cadeiras, lousa, paredes e outros materiais) como material de estímulo sonoro que fomentasse propostas de improvisação livre. O resultado foi registrado em vídeo e apresentada posteriormente aos participantes, em um evento onde convidamos músicos para interagirem musicalmente ao vivo com o vídeo gravado. Estas duas ações fizeram parte de pesquisa de pós-doutorado concluída em 2017, sendo que estas iniciativas foram baseadas em estudos de formatos cognitivos e de performance em música que se utilizam da improvisação e da corporalidade. Nosso objetivo foi desenvolver ambientes híbridos para a prática da improvisação musical a partir de materiais que integram a espacialidade e o movimento à cognição do ritmo. Nossa pesquisa está amparada por referências da Neurociência e da Biologia que estudam as relações cognitivas a partir das trocas e interações com o ambiente. As propostas foram realizadas com alunos de graduação em Música da Faculdade Santa Marcelina (FASM) e da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba. Nas ações descritas, nosso objetivo principal foi

trazer situações que explorassem a sonoridade e a interação dos participantes em espaços formativos de música, sendo que as experiências que realizamos demonstraram-se eficazes para aumentar os estados de atenção, cognição e imersão sonora. Atualmente, nossa pesquisa tem tido sua continuidade na Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, com alunos da graduação em Música nas disciplinas de Percepção e Improvisação Musical.

Referências:

BOWMAN, Wayne. "Cognition and the Body: Perspectives from Music Education". In: **Knowing Bodies, Moving Minds: towards embodied teaching and learning**, edited by BRESLER, Liora. London: Kluwer Academic publishers, 2004, p. 29-40.

COSTA, Rogerio L. M. "A ideia de corpo e a configuração do ambiente na improvisação musical". Em **Opus-Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**, Goiania, Brazil, v. 14, n. 2, 2008, p. 87-99.

GREENO, James. "Gibson's Affordances". In: **Psychological Review**, v.2. Washington: American Psychological Association, 1994, p. 336-342.

RAVIGNANI, Andrea; BOWLING, Daniel; FITCH, Tecumseh. 2014. Chorusing, synchrony and the evolutionary functions of rhythm. New York: **Frontiers in Psychology**, 2014. <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4193405/>>, accessed 20 December 2015.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. USA: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

|| Nephele para flauta, clarinete e eletrônica: o processo colaborativo entre compositor e intérpretes

ALISSON GONÇALVES DA SILVA
Universidade Federal da Bahia
E-mail: alissong.silva17@gmail.com

GUILHERME BERTISSOLO
Universidade Federal da Bahia
E-mail: guilhermebertissolo@gmail.com

LUCIANE CARDASSI
Universidade Federal da Bahia
E-mail: luciane.cardassi@gmail.com

O trabalho em parceria produzido por compositores e intérpretes é um vetor que atravessa parte da história da música. Diversas obras musicais foram construídas a partir desse tipo de associação, incentivando compositores e instrumentistas a novos níveis de entendimento de seus papéis na prática de suas ocupações e funções. Isso significa um relacionamento complexo, recheado de possibilidades, expectativas e oportunidades no que se refere ao alcance e obtenção de novos conhecimentos durante o processo que abrange a construção, produção e performance de novas obras. No século XX e XXI observamos um grande interesse no trabalho de colaboração compositor e intérprete. Esse fato está relacionado a uma sequência de aspectos da criação musical da atualidade e que, certamente, foram provocados pela necessidade de compositores expressarem suas ideias musicais por meio de técnicas instrumentais não convencionais. A proximidade com os instrumentistas para a realização de experimentos, testes e discussões passou progressivamente a ser parte ativa do processo de criação da obra. Isso também fez com que o intérprete passasse a representar um papel ainda mais ativo em suas atividades como performer, se comparado à prática tradicional de mediação entre compositor e obra (RADICCHI; ASSIS, 2014). Este trabalho também compreende uma reflexão em volta da interação do performer com o computador na música mista, dando enfoque a problemática da temporalidade (RAMOS; ELIAS, 2013; LANGER, 2006; KRAMER, 1998), buscando aspectos da composição, da interpretação e da relação com o computador, e os embates relativos ao tempo cronológico na música mista. A definição de “tempo virtual” elaborado por Susanne Langer, procura determinar o tempo próprio da música, onde esta se desenvolve, diferente do tempo científico e do tempo social, e sim um tempo vital, que é experienciado, um tempo vivido pela consciência. Langer declara que o tempo musical que se desenvolve como fluxo, como passagem, é uma ilusão, essa passagem é ocupada pelo conteúdo audível em movimento, e esse intervalo de uma coisa a outra é uma experiência tão ilusória quanto o tempo mensurável do relógio (KREWER, 2012). O objetivo deste trabalho é apresentar os resultados de uma atividade realizada em 2018 no Ateliê de Composição e Performance Contemporânea, disciplina oferecida no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal da Bahia. Assim como, apresentar o processo de colaboração entre compositor e intérpretes na concepção da obra *Nephele*, e discussões sobre as possibilidades e problemáticas pelo viés da interação de temporalidades do compositor, do intérprete e do computador.

Referências:

KRAMER, Jonathan. **The Time of Music**. New York: Schirmer Books, 1988.

KREWER, Karine. **O conceito de tempo em Bergson e as críticas destinadas a tal conceito**. UFMT, 2012.

LANGER, Suzanne. **Sentimento e forma**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

RADICCHI, Joana Monteiro; ASSIS, Ana Cláudia. **Inflexões para flauta solo**: um estudo sobre a colaboração compositor-intérprete. 2014.

RAMOS, D.; ELIAS, A. (2014). **A incessante espera pelo futuro**: uma introdução sobre expectativas geradas pela dimensão rítmica em música. PERCEPTA: Revista de Cognição Musical. Vol 1, N. 1, 2013.

|| O ethos discursivo na construção do personagem Azaghal, do Nerdcast

JULIANA DE SOUZA

Universidade Tuiuti do Paraná / Instituto Federal Catarinense – Campus Araquari

E-mail: juli_fdr@hotmail.com

MÔNICA CRISTINE FORT

Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) / Centro Universitário Internacional (Uninter)

E-mail: monicafort@gmail.com

O presente estudo analisa o personagem Azaghal, de um dos podcasts pioneiros no Brasil, o Nerdcast, que tem um acervo de mais de 650 episódios. Emprega pressupostos teóricos de Dominique Maingueneau a respeito do ethos discursivo. Considerando que mesmo antes da enunciação o ethos já se manifesta para criar expectativas no público, observa-se a construção do texto e a caracterização do locutor a partir do tom, da escolha de palavras e de argumentos empregados. O personagem analisado é um dos locutores do programa, figura popular na cena midiática em questão. São selecionados sete episódios baseados em histórias pessoais dos participantes do Nerdcast, bem como são elencados fragmentos de textos para análise em três momentos: abertura, leitura de e-mails e discussão do tema. Priorizam-se passagens em que o ethos a ser investigado se destaque em diálogos entre os locutores principais e com ouvintes ou convidados. A duração da enunciação também serve como quesito essencial na seleção dos episódios. Conclui-se que a maneira de conduzir interações permite delinear a figura de um locutor satírico, imperioso e perspicaz, levando em conta que, apoiados em representações sociais estereotípicas, coenunciadores validam certo autoritarismo, obedecendo regras impostas pelo personagem analisado.

Referências:

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

_____. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

MORAES, Érika de. Paixão Pagu – o ethos em uma autobiografia. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

MOTTA, Ana Raquel. Entre o artístico e o político. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

MUSSALIM, Fernanda. Uma abordagem discursiva sobre as relações entre ethos e estilo. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). **Ethos discursivo**. 2ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

|| O vento e sua sonoridade na narrativa de Sopro

RAQUEL SALAMA MARTINS
Universidade Federal da Bahia - UFBA
E-mail: raquelsalam@gmail.com

JOSÉ FRANCISCO SERAFIM
Universidade Federal da Bahia - UFBA
E-mail: josefserafim@ufba.br

Sopro (2013), dirigido por Marcos Pimentel, é um documentário sobre a existência humana e os mistérios da vida e da morte, abordado através de poéticas audiovisuais. A partir da observação do cotidiano de uma família residente no Parque Estadual de Ibitipoca, Estado de Minas Gerais, no Brasil, o documentário expressa os ciclos da vida, entre dia e noite, nascimento e morte. Pela relação do homem com os animais e com os elementos da natureza, cria-se um ciclo que é tanto de destruição quanto de renovação.

Este artigo busca investigar o som ambiente de Sopro como um recurso narrativo no documentário. De que forma os sons do ambiente são selecionados e usados na montagem para criar um sentido que vai além da fonte sonora à qual esses sons remetem? Os resultados da análise mostram que os sons que compõem a paisagem sonora de Sopro, em especial os sons fundamentais da geografia e clima

do lugar, como os sons do vento, exercem uma função fundamental na narrativa documental de Sopro.

O diretor prescinde da narração em voz over, entrevistas e mesmo conversas com os sujeitos filmados para fazer uso do desenho sonoro, recurso criativo que permite compor a paisagem sonora do filme. Sem enunciação verbal, o desenho sonoro supre essa função narrativa, expressando com a sonoridade ambiente os saberes e fazeres da cultura local. O uso do som em assincronia com a imagem, criando poéticas audiovisuais, com metáforas e metonímias, também é um recurso narrativo do qual o diretor faz uso para expressar, por exemplo, os variados significados simbólicos do fogo, seja como elemento transformador, seja como elemento purificador.

Referências:

BENETELLO M., Raphaela. **O cinema de Marcos Pimentel**: da trajetória pessoal ao documentário Sopro. Dissertação (Mestrado em Artes, Cultura e Linguagens). Universidade Federal do Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2017.

CHION, Michel. **A audiovisualização**, som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

DESHAYS, Daniel. **Pour une écriture du son**. Paris: Klincksieck, 2006.

MESQUITA, Cláudia. A superfície do cotidiano: uma aproximação a Acidente e Uma Encruzilhada Aprazível. In MIGLIORIN, Cezar (org.), **Ensaio no real**: o documentário brasileiro hoje. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

|| Performance vocal no som da locução radiofônica

THIERS GOMES DA SILVA

UNESP

E-mail: thiers.gomes@unesp.br

A qualidade do som não somente no cinema, mas também no rádio, nos vídeos para a internet, em celulares ou em aparelhos domésticos de televisão, hoje em dia, é muito valorizada devido à facilidade tecnológica da troca de informações, onde se prioriza a nitidez e inteligibilidade do som e esta atividade de manipulação do som para compor produções de áudio e audiovisual não é algo tão simples. O presente trabalho trata de discorrer sobre a utilização artística do som da locução na produção radiofônica, pois “/.../Uma das principais características do meio rádio é o aguçamento dos sentidos, que vai além do ouvir. (SALEMME, 2016, pág.04).

Atualmente, qualquer produção que envolva o som deve priorizar pela qualidade, nitidez e inteligibilidade do áudio. Analisar as possibilidades básicas do tratamento do som na performance artística da locução radiofônica pode contribuir na eficiência da comunicação entre a emissora e a audiência.

Devido ao poder de sugestão do áudio:

“O som evoca sentidos, desperta paixões e abre espaços para subjetividades individuais que se projetam em escala coletiva, formando verdadeiras tribos compostas por indivíduos profundamente afetados pelo poder da mensagem sonora, que se reúnem em torno do rádio como meio difusor da mensagem” (PAIVA, BEZERRA e NICOLAU, 2015, pág. 09).

O aprimoramento da qualidade da reprodução do áudio em produções radiofônicas, como também ocorre no trabalho da combinação entre som e imagem, em produções audiovisuais, é impulsionado pela necessidade humana de buscar uma plena naturalidade do som mediado por tecnologias ou equipamentos.

Logo, em qualquer produção radiofônica espera-se que o som, principalmente, além de nítido e significativo, também seja agradável de ouvir sem qualquer possibilidade da incidência característica de ruídos que prejudiquem a qualidade.

Referências:

BESS, Fred H. & HUMES, Lary E. **Audiologia** – fundamentos. São Paulo: Revinter, 2012.

MARTINO, Luiz Mauro Sa. **Teoria da comunicação**: idéias, conceitos e métodos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PAIVA, Fernanda; BEZERRA, Ed P.; NICOLAU, Marcos. **As novas do rádio**: reflexões sobre a experiência particular e coletiva na cultura do streaming. INTERCOM, 38, 2015. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0041-1.pdf>>. Acesso em: 27 nov 2018.

READ, Charles & KENT, Ray D. **Análise acústica da fala**. São Paulo: Cortez Editora. 2015.

SALEMME, Filomena. **As transformações na escuta radiofônica** – o rádio muito além do eletrodoméstico. Revista Eletrônica de Pós-graduação Casper Líbero, ano 08, v. 1. São Paulo – SP, 2016.

|| Poética da escuta

MIRNA SPRITZER

UFRGS

E-mail: mirna.spritzer@gmail.com

O presente trabalho se debruça sobre a vocalidade como sonoridade e trabalha as palavras como repositórios de sons e silêncios, para além de significados, em obras artísticas sonoras. Busca tratar a escuta como intrínseca à sonoridade e à vocalidade. Para tanto, pensa a escuta como princípio artístico ou mesmo como Poética da Escuta. Por Poética da Escuta, conceito desenvolvido pela autora, entende a concepção da forma artística sonora que nasce da disponibilidade da escuta como estado que legitima o outro e que constitui a vocalidade como presença corpórea e inequívoca. Poética que reverbera a percepção dos modos de escuta sensível e ativa. E que revela o som e o silêncio como acontecimentos no entre do dizer e ouvir. Tem por princípio e horizonte, as práticas da autora relacionadas à peça radiofônica, às diferentes experiências com as palavras vocalizadas e suas inserções em paisagens sonoras múltiplas. Nestas práticas revela-se o caráter potente da escuta.

Referências:

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Mas Limonad, 1984.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

CAGE, John; RETALLACK, Joan. **Musicage. Palavras**. Rio de Janeiro: Numa, 2015.

CAVARERO, Adriana. Vozes plurais. **Filosofia da expressão vocal**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

|| Proposições de escuta: silêncios empilhados e outros ruídos

RAQUEL STOLF

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Email: raquel.stolf@gmail.com

O presente texto aborda investigações em torno de experiências e proposições de silêncio, bem como acerca de processos de escrita e leitura que pendem segundo ângulos de suspensão e que catalisam e envolvem uma “escuta porosa”, uma escuta-travessia, permeável e esburacada. Tais investigações atravessam o processo dos trabalhos 49 silêncios empilhados (2007-2010), 60 silêncios empilhados (2010-2014), mar paradoxo (2013-2016), plano de fuga (2013-2016), abafador de ruídos (2007-2018) e 100 silêncios empilhados (2013-2016), proposições, ações e

publicações sonoras que se desdobram em instalações e que articulam relações entre componentes sonoros e escritos, propondo situações de leitura e escuta de silêncios. Apresenta-se também reflexões sobre intersecções entre silêncio e ruído, do silêncio como tentativa de suspensão de sentido e acerca do silêncio enquanto proposição de escuta. Reflexões que dialogam com autores como Jean-Luc Nancy, Peter Szendy, Brandon LaBelle e John Cage, entre outros.

Se diferentes articulações entre palavra e silêncio são catalisadas através de processos de escrita (como a lista, notas-desenho de escuta, palavra-partitura), cada processo de escrita suscita diferentes modulações de escuta, envolvendo relações com a presença da ficção e com o procedimento da coleção (via construção de tipologias e micro-variações). Entre empilhamento e buraco, entre lista e nota-desenho de escuta, empilhamentos de silêncios articulam relações com as localizações do silêncio – onde e aonde ele acontece? No encontro e/ou desencontro entre audição, escuta, escrita, contexto e sentido?

Referências:

CAGE, John. JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL (Entrevista). In: **Código 3**. Salvador, agosto 1978.

LABELLE, Brandon. **Background noise**: perspectives on sound art. New York, London: Continuum Books, 2006.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio).

_____. Página gravada. In: **Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais Art&Sensorium**. V. 3, 2016. p. 13-28. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1020>>

|| Radiofonias: relato de experiências radiofônicas

DAIANE DORDETE
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Email: ddordete@gmail.com

GUILHERME SAUERBRONN
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Email: guisauer@gmail.com

RAQUEL STOLF

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

E-mail: raquel.stolf@gmail.com

Relato de experiências radiofônicas desenvolvidas no Programa de Extensão RADIOFONIAS, realizado desde 2015 no Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). RADIOFONIAS propõe-se enquanto espaço de veiculação de invenções sobre voz, arte sonora, música experimental, entre outros projetos sonoros e musicais, com o objetivo de estimular uma escuta expandida, através da difusão e contextualização de produções sonoras artísticas alternativas às produções hegemonicamente veiculadas em rádios comerciais e educativas. O programa envolve três ações: Radiofonias na Rádio, que veicula semanalmente a produção artística discente e docente da UDESC e de outros artistas/músicos/compositores/poetas na programação da Rádio UDESC-Florianópolis, tendo também programas produzidos em colaboração com pesquisadores e artistas convidados; Acervo Radiofonias, que propõe a construção de um acervo de arte sonora, música experimental, poesia sonora, paisagem sonora, radioarte, radioteatro, experimentações sonoro-vocais, entre outros trabalhos sonoros e musicais veiculados no programa de rádio RADIOFONIAS, disponibilizando-o para pesquisa e consulta no projeto sala de leitura | sala de escuta (projeto coordenado pelas professoras Raquel Stolf e Regina Melim no DAV-CEART-UDESC) e na web - <https://www.mixcloud.com/radiofonias/>; e Teia Radiofônica, envolvendo a realização de oficinas e palestras, propondo promover o intercâmbio entre pesquisadores de arte sonora e a produção de peças radiofônicas originais.

A proposta do RADIOFONIAS segue na contramão da territorialização das áreas de conhecimento, procurando constituir um campo de trocas de saberes e de trabalho colaborativo, estimulando a reflexão e pondo em xeque referências e práticas que cada um dos seus participantes trazia de antemão. No âmbito do Centro de Artes da Udesc, o RADIOFONIAS representa uma oportunidade privilegiada e rara de interações interdisciplinares. Acreditamos que o resultado sonoro dessas interações, veiculado semanalmente pela Rádio UDESC-Florianópolis (100.1), assim como o trabalho nas oficinas promovidas pelo projeto Teia Radiofônica, represente um estímulo para que a comunidade acadêmica busque mais intensamente parcerias entre as diferentes áreas do saber, e para que o público ouvinte se torne mais curioso, crítico e ativo, disposto a quebrar os paradigmas mercadológicos e de colonialismo cultural que prevalecem nas rádios em geral. Para os participantes do RADIOFONIAS, além da vontade de aprender, de criar, de atingir e sensibilizar as pessoas, o prazer em expandir os territórios da escuta, do som e das relações entre diferentes áreas do conhecimento é também um importante estímulo e uma forma de resistência e transgressão.

A equipe central do Programa de Extensão RADIOFONIAS é composta pelos professores: Daiane Dordete (Artes Cênicas), Guilherme Sauerbronn (Música) e Raquel Stolf (Artes Visuais). Em 2018, foi composta ainda pelos bolsistas Carlos Filho, João Lazaro, Iscarlat Lemes e pelos colaboradores Franciele Favero, Priscila Costa Oliveira, Jaqueline Silva, Juliana Crispe, Julio Damasceno, Rodo Ramos e Silfarlem Oliveira. RADIOFONIAS conta com o apoio do Laboratório de Som e Tecnologia do Departamento de Música, do LabPPGMUS, do Laboratório Integrado Multimídia, da Sala de leitura | Sala de escuta do Departamento de Artes Visuais, e da parceria com a Rádio UDESC - Florianópolis.

Referências:

LABELLE, Brandon. **Background noise**: perspectives on sound art. New York, London: Continuum Books, 2006.

MENEZES, Philadelpho (org.). **Poesia sonora**: poéticas experimentais da voz no século XX. São Paulo: EDUC, 1992.

NASCIMENTO, Guilherme. **Música Menor**: a avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea, São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

STOLF, Maria Raquel da Silva. **Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]**. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. (com CD de áudio).

|| Sobre o abuso no uso de micro-pausas

HENRIQUE IWAO

UFMG

E-mail: henriqueiwao@gmail.com

Micro-pausas são tratadas nessa pesquisa incipiente como pausas audiovisuais, em três modalidades - som, imagens em movimento e luz. São caracterizadas por suas durações individuais estarem situadas entre o imperceptível e o limiar do perceptível. São, portanto, medidas de acordo com sua qualidade de recepção: são ora existentes, mas não aparentes; ora lapsos traçando entremeios entre continuidade e interrupção. Acumuladas justapostas ou combinadas ritmicamente mostram-se como grupo, ganham um contorno e possível significado (como pausas ou como ritmos; como códigos apresentados subliminarmente). Articulam-se

também ao cruzar suas modalidades e invertendo as relações de ausência e presença de determinado fluxo/elemento. São eminentemente um fenômeno digital, definindo-se por múltiplos não-informacionalmente relevantes de unidades de amostra e transmissão de informações (Hz, frames, bauds), em meio a transmissões ou não-transmissões de conteúdo.

O termo micropause abuse aparece nos escritos do grupo CCRU (Cybernetic Culture Research Center) nos escritos de ficção filosófica. É sempre associado a uma visão neo-gótica, em que não há diferenças de natureza entre o artificial e o natural, e entre o orgânico e o inorgânico, mas apenas maquinações. A micropausa, quando usada em demasia, geraria a síndrome da morte artificial, por acelerar a dissolução de certos processos de manutenção da individualidade. Assim, aproximar-nos-ia de um misticismo da não-experiência e da superstição autorrealizante de um rearranjo neural-material. Ou seja, nos conduziria para o caos unificador (tema Batalliano da "comunicação" presente no grupo).

O artigo deve propor uma definição técnico-artística do que é uma micropausa, para depois engajar esta em relação ao conteúdo poético desenvolvido na performance audiovisual do duo Epilepsia, Micropause Abuse. Neste, um som denso e contínuo é articulado por silêncios imperceptíveis ou quase, que por sua vez acionam luzes de mesma duração, voltadas para o público e que assim piscam rapidamente em meio ao breu.

“O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil”.

Referências:

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Trad. Fernando Scheibe. Autêntica: Belo Horizonte, 2016.

CCRU, **Writings 1997-2003**. Time Spiral Press, 2015.

ROADS, Curtis. **Composing electronic music: a new aesthetic**. Oxford University Press, 2015.

|| Sounds after Caspar David Friedrich: a sound investigation /Anotações sobre Caspar David Friedrich: uma investigação sonora

RENATA DE BONIS
UNESP – Art Institute / SP
E-mail: debonis.renata@gmail.com

Sounds after Caspar David Friedrich is a project of the visual artist and researcher Renata De Bonis, where the emblematic paintings of the German

romantic artist Caspar David Friedrich (1774-1840) are revisited in loco and recaptured through professional sound recordings. Through intensive research, specific sites and landscapes painted by Friedrich in the 19th century were mapped, located and visited to record their respective sounds within their current contexts using professional sound recording equipment. The project proposes a contemplative and critical reflection on the man-nature relationship through sound and presence rather than an image-mediated relationship, very common today. It is a transposition of a critique of modernity in Friedrich's context, for a critique of the contemporary world and the Anthropocene, an era in which life goes through mediations of electronic screens. Finally, the work, as if evoking Friedrich's discontent in relation to the industrial revolution and its consequences and his deep relationship with nature and human transience, criticizes the excessive commodification of modernity by means of image-based products and social relations, in an attempt to rescue the power of displacements and personal experiences, and as a result, to reach deeper connections.

The project has already been presented on two occasions so far, one at 'Arte Atual Festival' at the Tomie Ohtake Institute, São Paulo, Brazil, in 2016 and at the 'Futuruins' exhibition at Palazzo Fortuny in Venice, Italy, in 2018, where the artist was invited to produce a new soundscape to be displayed in the company of a painting by Friedrich, 'Ruins of the Oybin Monastery', of 1840. On such occasions the work was shown as a sound installation, using sound systems and professional equipment, as well as a collection of some material fragments collected in the landscapes themselves. Of the various sites researched, identified and later visited, one of the most emblematic is the iconic painting "Monk by the Sea", 1809, painted on the coast of the island of Rügen, northern Germany. Until now, a total of eight landscapes were visited and registered.

References:

KELLY, Caleb. **Sound: Documents of Contemporary Art**. Cambridge: MIT Press, 2011, 240p.

REWALD, Sabine. **The Romantic vision of Caspar David Friedrich**. Chicago: Metropolitan Museum of Art, 1991, 120p.

VAUGHAN, William. **Friedrich**. London: Phaidon, 2004, 352p.

|| Territórios resistentes: arte, som e sociedade

CAMILA PROTO

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: camilaprote@hotmail.com

Em estado de urgência política e social, a produção de territórios através do intercruzamento de camadas sonoras, heterogêneas e latentes, parece ser um ato – agenciado consciente ou inconscientemente – que logra estabelecer um diálogo de resistência dentre a sociedade, provocando a relação público x privado e a forma como se legitimam tais lugares, afetos e comunidades. Dentro desta lógica de sobreposição territorial, o presente trabalho busca, através da proposição de paralelos sonoros e ativos, que disputam lugares de legitimação, colaboração e visibilidade, investigar o processo de territorialização do som, através de uma análise comparativa das tensões e diálogos entre instalações de arte contemporânea, dos artistas Floriano Romano, Vivian Caccuri e Coletivo Opavivará, e eventos sonoros efêmeros de origem popular, como campeonatos de carro de som e podcasts de funk, a fim de considerar o som como um veículo abstrato de potência estética e política para as emergências artísticas e também populares que borbulham resistência na sociedade brasileira hoje.

Referências:

BISHOP, C. **Participation**. Massachussets: The MIT Press, 2006.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Trad, Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997.

HERNER, M. T. **Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari**. Santa Rosa: Huellas, n 13, pg 158-171, 2009.

LA BARRE. J. **Poder, território, som: alguns comentários**. Buenos Aires: El oído pensante, vol. 2, n 1, 2014.

LABELLE. B. **Sonic Agency**. Sound and Emergent Forms of Resistance. London: Goldsmiths Press, 2018.

|| The context of the sound practices in real time in the Brazilian cinema (1990-2019) / O contexto das práticas sonoras em tempo real no cinema brasileiro (1990-2019)

MARINA MAPURUNGA DE MIRANDA FERREIRA
USP/UFRB
E-mail: marinanimula@gmail.com

Desde o final dos anos 1990, no Brasil, tem-se formado um panorama de trabalhos audiovisuais com práticas sonoras realizadas em tempo real que podem

ser ouvidos, vistos e vivenciados em eventos de arte eletrônica e live cinema, organizados por coletivos e grupos de artistas, universitários e pesquisadores. Esses trabalhos transitam entre o cinema experimental, a vídeo arte, o cinema expandido, a arte sonora e a performance. A condição ao vivo em obras audiovisuais pode ocorrer na criação conjunta entre som e imagem, como também pode acontecer somente na criação sonora (sendo a imagem em movimento já montada, ou seja, em tempo diferido) ou apenas na criação da imagem em movimento (sendo o som ou a música já prontos). Nos anos 1990, era possível perceber essa condição ao vivo, em trabalhos como os de Eder Santos e Paulo Santos; Fausto Fawcett, Carlos Laufer, Marcelo de Alexandre, Sérgio Meckler, Felipe Sá e Karen; Walter Silveira, Augusto Campos e Cid Campos; Chelpe Ferro e Marcondes Dourado, para citar alguns exemplos. Nos últimos anos, realizadores mais voltados a uma produção cinematográfica mais tradicional, em tempo diferido, têm também se permitido a participar das práticas sonoras em tempo real. A partir dos anos 2000, há um aumento dessas práticas em produções cinematográficas, em remixes de realizadores audiovisuais de suas próprias obras, na (re)feitura do som de um filme já existente, em cine-concertos de filmes silenciosos (como nos primeiros cinemas), nas improvisações de live cinema com material visual e sonoro sendo criado no momento da performance, entre outros. Este trabalho consiste em apresentar como ocorre a retomada dessas práticas sonoras em tempo real, que estavam presentes nos primeiros cinemas, e como elas têm se desenvolvido nas últimas décadas dentro do cinema brasileiro.

Referências:

- BALSOM, Erika. Irreprodutível: cinema como evento. Trad. Marcus Bastos. In: MENOTTI, Gabriel; BASTOS, Marcus; MORAN, Patrícia (Orgs.). **Cinema apesar da imagem**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 35-54.
- CHION, Michel. **L'Audio-vision: Son et image au cinéma**. 2 ed. Paris: Armand Colin, 2012.
- DIXON, Steve. **Digital Performance: a history of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2007.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997..
- MELLO, Christine. **Extremidades do Vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

|| The sound landscape, as an organization of sounds, used to transmit ideas or feelings / A paisagem sonora, como organização dos sons, utilizada para transmitir ideias ou sensações

ELIAQUIM ACIOLE DOS SANTOS JR
Centro Universitário Jorge Amado - UNIJORGE
E-mail: eliaquimaciole@gmail.com

JULIANA FERNANDES ROCHA
Centro Universitário Jorge Amado – UNIJORGE
E-mail: julyrocha.fono@gmail.com

This article presents an account about the collection of sounds, the manipulation of audio files inserted in an artificial sound landscape, used as an artistic expression, based on the sound characteristics of the daily life of the city of Salvador - Bahia. Based on studies carried out, together with the research group "Sonora" of the University Center Jorge Amado, this group of teachers and students of the Bachelor of Arts in Cinema and Audiovisual Language course, seeks to collect data on the transmission of ideas and sensations of this sonorous landscape. Based on the researcher Murray Schafer, who brings the concept of the sound landscape, as well as the researchers Hildegard Westerkamp and Ángel Rodríguez, the article seeks to make a comparison with the quality of life of the soteropolitan, related to sounds and noises, which permeate their daily lives.

References:

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. -2ª Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundscape Brasília in Context**. Disponível em: <http://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=24&title=soundscape-brasilia-in-context>. Acesso em: 09 mar. 2019.

RODRÍGUEZ, Ángel. **A dimensão sonora da linguagem audiovisual**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

POMMEREHN, J. et al. **Noise and quality of life in the perspective of gas station workers**. Rev. CEFAC. 2016 Mar-Abr; 18(2):377-384

FEDATTO NETO M., GOMES H. M. Analysis of vibration levels in users of urban trains. **Estudos Tecnológicos em Engenharia**, 12(2): 24-44, julho-dezembro 2018

ESTEVES, C. C. et al. **Audição, Zumbido E Qualidade De Vida: Um Estudo Piloto**. **Revista CEFAC**, [s. l.], v. 14, n. 5, p. 836–843, 2012.

SOM, AFETO E SIGNIFICÂNCIA

(Sound, Affect, and Signification)

|| A escuta “virtuosa” no indie rock em Curitiba

FELIPE VIANA ESTIVALET

Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Email: felipe.estivalet@gmail.com

O presente trabalho procura discutir as dinâmicas de escuta no indie rock produzido atualmente em Curitiba. Apoiado em exames etnográficos exploratórios, consultas em audiovisuais, entrevistas com músicos locais, e perspectivado pelas reflexões das Materialidades da Comunicação e dos Estudos de Som, investiga-se uma experiência de escuta que aglutina subgêneros como post-rock, shoegaze e math rock em aproximações e tensões entre uma conduta auditiva mediada, silenciosa, contemplativa, e o contato co-presencial com as intensidades das materialidades visíveis e invisíveis empregadas em um show ao vivo. Ao se considerar as peculiaridades da produção musical local, que evade de convenções formais da canção, da centralidade do(a) cantor(a), e do domínio corpóreo e físico sobre os instrumentos musicais, percebem-se dimensões estéticas de tendências não-hermenêuticas e uma espécie de musicalidade fundada em um “virtuosismo da escuta” (STERNE, 2007), interessado nos ruídos, drones, samples e programações das acoplagens entre elementos humanos e não-humanos. Mais do que conformações dos artistas e bandas analisados em cenas musicais, ou sobre-determinações sociológicas que reduzem o indie a jogos de diferenciação social e busca por capital cultural, seria essa sensibilidade aurál que ajudaria a compreender a experiência estética no indie rock da capital paranaense.

Referências:

BIDDLE, Ian; THOMPSON, Marie. Introduction: Somewhere between the signifying and the Sublime. In _____ (eds.). **Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience**. London: Bloomsbury Academic, 2013, p. 1-24

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração da obra de arte de Walter Benjamin. In BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p.155-204.

KASSABIAN, Anahid. **Ubiquitous Listening**: affect, attention and distributed subjectivity. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2013.

STERNE, Jonathan. Media or Instruments? Yes. In **OFFSCREEN**, Vol. 11, nos, 8-9, Aug/Sept, 2007, p. 1-18.

|| Aesthetics of social sangria in Teto Preto / Uma estética da sangria social em Teto Preto

MARIO ARRUDA

UFRGS

E-mail: marioarruds@gmail.com

Há uma estética ético-política em curso hoje no Brasil que se assemelha muito ao que Artaud (2017) chamou de Teatro da Crueldade. Expresso nos sites de redes sociais através de uma enxurrada de notícias, verdadeiras ou falsas, o pior da sociedade está visível, mostrando como a biopolítica (FOUCAULT, 2008) está potencializada pela sociedade de controle (DELEUZE, 1992): os corpos individuais se tornaram não só agentes de produção de nichos de interesse e de mercado, mas também possíveis agentes repressivos da diferença. A partir disso, Teto Preto, grupo musical paulista em atividade, tem produzido uma música que parece se expressar performática, fonográfica e imageticamente como uma tentativa de combater problemas sociais a partir da aceleração das lógicas das mídias digitais. Utilizando como forma a junção do techno, da MPB, da new wave, da poesia maldita e de características do cinema novo brasileiro, o grupo opera uma estética aceleracionista (SHAVIRO, 2013) que provoca corpos a se posicionarem diante dos problemas sociais, agenciando ora libertações das amarras sociais biopolíticas ora repressões institucionais e individuais que evidenciam a violência latente de nossa sociedade. São movimentos imanentes que respondem um ao outro – a produção de corpos sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 2013), ou seja, corpos que se libertam de hábitos produzidos pelas instituições de poder, funcionam como dispositivos de provocação social, agenciando tanto a produção de outros corpos libertos quanto ondas reativas ultraconservadoras. Trata-se, portanto, de uma estética que tem como efeito uma sangria do Brasil, por onde escorrem doenças que vão do racismo colonial ao patriarcado machista e homofóbico.

Referências:

ARTAUD, Antonin. **A perda de si** – cartas de Antonin Artaud. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Anti Édipo**. São Paulo: Editora 34, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: curso dado no Collège de France (1978-1979). São Paulo: Martins Fontes, 2008.

SHAVIRO, Steven. Sobre o aceleracionismo. **Lugar Comum** – Estudos de mídia, cultura e democracia. Laboratório Território e Comunicação – LABTeC/ESS/UFRJ – Vol 1, n. 1, (1997) – Rio de Janeiro: UFRJ, n. 41 – set-dez 2013.

|| A música como fator imersivo na narrativa visual em Twin Peaks: The Return, Part 8

BRUNO CÉSAR LEAL SANTOS

UEG

E-mail: brunocesarleals@gmail.com

GEÓRGIA CYNARA COELHO DE SOUZA

UEG / USP

E-mail: georgia.cynara@ueg.br

O artigo tem como objetivo investigar o uso da música no episódio “Part 8”, da série Twin Peaks (David Lynch, 1990-91 e 2017), que se mostra um fator importante na imersão e narrativa visual. Faz-se o uso limitado de diálogos em cenas das sequências principais, dispondo a música como direcionador e referencial sonoro para os acontecimentos retratados. A análise fundamenta-se em autores como Gorbman (1987), Mascarello (2006), Martin (1990) e Carrasco (2003), examinando as relações da trilha sonora com os demais elementos da linguagem cinematográfica.

A parte inicial do artigo situa certas as inspirações e implicações do diretor (David Lynch) acerca do seu trabalho, com a centralização do tema que envolve o episódio em questão: a “origem” do bem e do mal. Em seguida, discute-se um dos aspectos mais proeminentes do episódio: o surrealismo, fomentando as representações do inconsciente, tendo presença na expressão visual com influência na narrativa. A terceira parte discute o paralelismo sonoro conforme se observa o uso de recursos semelhantes nas sequências, no entanto, de maneiras opostas, realçando a natureza de imersão atmosférica da música e sua capacidade de fornecer uma potencialização do significado visual em cada situação específica. Conclui-se o artigo com as análises musicais de cada sequência, com a forma de vinculação do som com elementos imagéticos, verificando, assim, as oposições visuais e sonoras das cenas, com a criação de metáforas (Martin, 1990) por meio do choque de conteúdo e sentido de ambos os segmentos.

Referências:

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies**: Unheard Melodies: Narrative Film Music. 1ª edição. United States of America. Indiana University Press, 1987.

CARRASCO, Ney. **Syghkronos**: a formação da poética musical do cinema. 1ª edição. Brasil. Via Lettera Editora e Livraria Ltda, 2003.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 7ª edição. Brasil. Papyrus Editora, 2006.

MARTIN, Marcel. **Le Langage Cinématographique**. 1ª edição. Les Editions du Chef, 1990.

SCHAFER, R. MURRAY. **The Thinking Ear**. 1ª edição. Arcana Editions. 1986.

|| A sonoridade e a vetorização da imagem no cinema

CLAUDIO DE ALENCAR PADUA

UFRJ

E-mail: claudio_padua@hotmail.com / claudio.de.a.padua@ufrj.br

TANIA CONCEIÇÃO CLEMENTE DE SOUZA

Museu Nacional/UFRJ

E-mail: taniacclemente@gmail.com

Neste trabalho procuramos entender de que forma, em uma obra cinematográfica, o som pode ser utilizado para vetorizar a imagem, alterando a percepção que o espectador tem daquilo que vê, e produzir paráfrases e efeitos metafóricos, materializando memórias discursivas, como discutido pelo viés teórico da escola francesa de Análise de Discurso.

Apontamos a intertextualidade em dois segmentos de aproximadamente 4 minutos de projeção cada, aos quais denominamos “Tears in the rain” e “Tears in the snow”, recortados respectivamente dos filmes “Blade Runner – O caçador de androides” (1983), de Ridley Scott, e “Blade Runner 2049” (2017), de Denis Villeneuve, tomados como sequências discursivas (SD), onde som, silêncio e música provocam deslizamentos de sentidos de um filme para o outro, textualizando os significados de forma não-verbal.

Sabemos que a sonoridade compreende mais que a partitura musical de uma obra cinematográfica. Dedicamos, portanto, particular atenção aos efeitos metafóricos produzidos pela trilha sonora, nestas produções, nos leitmotifs presentes e nos espaços de silêncio, para descobrir como o som interage com a imagem projetada; observando, documentando e analisando detalhes da sonoridade (som, música, ruído e silêncio) e da imagem, com o objetivo de compreender os efeitos e os significados que a expressão sonora e a imagem podem produzir conjuntamente.

Nosso artigo se baseia nos trabalhos de Michel CHION e Philip TAGG, dois dos autores que vêm se preocupando com o estudo da relação entre som e imagem no cinema, embora, nossa filiação teórica seja a Análise do Discurso, da escola francesa de Michel PÊCHEUX, que estrutura a linha básica de nossas análises e conclusões.

Referências:

CHION, Michel - **L'AUDIO-VISION** Son et image au cinéma (4e édition revue et augmentée), Armand Colin, Malakoff – Ile de France, França. 2017

GADET, F. e HAK, T. (orgs.) – **Por uma análise automática do discurso** (3a ed.), Editora da UNICAMP, Campinas – SP, Brasil. 1997

ORLANDI, Eni – **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos** (6a ed.), Editora da UNICAMP, Campinas – SP, Brasil. 2015

TAGG, Philip – **MUSIC'S MEANINGS** a modern musicology for non-musos (ebook version 2.4.2), The Mass Media Music Scholars' Press, Larchmont – NY, EUA. (2013)

|| Cartografando sons: percursos realizados com a cidade de Fortaleza

LARYCE RHACHEL MARTINS SANTOS
Universidade Federal do Ceará (UFC)
E-mail: rhachelmartins@hotmail.com

Escutar é uma maneira de experimentar e habitar o mundo, é entregar-se. Escuta-se com o corpo inteiro, escuta-se de diversas maneiras. Cotidianamente, ouve-se uma diversidade de sons e, como os ouvidos não dispõem de pálpebras, ouvir não se torna uma escolha. Assim, quem produz os sons que ouvimos? Como os espaços sonoros são constituídos e como interagimos com as sonoridades a nossa volta? Com o intuito de esboçar pistas para essas questões, este trabalho apresenta o processo de criação de uma pesquisa de mestrado que investiga modos de escuta. O estudo emergiu a partir de experimentações com a cidade de Fortaleza – Ceará. Dentre as intervenções, estavam: a composição de um Extended Play (EP), em que as faixas convidam à escuta do mundo e de si. A proposição integrou a exposição Mapas de um mundo ausente, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) e foi exposta na calçada do museu, com o intuito de dialogar não apenas com as pessoas que iam até a exposição, mas com os passantes. Em período análogo, iniciei percursos individuais e coletivos com a linha do sul do metrô, tendo como cerne perceber as políticas que os sons evocam e como os espaços sonoros são arquitetados. Da primeira experimentação surge um modo de escuta anárquico

(CAGE, 2013). Já na segunda, uma escuta atenta (KASTRUP 2015; 2018). Nesta comunicação, objetivo pontuar os modos de escuta e partilhar as sonoridades de Fortaleza, por meio da análise dos percursos e de captações de áudio. A metodologia do estudo inspira-se na cartografia (KASTRUP et al. 2015), no caminhar (CARERI 2013; 2017) e nos estudos em paisagem sonora (SCHAFER; 2011). Como apontamentos iniciais das observações, percebo numerosos sinais sonoros que orientam nossas ações. As estações, por exemplo, não são planejadas de modo participativo, pois ao mesmo tempo em que limitam a interação dos passageiros com os sons, impõe-se um silêncio fabricado de ruídos tecnológicos. Nas regiões mais afastadas do centro da cidade ainda se escuta pássaros e o farfalhar do vento nas folhas das árvores, embora a massa do trânsito seja uma constante.

Referências:

CAGE, John. **De segunda a um ano**. 2. ed. Trad. Rogério Duprat. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CARERI, Francesco. **Walkscapes**: o caminhar como prática estética. Trad. Frederico Bonaldo: Editora, G. Gili, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **À escuta**. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da feira, 2014.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. 2. ed. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora, Unesp, 2011.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, da Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa- intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulinas, 2015. Disponível em: <<https://www.editorasulina.com.br/img/sumarios/473.pdf>>. Acesso em: 2 fev. 2019.

|| Cenografia sonora e produção de presença em Lisandro Alonso

VIRGINIA OSORIO FLÔRES

Universidade Federal da Integração Latino Americana-UNILA

E-mail: virginiaof@gmail.com

Os três primeiros longas-metragens de Lisandro Alonso – La Libertad (2001), Los Muertos (2004) e Fantasma (2006) – constituem um campo privilegiado para iniciar um estudo sobre cenografia sonora, produção de presença e o estar no

mundo a partir de uma abordagem cinematográfica. São películas exemplares, mas não as únicas, quando se trata de discutir um uso e uma presença em destaque para o som destes espaços onde estão os personagens. Sugiro que a excelência destes objetos deve-se ao fato de Alonso trabalhar o tempo/espaço presente como “um intenso agora”, através de uma montagem quase sem interferência no tempo, composta de longos planos, e de um som que cria uma unidade aparentemente sem cortes, produzindo uma imersão, uma comunhão única entre as três instâncias colocadas em obra: o artista, o performer, o espectador. A paisagem sonora tem essa capacidade de nos apresentar a coexistência do aqui e do além, com seus habitantes, sua flora, seus horizontes ou acidentes geográficos retidos na gravação do som por suas transduções e reflexões. O sonoro não tem limites. Da mesma forma, a cenografia sonora transborda o quadro do visível oferecendo a totalidade do espaço e, neste sentido, difere da paisagem imagética cinematográfica que tem seus limites no quadro visual e, eventualmente, no fora de quadro. Neste estudo em germe, temos a pretensão de propor que a materialidade dos ambientes que compõem as cenografias sonoras destes filmes, sejam elas artificiais, editadas, criadas, ou captadas em locação, revelam o quanto estão conectados com o mundo e a sociedade que querem questionar e pensar. Assim, a paisagem/cenografia sonora pode ser pensada como mediação entre a natureza e o humano, porque é na paisagem que natureza e espaço se materializam de forma inequívoca como mundo do sensível, como dimensão do humano. Nossa apreensão do espaço é antes de tudo afetiva, o que significa dizer que espaço é sempre espaço existencial. A partir das cenografias sonoras apresentadas nestes filmes de Alonso o espectador tem a possibilidade de se reconectar com o mundo através dos espaços percorridos por seus personagens, por isso mesmo, são objetos privilegiados para uma análise da experiência estética.

Referências:

- BESSE, Jean-Marc. (2006). **Ver a Terra**, seis ensaios sobre paisagem e geografia. Tradução de Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva
- BARTALINI, Vania. (2017). Natureza, espaço e paisagem como construções humanas. **Paisagem e Ambiente**, (39), 43-49. <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i39p43-49>
- FLORES, Virginia. (2013). **O Cinema, uma arte Sonora**. São Paulo: Annablume.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (2010). **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponro PUC RJ.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- RUSSO, Eduardo A. Lisandro Alonso: estados y mutaciones del cine. In: **Hacer Cine**: producción audiovisual en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

|| Convite à interferência

FELIPE GUE MARTINI

Centro-Universitário FSG, Caxias do Sul, RS

E-mail: guemartini@gmail.com

A proposta é um aprofundamento crítico do capítulo da tese "Platina: transmetodologia radical e escutas poéticas musicais entre Porto Alegre e Montevidéu". A abordagem parte das dialéticas figura-fundo, som-ruído (WISNIK, 1989; CHION, 1999) para interrogar produções musicais caseiras, publicadas em portais na internet (os objetos empíricos analisados são os artistas Kevin Elisondo, de Montevidéu e Saskia, de Porto Alegre). Quais são os critérios para delimitarmos som e ruído nessas produções? O que o fundo (ruído) "não musical", que surge nessas gravações devido a descuidos ou falta de qualidade nas captações e gravações, comunica? O que acontece quando apresentamos o ruído como música e o fundo como figura? Até que ponto a cisão som e ruído ainda é válida? Essa abertura dialética é proposta através da análise dos objetos empíricos e de uma performance musical, na qual o pesquisador propõe o convite à interferência como objetivo de sua atuação nas ruas de Barcelona. Uma vez que a musicalidade torna-se racionalização do cotidiano como álibi da modernidade (LEFEBVRE, 1991), são os entornos e os contextos comunicacionais que viabilizam rupturas e brechas, são os ruídos e fundos que potencializam a criticidade dos produtos efêmeros em circulação: as músicas caseiras na internet, as performances musicais experimentais de rua. Além do texto, a apresentação contempla uma musicalidade dialética (trecho sonoro da análise), composta a partir das escutas poéticas do pesquisador como método inspirado nos conceitos de imagem dialética, de Benjamin (BUCK-MORSS, 1996) e escuta dirigida, de Schaeffer (CHION, 1999).

Referências:

BUCK-MORSS, Susan. **Dialéctica de la mirada**. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. La balsa de la Medusa, 79. Madrid: Visor, 1995.

CHION, Michel. **El sonido**. Música, cine, literatura... Paidós Comunicación, n. 107. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

LEFEBVRE, Henri. **A vida cotidiana no mundo moderno**. Série Temas. Volume 24. Sociologia e Política. São Paulo: Ática, 1991.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

|| Design sonoro psicocomportamental em games: como o áudio influencia a mentalidade do jogador de jogos de horror

GIOVANE COZER WEBSTER
Universidade Feevale
E-mail: giovane.webster@live.com

CHRÍSTIAN LANGARO VAISZ
Unisinós
E-mail: christian.vaisz@gmail.com

FRANCISCO MACHADO PEREIRA
Universidade Feevale
E-mail: francisco@feevale.br

ROBERTO BEDIN COUTINHO
Universidade Feevale
E-mail: coutinho@feevale.br

A cada transformação tecnológica, a “tecnologia passada” torna-se irreal e ultrapassada no âmbito do design sonoro em jogos digitais (COLLINS, 2016). Este desenvolvimento tecnológico tem frequentemente introduzido novas técnicas e possibilidades para o áudio recriar uma ambientação realista, fazendo com que o som faça a imagem parecer fidedigna, conforme Grimshaw (2011). Em jogos de horror e sobrevivência - gênero conhecido como survival horror - o som desempenha um papel ainda maior na narrativa do que no visual, uma vez que muitos dos movimentos das ameaças são transmitidos através do som, impactando no medo que o público tem do desconhecido. Com base nestes conceitos, o presente estudo busca analisar como o design sonoro influencia a mentalidade do jogador com relação às ações e decisões tomadas no decorrer da narrativa do título Resident Evil 2 Remake, uma recriação para a última geração de consoles de um jogo do gênero em estudo lançado em 1998. Para isto, são resgatadas reflexões do âmbito do game audio de Collins (2011), Farnell (2014) e Grimshaw (2011), além de pesquisas relacionadas ao comportamento psicológico do gênero de horror presentes em longas-metragens e jogos digitais por Cantor (1994), Öhman & Mineka (2001) e Lynch & Martins (2015). A partir desta fundamentação, são analisadas as técnicas utilizadas a fim de estabelecer o medo induzido pelo jogo

digital do estudo. Constatou-se que o áudio do gênero de terror em jogos digitais oferece uma percepção intrigante sobre nossa psique. Uma ação pode ser tomada única e exclusivamente ao ouvir algo, contudo, a subversão dessa expectativa de sons poderia fazer com que os desenvolvedores de jogos deste gênero estabelecessem efetivamente como conduzir a mente do jogador.

Referências:

COLLINS, Karen. **Game Sound: An introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design.** Cambridge, MA: MIT Press. 2008

FARNELL, Andy. **Designing sound.** Cambridge, Mass.: MIT Press, 2010

GRIMSHAW, Mark. **Game Sound Technology and Player Interaction: Concepts and developments.** Hershey, New York, IGI Global, 2011

LYNCH, T.; MARTINS, N. **Nothing to Fear? An Analysis of College Students' Fear Experiences With Video Games,** Journal of Broadcasting & Electronic Media, 59:2, 298-317, 2015

ÖHMAN, A.; MINEKA, S. **Fears, phobias, and preparedness: Toward an evolved module of fear and fear learning.** Psychological Review, 108(3), 483-522, 2001

|| “É o ar se movendo”: como memórias afetivas e o acesso à tecnologia ressignificou a relação de músicos de rock com as performances ao vivo e gravações

FRANCISCO MACHADO PEREIRA
Universidade Feevale
E-mail: francisco@feevale.br

CHRÍSTIAN LANGARO VAISZ
Unisinos
E-mail: christian.vaisz@gmail.com

GIOVANE COZER WEBSTER
Universidade Feevale
E-mail: giovane.webster@live.com

ROBERTO BEDIN COUTINHO
Universidade Feevale
E-mail: coutinho@feevale.br

A indústria da música revelou, ao longo de séculos, uma dinâmica própria em relação a outras artes: artistas de diferentes gêneros construíram suas carreiras a partir da evolução dos ambientes sonoros que os cercaram, ou ainda utilizaram-se das limitações proporcionadas por estes mesmos ambientes. Byrne (2017) faz esse resgate histórico inclusive relacionando aspectos arquitetônicos e acústicos de locais diversos ao desenvolvimento artístico de vários compositores. A indústria fonográfica, por sua vez, apropriou-se deste tipo de dinâmica criativa para validar determinadas estéticas e práticas sonoras ao longo do tempo, seja por questões mercadológicas, seja por absoluta necessidade criativa surgida através da escassez de recursos em determinados contextos - o que levou à criação de particulares instrumentos e equipamentos como opções (e objetos) de consumo. A partir desta ideia, este estudo tem o intuito de entender especificidades da relação de músicos de rock com o equipamento disponível para performances e gravações, e a relação afetiva - e criativa - dos mesmos com as opções digitais e analógicas à disposição. Para tanto, são estudados aqui elementos levantados a partir de entrevistas semiestruturadas com músicos da região do Vale do Sinos, no Rio Grande do Sul, tais como: memória afetiva, identidade e tribos - conforme exposto por Maffesoli (2006) -, a relação digital/analógico, cultura do consumo - aqui abordada através da ótica de Bourdieu (1983) e Lipovetsky (2015) - e uma noção de feeling musical - fenômeno frequentemente destacado por músicos de várias vertentes do rock e, por vezes, com definições invariavelmente subjetivas. Neste estudo, inicialmente, os resultados alcançados mostram relações diretas entre a percepção da qualidade da performance pelos próprios músicos e o uso de equipamentos que se aproximam de contextos referenciais para eles, seja por experiências pregressas ou de seus pares na profissão.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. Em: ORTIZ, Renato (org).

Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983. pag. 82-121

BYRNE, David. **How music works.** Three Rivers Press, 2017.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista.** Editora Companhia das Letras, 2015.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos:** o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Forense-universitária, 2006.

|| Escutas expandidas: a noção de escuta no pensamento comunicacional brasileiro

CÁSSIO DE BORBA LUCAS

UFRGS

E-mail: cassioborba@gmail.com

A presente pesquisa parte da constatação, a que chegamos a partir da dissertação de mestrado *Significâncias da música sampleada*, de que a escuta musical, hoje, é irredutível, de uma perspectiva comunicacional, a uma pureza sonora, auditiva, ‘propriamente musical’. Pelo contrário, o sentido da música é trabalhado por vários mediadores que se enredam em uma prática significativa não somente para gerar um ouvir, mas um desvelar, um desenrolar, e mesmo um recriar (como nos casos analisados em nosso trabalho anterior). A pesquisa atual – que entra em seu segundo ano de desenvolvimento – apresenta, no presente trabalho, uma exploração do estado da arte das pesquisas brasileiras sobre a escuta. Esta exploração aponta como conclusões, ao mesmo tempo, para a relevância da comunicação nos estudos de escuta e para seu pequeno desenvolvimento. Pretende-se, ainda, discutir os procedimentos metodológicos de análise destas escutas expandidas, principalmente nas materialidades digitais da internet. Estes procedimentos passam por uma discussão da semiótica da música e da canção (Jean Molino e Jean-Jacques Nattiez, Luiz Tatit, Phillip Tagg) no rumo de uma semiótica crítica da escuta musical.

Referências:

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2012.

NATTIEZ, J. J. Faits et interpretations en musicologie. **Horizons philosophiques**, vol. 7, nº 2, 1997, p. 33-42.

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo, SP: Edusp, 2002.

TAGG, P. Analysing popular music: theory, method, practice. **Popular music**, n. 2, 1982, pp. 37-65.

|| Mais do que palavras ao vento: voz, corpo e melodrama no cinema

FELIPE FERRO RODRIGUES

ECA-USP

E-mail: felipe.ferro.rodrigues@usp.br

Neste trabalho nos debruçamos sobre a relação entre voz, corpo e palavra no melodrama cinematográfico, tradicionalmente tido como um modo de representação erigido sobre o sentido da visão, em que embates morais primeiros

se manifestam em signos visíveis. Dentro da literatura que fundamenta a pesquisa no campo, diz-se que constitui um drama da mudez, uma vez que a voz não oferece recursos suficientes para expressar adequadamente a emoção avassaladora e a lacuna aural deixada por essa ausência é inteiramente preenchida pela música. Essa definição, no entanto, torna-se frágil sob um escrutínio mais cuidadoso no que se refere às ideias de voz, corpo e logos. Informados por autores que versam sobre som e voz, propomos uma reformulação desse enunciado: libertando a voz do jugo da língua e tomando como ponto de partida dois longa-metragens paradigmáticos do gênero — Carta de uma desconhecida (Letter from an Unkonwn Woman), 1948, de Max Ophüls, e Imitação da vida (Imitation of Life), 1959, de Douglas Sirk — é possível verificar que a voz persiste em sua materialidade mais natural. Na forma de grito, choro, suspiro, soluço, gaguejo e canto, o som da voz desafia até mesmo a morte do corpo. Dessa forma, a limitação não seria da voz (a substância), mas da palavra (o conteúdo), da capacidade da língua de expressar o inefável, e a voz corpórea, sonora, triunfaria sobre a fala racionalizada, tornando o melodrama não um drama da falha da voz, mas da vitória do vocal sobre o oral, do triunfo da voz sobre o logos.

Referências:

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination**: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. 2. ed. New Haven: Yale University Press, 1996.

CAVARERO, Adriana. **For More Than One Voice**: Toward a Philosophy of Vocal Expression. Stanford: Stanford University Press, 2005.

EIDSHEIM, Nina Sun. **Sensing Sound**: Singing and Listening as Vibrational Practice. Durham: Duke University Press, 2015.

ELSAESSER, Thomas. “Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama”. In: LANDY, M. (org.). **Imitations of Life**: a Reader on Film and Television Melodrama. Detroit: Wayne University Press, 1991.

MULVEY, Laura. **Visual and Other Pleasures**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

|| Modernização dos sentidos: tecnologias de áudio, técnicas de escuta

ALEX MARTONI

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF)

E-mail: Alekmartony@hotmail.com / alexmartoni@cesjf.br

Este trabalho tem por objetivo investigar o papel desempenhado pelas novas tecnologias de som e técnicas de escuta desenvolvidas ao longo dos anos 1960 na emergência de uma nova autorreferência humana, em que o corpo e as sensações ganham centralidade na produção discursiva. Da cibernética de Norbert Wiener à teoria da comunicação de Marshall McLuhan; do neoconcretismo ao tropicalismo; de Susan Sontag a Michel Foucault; do psicodelismo ao feminismo, os discursos estéticos, políticos, científicos e culturais que emergem ao longo dos anos 1960 parecem constituir um novo lugar para o corpo; um lugar no qual, como observa o antropólogo David Le Breton, ele integra um imaginário que o concebe como território sensorial a ser explorado. É dentro dessa perspectiva que nos interessa indagar: em que medida um conjunto aparentemente disperso de fenômenos que envolvem as relações entre os dispositivos sociotécnicos e a dimensão sensível do ouvinte, tais como os processos de racionalização da escuta, a busca obsessiva pela fidelidade ao real e a fetichização dos dispositivos de áudio e instrumentos musicais integram essa rede de discursos centrada no corpo? Quais seriam as reverberações desse fenômeno no âmbito das práticas estéticas, tais como os processos de captação, registro e pós-produção empregados na construção de ambiências, de espaços acústicos repletos de efeitos na ordem da materialidade sonora? A partir do exame de um conjunto variado de documentos, como entrevistas, canções, críticas musicais, anúncios publicitários e projetos de aparatos sonoros, buscaremos compreender de que modo as tecnologias de som e as técnicas de escuta contribuem na emergência de processo de modernização dos sentidos, reflexão que, ao fim e ao cabo, nos permite compreender por que a questão do corpo, dos afetos e das sensações se tornou um problema tão importante para nós hoje.

Referências:

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Gestures**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LEVITIN, Daniel. **A música no seu cérebro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STERNE, Jonathan. **The audible past: cultural origins of sound reproduction**. Durham: Duke University Press, 2003.

|| Modos de contato na música cênica contemporânea

GUSTAVO BONIN

Escola de Comunicações e Artes – USP

A Música Cênica é uma prática que coloca em contato elementos musicais e cênicos conduzidos por uma organização musical subjacente. Nas diversas vertentes da música contemporânea e experimental, alguns autores ressaltam a presença cênica das performances musicais utilizando estratégias de iluminação, figurino, gestualidade, elementos verbais, encenação etc. A partir da peça *Son et Lumière* (1968), de Gilberto Mendes, apontaremos como diferentes sentidos são criados a depender do modo de contato que se estabelece entre a linguagem musical e a cênica. A obra é composta para uma modelo feminina, dois fotógrafos masculinos, SOM de piano projetado em caixas de som e LUZ de flashes fotográficos. A peça alterna entre dois quadros distintos, um "SEM SOM" e outro "COM SOM". O primeiro quadro é predominantemente cênico, no qual a modelo, e também instrumentista, é perseguida pelos fotógrafos em cena. No segundo quadro, os intérpretes param suas ações e um acorde de piano, dissonante e com dinâmica forte, é projetado pelas caixas de som, acorde que está em contraponto com disparos de flashes fotográficos em direção à plateia. Com base na abordagem tensiva da semiótica francesa, de Claude Zilberberg, a análise apresentará as estratégias expressivas que constroem a relação entre as presenças musicais e as presenças cênicas através da configuração gradativa dos seus modos de contato. Zilberberg (2004) prevê um contato gradual entre os elementos, que vai do mais próximo ao menos próximo [fusão – mescla – contiguidade – separação]. A seleção dos elementos leva em conta a sua integração nas práticas musicais e cênicas, de modo a não se limitar pelo tipo de canal sensorial envolvido, o que quebra a implicação de que se é sonoro então é musical, ou se é visual-performático então é cênico. Desse modo podemos verificar como se constroem para o sujeito inserido nessa prática híbrida as ligações entre as linguagens.

Referências:

BONIN, Gustavo Cardoso. **Quadro a Quadro: Música Cênica Brasileira**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2018.

MAGRE, Fernando. **A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais**. Dissertação de Mestrado defendida na Escola de Comunicação e Artes – USP. São Paulo, 2017.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. As condições semióticas da mestiçagem. In: CAÑIZAL, E. P. & CAETANO, L. E. (orgs.) **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004

|| Música e contramúsica: a imaginação do som a partir de Mikel Dufrenne

RÔMULO MORAES

UFRJ

E-mail: romulocmoraes@gmail.com

Para o pintor polonês Wladyslaw Strzemiński, um dos fundadores do grupo Blok, a imagem categórica não teria primazia sobre o que ela evocasse no observador – a contra-imagem ou afterimage, aquela imagem residual, lastreada nas sensações pessoais desse observador, seria tão ou mais viva quanto a que está ali, epistemologicamente definitiva. O fenomenólogo francês Mikel Dufrenne fundamenta sua teoria estética em uma intuição similar: para ele, cada objeto artístico esconderia, guardaria, um mundo. Trata-se de uma ideia muito rica e que encontra eco em obras tão atuais quanto as de Deleuze e Flusser, na noção de que haveria rachaduras no tecido da realidade, fendas que se abririam para formar uma ontologia múltipla.

No mesmo sentido, poderíamos pensar que cada música esconde uma espécie de estrutura invisível e eminentemente não-musical, que funciona como “contramusica”, isto é, como fundo contrastante para os sons. No âmago de cada música existiriam, latentes, esquemas de cheiros, gostos, densidades, disposições, integrações, sublimações translúcidas; formas de amplitude e variedade morfológicas praticamente infinitas vibrariam nas camadas subterrâneas de cada canção, prontas para reaparecerem a uma nova escuta. Na verdade, poderia-se até afirmar, respondendo a Strzemiński, que as músicas devem conter mais sensações e impressões difusas que as imagens, porque os sons não precisam se adequar a limites materiais como contornos, texturas, cores, etc., mas apenas a linhas estriadas nebulosas, tão vagas quanto as representadas pelos termos “melodia” e “ritmo”.

É claro que os sentimentos suscitados por essas canções são imaginários: é claro que eles pertencem ao reino da fantasia íntima do ouvinte, se entroncando a suas memórias, seus sonhos, desejos e devaneios, Dufrenne não tem ilusões quanto a isso. Mas ele sabe também que, nas construções da subjetividade, nas afecções, há mitologias profundas, como que tangenciando-as. Pois, querendo ou não, as sensações que ecoam de uma música tocam trechos dos arquétipos que se modularam nelas através da totalidade das subjetividades e subconsciências. As músicas transbordam de esquemas formais específicos que se associaram, historicamente e pelos mais variados motivos, a certos símbolos presentes nelas, e se associaram com tanta firmeza que o vínculo entre as duas coisas parece existir desde sempre (se existiram ou não, nesse caso, é irrelevante).

Que mundo é evocado por um disco de Jorge Ben Jor? E por um disco do My Bloody Valentine? Por que o primeiro parece “combinar” muito mais com uma

tarde de domingo na praia, e o segundo, com uma caminhada noturna pela cidade? É possível inventar um mundo contramusical dissociado da memória afetiva do ouvinte ou da cognição produtiva do artista? Qual o papel do crítico de arte em meio a esta profusão de conformações contramusicais? Este trabalho busca explorar tais questões a partir dos pressupostos fenomenológicos estabelecidos por Mikel Dufrenne.

Referências:

DUFRENNE, Mikel. **Estética e filosofia**. 3a ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **The Phenomenology of Aesthetic Experience**. Illinois: Northwestern University Press, 1989.

_____. **O Poético**. Rio de Janeiro: Globo, 1969.

FEEZELL, Randolph M. "Mikel Dufrenne and the World of the Aesthetic Object". **Philosophy Today**, vol. 24, n. 1, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes. 2015.

|| Música pop, afetos e comunidades emocionais latino-americanas nos Estados Unidos em tempos sombrios: a canção Havana (ft. Young Thug) de Camila Cabello e sua relação com os Dreamers

IGOR LEMOS MOREIRA

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - Bolsista CAPES-DS

E-mail: igorlemoreira@gmail.com

O presente trabalho tem como objetivo discutir as relações da música pop com o apelo emocional e os afetos, procurando entender especialmente seu papel na constituição de comunidades emocionais. Partindo da expansão do reggaeton no mainstream através dos últimos anos, e das discussões relativas a retirada de direitos de migrantes latino-americanos nos Estados Unidos durante o governo de Donald Trump, pretende-se analisar o papel desempenhado pela canção Havana (ft. Young Thug), da cantora cubana Camila Cabello, como modo de expressão e reafirmação da identidade latina. Com temática romântica (PEREIRA, 2016), a canção narra o envolvimento romântico heterossexual entre dois jovens, sendo um dos personagens cubano e outro estadunidense, tendo como pano de fundo a própria relação entre a ilha e os EUA, assim como a identidade migrante. Entendendo as identidades como constituídas a partir de identificações (HALL, 2006) e representações (RANCIÈRE, 2018) expressas, por exemplo, através produtos

culturais, pretende-se observar os usos da canção pela/para comunidade migrante atingida pelas novas políticas estadunidenses. Através de apresentações ao vivo, do videoclipe (SOARES, 2016), de produções de fãs e de dados estáticos de plataformas digitais, observa-se que no contexto político vivido nos Estados Unidos a Havana passou a ser ouvida e sentida como uma canção de forte apelo emocional pelos jovens migrantes latino chamados DREAMERS, que teriam seus vistos (DACA) suspensos pelo atual presidente do país. Nesse sentido, compreendemos Havana não apenas como produto, mas também como processo, analisada por meio de performances e de espaços de escuta e compartilhamento como os digitais, relacionada diretamente a comunidades emocionais (SARDO, 2016) nos Estados Unidos para compreender os possíveis impactos sociais e políticos da música pop, em especial quando associada a ritmos latinos na contemporaneidade.

Referências:

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

PEREIRA, Simone Luci. Matrizes e mediações das canções românticas na América Latina. ULHOA, Martha; PEREIRA, Simone Luci (Org.). **Canção romântica: Intimidade, mediação e identidade na América Latina**. 1. ed. Rio de Janeiro: Folio Digital/Letra e Imagem, 2016, p.25-46.

RANCIÈRE, Jacques. **Figuras da história**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

SARDO, Susana. **Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções em Goa**. Alfragide: Texto Editores LDA, 2010.

SOARES, Thiago. Percursos para estudos sobre música pop. In: SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Orgs.) **Cultura Pop**. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2015.

|| O primado da música no Wagner teórico

GABRIEL SAIKOSKI DE SOUZA

UFRGS

E-mail: gabrielsaikoski@hotmail.com

O presente trabalho tem por objetivo expor a primazia da música em relação ao texto na tradição musical alemã como compreendida por Richard Wagner em seu ensaio Beethoven. Para lograr tal fim, ademais de demorar-se no texto, tenciona compreender alguns ecos e distensões do escrito que sobremaneira influenciara o jovem Nietzsche. Ambos – Wagner e Nietzsche - em tal contexto

encontram-se sob a égide do pensamento schopenhauriano, em que a música ganha central relevância. É a partir desse ponto que buscaremos compreender como em seu ensaio Wagner afirma que a decisão vanguardista que tomou Beethoven ao inserir o texto de Schiller no quarto movimento de sua nona sinfonia, se deu como afirmação do som musical como protagonista, em detrimento do texto, compreendido nesse contexto como mera ferramenta sonora. A música, assim pensada teria um duplo poder de ação, como agente político ela aglutinaria o povo, não pelo sentido do texto, mas sim pela experiência do sublime; e como agente metafísico, como meio de acesso a realidades mais profundas. Também no mesmo escrito o compositor lança mão do exemplo da Missa Solemnis, para elucidar seu ponto de vista, pois a seu ver em tal obra o sentido do texto chega a ser incompreensível, sendo as palavras instrumentos do som mais que do sentido codificado. Não é à toa que tal concepção em muito se assemelha a compreensão musical do dionísaco em Nietzsche, confesso leitor e entusiasta do referido ensaio que nos aponta de que modo musicalmente a estética precede a semântica, bem como de que modo a música, desta feita, serviria de guia norteador social, político e metafísico.

Referências:

MACHADO, Roberto (Org.) **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Tradução de Pedro Sussekind)

MANN, Thomas. **Pensadores modernos: Freud, Nietzsche, Wagner e Schopenhauer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. (Tradução de Márcio Suzuki).

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Tradução de J. Guinsburg)

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005. (Tradução de Jair Barboza).

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. (Tradução de Anna Hartmann Cavalcanti).

|| O silêncio entre sons: uma experiência em orquestra / The silence betwen sounds: an experience in orchestra / El silencio entre sonidos: una experiencia en orquestra

ANTONIO MARCIO AMARAL
Univille
E-mail: sfc_marcio@hotmail.com

MIRTES ANTUNES LOCATELLI STRAPAZZON

Univille

E-mail: mirtes@belas.art.br

HILDA NATUME

Univille

E-mail: hildanatume@hotmail.com

SILVIA SELL DUARTE PILLOTTO

Univille

E-mail: pillotto0@gmail.com

Esta é uma narrativa da nossa primeira experiência com o silêncio nas práticas educativas para orquestra no Conservatório de Belas Artes em Joinville. O ouvir era aprendido por nós nas pausas lidas no pentagrama, no exercício do silenciar enquanto o outro naípe sonorizava, nos diálogos antes e depois de ensaios e apresentações, quando víamos o outro como um universo a ser descoberto. A tarefa de ouvir cuidadosamente conduz o ouvinte a descobrir que ele é um ser único, também a música, sendo uma organização de sons com a intenção de ser ouvida, compreende os silêncios que se cruzam entre as sonoridades. Os encontros/ensaios da orquestra compunham o espaço-tempo em que a arte nos sensibilizava. Sabíamos que a leitura de renomados autores, poderia nos dar as chaves do lugar em que as experiências sensíveis acontecem e o afeto pode nascer e ser cultivado no cerne da educação musical para orquestra. Dessa forma, decidimos ler e escrever intuindo partilhar nossas experiências sonoras e afetivas com outros sedentos pelo mesmo conhecimento. As obras de Araújo (2018), Schafer (2011), Martins (2018), Agamben (2005) e Nietzsche (2016) foram setas a direcionar esta reflexão em Educação. Assim, compreendemos que o silenciar em orquestra, na intenção de permitir que outro timbre se sobressaísse e desse o sentido musical que pretendíamos, era o mesmo silêncio que enriquecia nossa convivência fora das aulas.

Referências:

NIETZSCHE, F. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.

MARTINS, Miriam Celeste. **Arte, Educação e Cultura**: tecendo a trama da sensibilidade. PILLOTO, VOIGT e CAMPOS. In: (Entre)laçando Educação, Arte e Cultura nos Fios da Sensibilidade. Joinville: Editora Univille, 2018.

AGAMBEN, G. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SCHAFER, M. **A afinação do mundo**. Tradução de The tuning of world. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ARAÚJO, Alberto Filipe. **Silêncio, Iniciação e Transformação**. Minho: Editora Ismai, 2018.

|| Os sons e a percepção da obra de arte: o(s) silêncio(s) e os sons que nos afetam

DEMIAN A. GARCIA

UPJV, Amiens, França - Bolsista da CAPES-proc. BEX 1149/15-6 / Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/FAP).

Email: demiangarcia@gmail.com

Não existe silêncio na arte – se entendermos ‘silêncio’ como ausência completa de sons. A rigor, não existe um Silêncio Absoluto que possa ser “escutado”. Os silêncios estão, na verdade, repletos de sons. Nossos ouvidos estão sempre ativos, pois não há pálpebras para fechá-los, e escutamos a 360°. Assim, a presença dos sons e seu poder de afetar o público é inevitável na apreciação de uma obra de arte. A percepção visual de um objeto/fenômeno artístico está necessariamente atrelada a uma percepção auditiva, às vezes involuntária.

Para refletirmos sobre esta presença inevitável do som, esse trabalho se propõe a se concentrar nos silêncios. Não se trata do silêncio de conteúdo, do silêncio da forma, ou o que concerne os modos de produção de uma obra; nem mesmo da ideia de silêncio como oposição ao som – assuntos já tratados em outras pesquisas, – mas do silêncio enquanto um “evento sonoro”, presente em nosso cotidiano e nos impactando inexoravelmente. Serão abordadas as diferentes maneiras de “ouvir” o silêncio, isto é, de compreendê-lo e concebê-lo em uma obra de arte. Primeiramente, serão elencados os diferentes tipos de silêncio: o silêncio relativo e o silêncio absoluto, sua presença desejada – imposta pelo criador – ou indesejada. Daniel Deshays, criador sonoro e pesquisador, propõe uma mudança de paradigma ao “considerar o silêncio como elemento a partir do qual toda a concepção sonora pode ser pensada.” A questão do silêncio é equivalente à própria questão de sua escuta.

Como perceber, por exemplo, o silêncio do teatro – repleto de ruídos da sala, do cenário e das pessoas na plateia? Ou ainda os silêncios do cinema, que cria os “sons desses silêncios” que pretende construir segundo cada ambiente ou sentimento desejado?

Nas artes visuais, quando vamos a um museu ou a uma sala de exposição, os sons que nos cercam influenciam diretamente nossa percepção. Ver uma exposição em uma terça-feira de manhã, por exemplo, é uma experiência bastante diferente

de assistir a esta mesma exposição em um dia cheio de domingo. Nossa percepção muda em função da influência sonora ao redor.

Segundo o pesquisador Alain Berthoz, existe uma economia fundamental em nossa fisiologia global que regula nosso organismo e faz com que não escutemos tudo, somente os elementos mais significativos. Não ouvimos conscientemente os “sons” do silêncio, no entanto eles nos perturbam, mudam nossa percepção da passagem do tempo e atingem nossas emoções insidiosamente, sem que percebamos.

As questões que concernem a presença do som no ambiente artístico, assim como a maneira pela qual os sons afetam direta e indiretamente nossa percepção, se apresentam como os principais propósitos desta reflexão.

Referências:

DESHAYS D., **Pour une écriture du son**, Klincksieck, 2006.

DESHAYS D., **Matière de silence**, conférence à la BNF, Paris, le 16 mai 2017.

FABUREL G., C. GUIU, M.-M. MERVANT-ROUX, H. TORQUE, et P. WOLOSZYN, **Soundspaces** : Espaces, expériences et politiques du sonore, Rennes, PU Rennes, 2015.

JULLIER L., Le son, [Paris], **Cahiers du cinéma**: SCÉREN-CNDP, Les petits cahiers, 2005.

SONNENSCHNEIDER D., **Sound design**: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema, Studio City, CA, Michael Wiese Productions, 2001.

|| O timbre das guitarras do rock independente brasileiro contemporâneo: da rede sociotécnica aos desdobramentos afetivos

MARCELO BERGAMIN CONTER
Instituto Federal do Rio Grande do Sul
E-mail: marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br

GABRIEL FAGUNDES GULARTE
Bolsista PIBIC-EM (CNPq) – IFRS
E-mail: gabriel.guarte@alvorada.ifrs.edu.br

INGRID CRISTINA PONTES LUZ
Bolsista de Fomento Interno - IFRS
E-mail: ingrid.pontes@alvorada.ifrs.edu.br

O presente trabalho apresenta as primeiras análises realizadas pela pesquisa O timbre como afeto no rock independente brasileiro: uma abordagem semiótica, que pretende compreender como o timbre, na música, é capaz de comunicar através de processos afetivos, como produtor de diferença na música, um agenciador comunicacional de vários atributos sonoros. Queremos pensá-lo para além da experiência estética, bem como da ideia de que seja um fenômeno que escapa à significação. Para tanto, compreendemos o afeto como um signo, tal como proposto por Gilles Deleuze (2007). Verificaremos esta hipótese na obra de artistas do rock independente brasileiro, pois, conforme Blake (2012), o timbre tem um papel central nos processos de diferenciação da identidade sonora desse gênero musical. As análises derivam da observação de shows ao vivo, registros fonográficos e principalmente de entrevistas semiestruturadas que realizamos com os membros das seguintes bandas: Winter; My Magical Glowing Lens; Sterea; E A Terra Nunca Me Pareceu Tão Distante; Boogarins; e Cine Baltimore. Nos interessa particularmente descrever e interpretar as redes sociotécnicas pelas quais guitarristas destas bandas desenvolvem suas timbragens. Por fim, reconheceremos desdobramentos afetivos gerados nos corpos (dos ouvintes, dos músicos, dos instrumentos, da música como virtualidade) após os timbres serem atualizados. Estas três esferas de semioses (a rede sociotécnica, o momento de atualização e os desdobramentos afetivos) conversam entre si, produzindo signos que vão para além da transmissão de emoções. Esperamos reconhecer o timbre das guitarras como uma máquina abstrata semiótica através da qual a precariedade, a antropofagia, o enjambre e outras micropolíticas típicas dessa música se expressam afetivamente, e que mesmo sendo de forma não-logocêntrica, a-significante, são capazes de engendrar novos mundos possíveis.

Referências:

- BLAKE, D. K. Timbre as differentiation in indie music. **Music Theory Online**, vol. 18, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://mtosmt.org/issues/mt0.12.18.2/mt0.12.18.2.blake.php>>. Acesso em 2 Jan. 2018.
- CONTER, M. B.; TELLES, M.; SILVA, A. R. Semiótica das afecções: uma abordagem epistemológica. **Conjectura: Filos. Educ.**, Caxias do Sul, v. 22, n. especial, p. 36-48, 2017. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/4771/pdf>>. Acesso em 28 dez. 2017.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- FINK, R.; LATOUR, M.; WALLMARK, Z. **The relentless pursuit of tone**. Timbre in popular music. Nova Iorque: Oxford University Press, 2018.

SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An inventory of shimmers. In: GREGG, M.; SEIGWORTH, G. **The affect theory reader**. Durham: Duke University Press, 2010. p. 1-25.

|| Ouvido pensante ou ouvido neurótico? Simbolismo sonoro fora do frame da paisagem sonora

JULIANA CARLA BASTOS
Universidade Federal da Paraíba
E-mail: julianacarlabastos@gmail.com

Situada na área de Etnomusicologia e no diversificado campo da ecologia acústica, esta proposta tem como objetivo problematizar a aplicabilidade do legado schafariano no Brasil a partir da discussão sobre simbolismo sonoro. A reflexão congrega três âmbitos dialógicos, todos abrigados sob o evento The Global Composition 2018 (Darmstadt, Alemanha): (1) o artigo Sound, music and symbolism: dimensions to understand sonorous ethics (BASTOS, 2018), fruto de tese em andamento, no qual demonstro como a desconexão entre as dimensões física e simbólica da escuta é definidora de nossas ações e entendimentos sobre som; (2) a análise de outras três publicações do evento que questionam a aplicabilidade da obra de Schafer de forma mais incisiva (PARMAR, 2018; TÜLU, 2018) ou apenas em pontos considerados passíveis de revisão (BREHM, 2018); e (3) as plenárias ocorridas diariamente com as três gerações de ecologistas acústicos presentes. Nas considerações e amparada pelos autores que analisei (SANTOS, 2009), defendo que o ideal schafariano de afinar o mundo é não-universal e inadequado especificamente para o contexto brasileiro pelo risco de reforçar surdez de ordem social e cultural; aponto a inadequação do termo “paisagem sonora” como algo importante a se considerar dentro dos estudos de ecologia acústica; e questiono em que termos o “just listen”, de autoria atribuída a Schafer e repetido à exaustão durante o evento, torna-se um sinônimo de silenciamento. É evidente a urgência de se considerar a escuta como um ato politizado. Isso extrapola o trabalho do ecologista acústico e engloba também a atuação do etnomusicólogo quando nos referimos a debates atuais da área como a compreensão de dimensões físicas e simbólicas, discussões decoloniais, de gênero, e de vítimas de poluição sonora (trauma real, marcas invisíveis), transnificando o ato da escuta de mera curiosidade ou servidão em ferramenta facilitadora na busca por uma ética sonora real, com vez e voz.

Referências:

BASTOS, Juliana Carla. Sound, music and symbolism: dimensions to understand sonorous ethics. In: **THE GLOBAL COMPOSITION 2018**: “Conference on sound, ecology and media culture”, 2018, Dieburg. Anais... , 2018. Dieburg Schriftenreihe zur Akustischen Ökologie 4 (Dieburg Series on Acoustic Ecology 4). p. 287-297.

BREHM, Niklas, Radio cultural work at schools. In: **THE GLOBAL COMPOSITION 2018**: “Conference on sound, ecology and media culture”, 2018, Dieburg. Anais... , 2018. Dieburg Schriftenreihe zur Akustischen Ökologie 4 (Dieburg Series on Acoustic Ecology 4). p. 88-97.

PARMAR, Robin. Sounding the Anthropocene. In: **THE GLOBAL COMPOSITION 2018**: “Conference on sound, ecology and media culture”, 2018, Dieburg. Anais... , 2018. Dieburg Schriftenreihe zur Akustischen Ökologie 4 (Dieburg Series on Acoustic Ecology 4). p. 152-161.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina , 2009.

TÜLU, Banu. Sound environments in urban design practice. In: **THE GLOBAL COMPOSITION 2018**: “Conference on sound, ecology and media culture”, 2018, Dieburg. Anais... , 2018. Dieburg Schriftenreihe zur Akustischen Ökologie 4 (Dieburg Series on Acoustic Ecology 4). p. 374-383

|| Paisagem sonora e cinema: aproximações

GERSON RIOS LEME

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: griosleme@gmail.com

Em sua origem, o termo paisagem sonora está relacionado com a qualidade do som nos ambientes em que estamos imersos, podendo, contudo, ser contextualizado à produção de áudio para cinema, potencializando criativamente a construção da narrativa fílmica, desde a criação do roteiro até a sua finalização. Para tal propósito, são consideradas as problematizações com base nos elementos que compõem a paisagem sonora, desde o objeto sonoro, a percepção da paisagem sonora e as suas modificações, as temáticas Lo Fi X Hi Fi, bem como as contextualizações de Ruído e Ruído Sagrado, dentre outras. Objetiva-se, assim, o planejamento otimizado do ambiente sonoro audiovisual, que é compreendido de modo mais amplo, na relação entre as camadas de efeitos sonoros, voz e música. Assim, busca-se o incremento e maior precisão no desenvolvimento do projeto acústico para obras cinematográficas, além da viabilização da produção de paisagens sonoras fílmicas características, a partir da apreciação crítica de

diferentes âmbitos sonoros e do potencial narrativo-dramático do contexto sonoro local no qual estão inseridos os cineastas e realizadores audiovisuais. Como consequência disso, espera-se estimular a percepção e o uso de recortes sonoros que sejam representativos das ricas e diversas paisagens sonoras disponíveis no Brasil.

Referências:

CHION, Michel. **A Audiovisão**: som e imagem no cinema. Texto e grafia, Portugal, 2011.

KRAUSE, Bernie. **A grande orquestra da natureza**: descobrindo as origens da música no mundo selvagem. Rio de Janeiro: Zahar, 2013

SCHAFER, R. Murray. **Afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado. São Paulo: UNESP, 2001.

_____. **Educação Sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2009.

|| Paroles, paroles... Memória e nomadismo de um “hit”

HELOÍSA DE A. DUARTE VALENTE

UNIP/ ECA-USP

E-mail: musimid@gmail.com

Zumthor afirma que “A performance de uma obra poética encontra (...) a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta, de fato, em parte da movência da obra” (1997: 267). Nesse trânsito de variantes, que se multiplicam ao longo do tempo, chamam a atenção alguns traços característicos que mantêm a canção como memória da cultura. A canção italiana “Parole, parole” (1972) é um verdadeiro “hit”, tendo-se espalhado em vários países, incluindo o Brasil. É facilmente rememorada hoje, mesmo para o ouvinte que não presenciou seu lançamento. A peça apresenta, ainda, uma particularidade: participam um ator e uma cantora, como que estabelecendo um diálogo. O primeiro declama um texto, enquanto que a cantora entoia a melodia. Ademais, a linguagem adotada, sob o aspecto musical, combina elementos da tradição estética mais ou menos antiga: da música barroca, da Bossa Nova e, mesmo da “balada” em voga, na década de 1970. No que diz respeito ao texto, verificam-se níveis de linguagem e estilos de declamação muito contrastantes, entre as versões existentes. Esta comunicação pretende abordar, principalmente: 1) a combinação de códigos distintos (texto declamado; cantado);

2) as sobreposições temporais estilísticas musicais; 3) as variantes internacionais (adaptações/traduições da letra, arranjos) e as correspondentes variantes na performance; 4) analisar as capas de disco em que a obra foi lançada, no intuito de levantar elementos de imaginário que a semântica particular acaba por criar. Ao analisar como se dão os processos de nomadismo e movência da obra, em cada caso particular, será possível estender a abordagem ao nível da dimensão estética, tendo em conta a paisagem sonora do período de lançamento em disco. Para tanto, serão utilizados, dentre outros, os conceitos de “performance”, nomadismo, movência (Zumthor); paisagem sonora (Schafer) e som (Delalande).

Referências:

VALENTE, Heloísa. (org.). **Música e Mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera; FAPESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

_____. Presença da voz. In: ZUMTHOR, P. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Ateliê Editoria, 2005.

_____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora da UFMG, 2010.

|| Rádio, memória e convergência: capacidade de memorização e demonstração de afeto por meio das redes sociais

FRANCISCA D’ALTOÉ

Universidade do Sul de Santa Catarina

E-mail: franciscadaltoe@gmail.com

MÁRIO ABEL BRESSAN JÚNIOR

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

E-mail: marioabelbj@gmail.com

Como recorte da dissertação de mestrado, utilizamos conceitos relacionados a memória, afeto e convergência para analisar a internet e o rádio como locais de memorização constante e de demonstrações de afetos inerentes. Tendo em vista a interpretação que Maurice Halbwachs (2006) fez sobre a memória coletiva, é possível afirmar que ela está arraigada aos ambientes que vivemos, estamos e visitamos, sejam eles presenciais, imaginários ou, mais comumente nos dias de hoje, digitais. Sabendo disso, é interessante perceber que os locais de memorização foram sendo modernizados ao longo das décadas e hoje a internet faz parte dessa ambientação, nos ajudando a preservar memórias, afetos e emoções que

anteriormente eram apenas fragmentadas nas ondas hertzianas do rádio. Nesse sentido, busca-se estruturar uma narrativa que explore a relação entre ouvinte e locutor no rádio expandido, que para Kischinhevsky (2014), pode ser definido como, o rádio que ultrapassa as linhas do dial e vai para outras plataformas, vivendo em constante mudança. Os conceitos sobre convergência e sua recente abordagem por Jenkins (2009), nos fazem refletir sobre a tecnologia dos meios de comunicação. Pensando nessa atmosfera multimídia, é interessante compreender de que forma as características do rádio, enquanto meio de comunicação se modernizam. A empatia com o locutor, mencionada por Zuculoto (2012) como uma das principais características do rádio, se molda as novas tecnologias e faz parte do novo universo da radiodifusão. Por essa razão, tem-se como propósito investigar, de que forma a convergência e a participação em rede potencializa os afetos e as memórias dos ouvintes do programa Pretinho Básico, por meio das postagens feitas pela fanpage do programa na rede social Facebook.

Referências:

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Maurice Halbwachs; tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Henry Jenkins; tradução Suzana Alexandrina. 2 ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KISCHINHESVSKY, Marcelo. **Compartilhar, etiquetar**: interações no rádio social. PPPGCOM – ESPM, Comunicação, Mídia e Consumo. 2014.

ZUCULOTO, Valci Regina Mousquer. **No ar – a história da notícia de rádio no Brasil**. Florianópolis, 2012.

|| Regimes sônicos, operações estéticas e algoritmação do comum

GUSTAVO LEMOS PICANÇO
UNESP – São Paulo
E-mail: gustavolp@gmail.com

O objetivo deste estudo é investigar as continuidades entre as Paisagens Sonoras contemporâneas e uma das herdeiras da Caça às Bruxas (Federici, 2017), que chamo Algoritmação: uma tendência à metodificação, consensualização, formatação da realidade e construção de imaginários que privilegia dispositivos financeiros, tecno-científicos, legais e policiais. Seus poderes crescem à medida que os algoritmos aprendem e se auto-aperfeiçoam, permitindo mediar, registrar,

processar, cruzar e perfilar um número cada vez maior de atividades e comportamentos humanos em operações pormenorizadas (Rouvroy, 2015).

Paisagens Sonoras, tanto as urbanas quanto as rurais, são dimensões fundamentais das experiências estéticas de pessoas e de inúmeras outras formas de vida. Elas participam da definição de territórios, do agenciamento de afetos e da fabricação dos imaginários. É assim que, por exemplo, os ruídos de fundo das cidades dão, no lugar dos ritmos sazonais da Terra, a toada ininterrupta de trabalho e consumo; que os dispositivos pessoais anunciam a urgência de uma resposta; que o estado de alerta convocado pelos constantes sons torna frequentes doenças como estresse e outras psicopatologias (segundo estudos médicos).

A aliança entre Algoritmação e Regimes Sônicos (a regulamentação consensual das Paisagens Sonoras) não requer um planejamento central, ela é selada em meio a parâmetros de incerteza e recebe suas direções da máxima de aumentar lucros e diminuir gastos (Vantagem). Assim, não é necessário que uma mente ardilosa invente maneiras de aumentar o volume dos ruídos urbanos a níveis capazes de fazer uma pessoa adoecer, basta que este aumento decorra de uma necessidade instrumental do capitalismo e que um executivo farmacêutico perceba sua conexão. Em outras palavras, a aliança decorre de uma atenção ativamente disposta para otimizar e automatizar processos a partir da perspectiva financeira.

As operações estéticas-afetivas da Algoritmação, sejam elas mediadas pelas Paisagens Sonoras ou não, gozam de uma certa invisibilidade, uma vez que, consensualmente, é à arte que cabe agenciar as dimensões estéticas-afetivas ativamente experimentadas por pessoas. No entanto, o regime estético das artes que, segundo Rancière (2009) é o principal regulamentador da arte no ocidente, não prevê restrições quanto a técnicas, materiais, temas, formatos ou veículo. Grosso modo, ao se transpor a obrigação de imitar estatutos rígidos, qualquer coisa pode ser arte, desde que bem justificada. A implosão das barreiras classificatórias vinculadas às maneiras de fazer e às maneiras de apresentar (ou tornar visível) aproxima as artes de todos os outros ofícios, e torna notáveis as semelhanças entre as operações estéticas-afetivas artísticas e não-artísticas.

Partindo desta aproximação, investigo quais são os poderes do mantra maquínico e incansável das grandes cidades e, segundo suas operações estéticas-afetivas, os comparo aos poderes sonoros das percussões xamânicas, dos mantras indianos ou balineses e da música dos dervishes rodopiantes. Muito embora estas práticas sonoras de cura e desenvolvimento espiritual citadas tenham propósitos – ao contrário do que afirmo sobre o mantra maquínico das grandes cidades – pretendo evidenciar que a exposição a este último nos sujeita a doenças e que estas, por sua vez, beneficiam em grande escala as operações que pressupõem a Vantagem.

Referências:

AUGOYARD, Jean-François e TORQUE, Henry (Editores), **Sonic Experience: a guide to everyday sounds**, McGill-Queen's University Press, Montreal, 2005

BLESSER, Barry e SALTER, Linda-Ruth, **Spaces Speak, Are You Listening?** Experiencing aural architecture MIT Press, 2007

FEDERICI, Silvia, Calibã e a Bruxa. **Mulheres, corpo e acumulação primitiva**, Editora Elefante, São Paulo, 2017

RANCIÈRE, Jaques, **A Partilha do Sensível**, Editora 34 Lta, São Paulo, 2009

ROUVROY, Antoinette; BERNS, Thomas. **Governamentalidade algorítmica e perspectivas de emancipação: o díspar como condição de individuação pela relação?** Revista Eco Pós, UFRJ, 2015

|| Ressonâncias afetivas: o poder do canto da gestante / Affective resonances: the power of the pregnant woman singing

JANAINA TRASEL MARTINS

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

E-mail: Janaina.martins@ufsc.br

Essa comunicação tem como enfoque o estudo do poder da voz cantada da gestante como um instrumento de comunicação afetiva entre a mãe e o bebê no ventre. As relações entre o som e o afeto serão aqui desenvolvidas a partir do estudo da dimensão vibracional da voz, das ressonâncias das frequências vibratórias vocais tocando o corpo físico e afetivo da gestante e do bebê. O horizonte teórico que será abordado nessa comunicação advém de estudos das áreas da Musicoterapia, dos 'Healing Sounds' e dos estudos do médico Alfred Tomatis. Tomatis observa que a voz da mãe é um "núcleo vibratório de amor" e que o bebê no ventre ouve as frequências da vida através da voz e dos sons corporais da mãe. Os estudos dos 'Healing Sounds' também contribuem no entendimento do som e da voz enquanto linguagem vibratória que tocam o bebê no ventre em níveis físico, somático e energético. Pesquisas na área da Musicoterapia constataam que os cantos maternos ativam o bem-estar na gestante e no bebê, tanto em nível físico quanto afetivo. Esses estudos inspiram as experiências práticas do Núcleo Musicoterapia 'Cantos de Gaia', vinculado ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina.

Referências:

CARVALHO, Maria Eduarda Salgado. Fundamentação de um programa de musicoterapia pré-natal. *International Journal of Developmental and Educational Psychology: INFAD. Revista de Psicología*, v. 1, n. 1, p. 109-116, 2018.

GOLDMAN, Jonathan. **Healing Sound**. USA: Healing Arts Press, 2002.

FEDERICO, Gabriel. **Viaje musical por el embarazo**. Buenos Aires: Kier, 2013.

LEBOYER, Frédéric. **The art of giving birth**, with chanting, breathing and movement. USA: Healing Arts Press, 2009.

TOMATIS, Alfred. **A noite uterina**. Lisboa, Instituto Piaget, 1987.

|| Ruído que fala a fala como ruído: um estudo sobre o cinema de Lucrecia Martel

LENNON MACEDO

UFRGS

E-mail: lennon-macedo@hotmail.com

O cinema de fluxo contemporâneo (OLIVEIRA JR., 2013) é uma estética que compõe sua faixa sonora a partir de uma rarefação de falas. São filmes em que as personagens pouco têm a dizer, em que vozes humanas ecoam tanto quanto as vozes do vento e dos carros; filmes em que mesmo a música é trabalhada com parcimônia e, em boa parte das cenas, utilizada diegeticamente. Dessa forma, a supressão da fala e da música abre caminho para que os ruídos ambientais se tornem protagonistas da cena de fluxo. Mas existe outro tipo de protagonismo do ruído na faixa sonora desses filmes, em que este se sobrepõe ao verbo e ao verso devido à sua intensidade. Desde *O pântano* (2001) até seu mais recente filme, *Zama* (2018), Lucrecia Martel é reconhecida pelo seu singular uso do som no cinema, uso este que explora o espaço a partir de um volume desproporcional dos ruídos ambientais, provocando uma tensão entre a diegese narrada e a opacidade de um som que transborda a necessidade incutida pelo índice (FLÔRES, 2015).

No presente estudo nos dedicamos a essas cenas em que os atos de fala são abafados por sons absolutamente cotidianos e pontuais, sons que reverberam e produzem um espaço que se autonomiza frente às personagens. Os ruídos ambientais criam, então, uma operação em que o espaço e os objetos abandonam a subserviência clássica à função de localizar e qualificar a ação narrativa de uma personagem e passam a valer por si, a se tornarem opacos. Nesta relação entre os ruídos e os atos de fala, entre os espaços e as personagens, é possível depreender um uso descritivo do som no cinema que produz, no limite, uma indistinção entre os

ruídos e os atos de fala, dissipando a hierarquia narrativa que suprime os espaços em prol da ação das personagens.

Para tanto, dispomos das leituras de Christian Metz (1980, 2014) e Gilles Deleuze (1990) para compreendermos o intervalo descritivo que o som cria em meio à narração cinematográfica. Entre a intensidade sonora dos ruídos ambientais e a rarefação das falas, as paisagens se emancipam das personagens, e estas, por sua vez, tornam-se meros elementos na paisagem. Analisaremos algumas cenas de *O pântano* e *A mulher sem cabeça* (2008) em que identificamos três séries singulares em que o som produz esse intervalo: (1) a fraqueza das falas diante dos ruídos indica uma certa força da paisagem sobre as personagens que já não conseguem estabelecer seus vínculos sensório-motores com a narrativa; (2) o enquadramento sonoro que os espaços produzem sobre os atos de fala modulam e distorcem as vozes das personagens; (3) uma indistinção entre ato de fala e ruído: os atos de fala são usados de forma tal que não conseguimos identificar as diferentes fontes da fala, tampouco reconhecer o que, de fato, está sendo falado.

Referências:

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FLÔRES, Virgínia Osório. **Identidade e alteridade no cinema**: espaços significantes na poética sonora contemporânea. *Significação*, v. 42, n. 44, 2015, pp. 232-253.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. **A mise en scène no cinema**: do clássico ao cinema de fluxo. Campinas: Papirus, 2013.

|| Som e espaço: uma abordagem inicial

GUILHERME PAOLIELLO

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: paolielloguilherme@gmail.com

Os aspectos simbólicos determinados pelas relações entre som e espaço nem sempre foram problematizados pelo campo da educação musical. Com o objetivo de estabelecer um contato inicial com essa questão, tomarei como caso de estudo uma atividade desenvolvida na disciplina Prática Pedagógica em Música do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto que pretende colocar as relações entre som e espaço no centro de sua problemática. Trata-se de “Enxame em Parallaxe”, um roteiro de performance no qual um grupo numeroso de

alunos percorre um determinado território produzindo livremente sons resultantes da rotação de zunidores indígenas (substituíveis por conduítes plásticos de construção), cujas somas das frequências geram um zumbido contínuo. A partir do controle aproximado da densidade, essa textura sonora é deslocada através de algum sítio específico, onde se experimenta o evento “no aqui-e-agora pela presença corporal de cada expectador, em imediatidade sensorial da extensão espacial e duração temporal” (KWON, 2008, p. 167). A hipótese de que uma experiência coletiva de vivência espaço-temporal, uma prática destinada à formação de professores de música, propositalmente realizada com recursos low-tech possa descondicionar padrões de percepção dominantes no mundo tecnológico contemporâneo - como a “compressão espaço-temporal” (HARVEY, 2005) -, criando alternativas de superar a fragmentação e a dispersão da sensibilidade, parece pretensiosa. É um risco que se corre se de tal atividade não decorrer uma reflexão sobre os significados por ela colocados em jogo. Por isso propõe-se que, após a performance, o grupo registre e discuta os seus pontos de vista (e de escuta), uma vez que cada indivíduo terá percebido o desdobramento do evento de maneira distinta, segundo as alterações dos pontos de observação. Assim, os dados a serem coletados pelos depoimentos dos participantes deverão referir-se não apenas a resultados estéticos da performance, mas à experiência segundo cada ponto de vista individual, na perspectiva de Milton Santos (2006, p. 21), para quem o espaço é “conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações”. Com isso espera-se que a atividade abra perspectivas de entendimento no campo da educação musical quanto às relações de poder metaforizadas num coletivo sonoro que se desloca em determinado território. O fragmento abaixo, de John Cage (2013, p. 9) - numa disposição espacializada das palavras - aponta para a possibilidade de esta experiência inaugurar um campo de indagações a respeito dessas relações:

ONDE
NÃO PARECE HAVER NENHUM ESPAÇO,
SAIBA QUE NÃO SABEMOS MAIS O QUE É ESPAÇO,
TENHA FÉ, O ESPAÇO ESTÁ LÁ, DANDO ÀS PESSOAS
A CHANCE DE RENOVAR SUA MANEIRA DE
RECONHECÊ-LO, NÃO IMPORTA POR QUE MEIOS,
PSIQUICOS, SOMÁTICOS, OU MEIOS
QUE ENVOLVAM EXTENSÕES DE AMBOS.

Nessa perspectiva, pensar sobre o modo como cada participante da atividade é afetado pelos deslocamentos, pelos percursos e pelas flutuações de densidade sonora e humana, decorrentes das características impostas ou favorecidas pelo espaço, poderá contribuir para adensar as indagações sobre os significados dos sons no mundo.

Referências:

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2005.

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro**: anotações sobre site-specificity. Revista Arte & Ensaios, n.17, 2008 [1997].

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo. Razão e emoção. São Paulo: EDUSP, 2006.

|| Sonoridade em cena: possibilidades de estudo de interação da sonoridade com o espectador e com a cena teatral

ANA PAULA BASÍLIO DOS SANTOS
Universidade Federal de Uberlândia
E-mail: anna_santtos@hotmail.com

MARGARETH LOUISE LAMOUNIER
Universidade Federal de Uberlândia
E-mail: margareth.louise@hotmail.com

As funções da sonoplastia informativa e expressiva quanto às características de intensificação, multiplicação, clima, suspense, comentário, contraste e diminuição, com a função de amenizar o conflito, exercendo um contraste de intensidade e força dramática entre som e cena. Aponta a possibilidade de substituição do cenário pela sonoplastia e oferece noções de perspectiva sonora. Ainda considera a sonoplastia como elemento de ligação e junção entre cenas, preenchimento de espaços vazios, intermédio de um efeito sonoro comum a ambas. É notável a importância da sonoridade na cena teatral, novela, filmes, comerciais de televisão e outras produções artísticas, no intuito de que a pesquisa e análise comprovem a necessidade de que o espetáculo teatral, por exemplo, atinja de forma pessoal o indivíduo, causando no mesmo a criação de uma memória em relação à peça, para que conseqüentemente a finalidade da narrativa seja cumprida causando espanto, admiração, tristeza ou risada no espectador. Por outro lado, é de extrema importância que o ator se entregue ao processo de criação do seu personagem e utilize o objeto de pesquisa – a sonoridade – como instrumento facilitador desse processo, como por exemplo, para a assimilação de algum som ou música que terá ligação sentimental e pessoal para o artista. De forma pessoal, e buscando conciliar minha formação em música na Point Blank Music School em Londres, e meus

estudos continuados no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli situada em Uberlândia, surge na graduação do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, a oportunidade de experimentar conectando as duas artes: música e o teatro. O objetivo é utilizar o Manifesto Teatral Pulse! do Coletivo Teatro de Viés como ponto de partida, onde foi realizado trabalhos no campo da sonoplastia e pesquisar a relação da sonoridade no espetáculo teatral, seja na relação: do som e da cena; do som e a atuação (ator) e do som e o espectador. Para o desenvolvimento deste trabalho, inicialmente, será realizado um levantamento bibliográfico sobre a relação da sonoridade na cena; elaboração de um questionário, que será aplicado por meio de entrevista, aos envolvidos no processo de criação do Manifesto Teatral PULSE!; elaboração de um questionário, que será aplicado por meio de entrevista a expectadores previamente selecionados que assistiram às apresentações do Manifesto Teatral PULSE!; analisar registros do acervo do Coletivo Teatro de Viés e após a coleta, os dados serão analisados e discutidos na tentativa de relacionar as respostas com as referências bibliográficas utilizadas na pesquisa.

Referências:

CAMARGO, Roberto Gil. **A Sonoplastia no Teatro**. Rio de Janeiro: Instituto de Artes Cênicas, 1986.

DESGRANGES, Flavio. **A Pedagogia do Espectador**. Hucitec, 2003

RANCIÈRE , Jaques . **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins fontes, 2012.

TURCKE, Christoph. **Sociedade Excitada**. Campinas, SP. Unicamp 2010.

|| Sonoridades do ressentimento: a paisagem sonora (de)composta pelos punks em São Paulo

JOÃO AUGUSTO NEVES

IFCH - UNICAMP / Bolsista FAPESP

E-mail: prof.joaoneves@gmail.com

Odensamento das grandes cidades, fruto do desenvolvimento do capitalismo internacionalizado na segunda metade do século XX, provocou substanciais mudanças nos aspectos da vida nos espaços urbanos. A paisagem sonora da urbe se ouvia, nesse contexto, cada vez mais ruidosa, com graves intensificações e agudas transformações. As sensibilidades provocadas pela existência caótica na metrópole ressoavam e eram (de)compostas, por distintos sujeitos inseridos em determinadas

arenas culturais, em performances musicais. Percebemos que no estado de sítio que se converteram as cidades no decorrer das últimas décadas do século XX modularam-se novas sonoridades alimentadas pelo impulso do ressentimento. Entre os fragmentos da região metropolitana de São Paulo ouvia-se na musicalidade punk sons impulsionados por essa sensibilidade. As práticas culturais em torno dessa cena, nos diversos lugares em que se manifestou enquanto expressão da juventude urbana marginalizada, tinham como principal linha de composição em sua performance o ressentimento provocado pela degradação da existência humana no espaço urbano. As composições do punk organizavam, de alguma forma, essas sensibilidades ao mobilizar os desejos de vingança, sentimentos de dor, humilhação, inveja e revolta provocados pela vida na metrópole. Desta forma, o punk paulistano, marcado pelo ritmo frenético que ali pulsava, criou partituras sonoras que nos permite captar os sentimentos daqueles que viveram tal época. Nas dobras do sistema capitalista, o ruído, características marcantes da musicalidade punk, expressava as emoções daqueles que se angustiavam e ressentiam com o “pânico em SP”. Nesse sentido, as performances musicais do punk podem ser cotejados com a noção de sonoridades do ressentimento. Noção que surge a partir de um exercício de alinhar diferentes perspectivas teóricas, que, combinadas, sustentam a ideia do som como ressonância de impulsos desejantes – tal qual são trabalhados por Nietzsche e aprofundados por Deleuze e Guattari – que ganham formas e contornos específicos nas performances musicais – objetos de investigação de Finnegan e Wisnik.

Referências:

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (Res)Sentimento**: Indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Edunicamp, 2004.

FINNGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In:

MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira.

Palavra Cantada: Ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. pp. 15-43.

WISNIK, Jose Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-édipo**: Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2011.

|| Technologies of verbalization of musical aesthetics in the modern media field

DEMCHUK MAX

Chelyabinsk State University, Department of Journalism and Mass Communication

E-mail: demchukmax74@gmail.com

This study, supported by the grant of the Russian Science Foundation 18-18-00007, covers posts published on the public pages of the public pages network E:/music on the social network VK from September to November 2018.

The text of the post is a description of musical compositions through three major groups of elements: pragmatic (describes music through performance features, terminology and jargon), metaphorical keys (describes music through metaphors, figures of speech and images) and contextual (describes music through external factors). They are the tools of verbalizing of the musical content presented in the post and creating of the emotional background inherent for the proposed musical component.

By the methods of quantitative and qualitative content analysis we revealed structural, vocabular and stylistic features of texts of the public pages network E:/music in the social network VK, which broadcasts and analyzes the problems of modern music.

The relevance of the study is driven by the growth of scientific interest in the phenomenon of transmediality, in the context of which the process of verbalization of musical aesthetics takes place. The problem is that the precedents of verbalization are based on traditional ideas about music, while the musical picture of the world has changed significantly over the past decade. The process of rapid change is gaining momentum, and it is pictured in the following.

Firstly, universal music is being torn into subgenres, styles and niches. Radio broadcasts and music channels are losing to streaming services that select content for each concrete user. Secondly, well-established musical traditions are no longer relevant to the picture of the modern world of music. The current trend in the musical aesthetics, transformations of the structures of popular music genres have changed the principles of the transmission of cultural dominants.

References:

EDELMANN, A. Mohr, W. J. **Formal studies of culture**: Issues, challenges, and current trends [Electronic resource] / W. J. Mohr. A. Edelmann. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304422X18301323>, свободный (дата обращения: 21.03.2019). – Загл. с экрана.

EGGEBRECHT, H. **Musik als Tonsprache** [Text] / Hans Eggbrecht // Archiv für Musikwissenschaft. – 1961. – P. 73–100

KARBUSICKY, V. **Verbalisierung musikalischer Sinngehalte**: zwischen «schlechter Poesie» und dem «Gemachten am Werk»? [Text] / V. Karbusicky. – Graz. : Wien, 1989.

KRAMER, B. **Online music recommendation platforms as representations of ontologies of musical taste** [Text] / Benjamin Kramer // Communications. – 2018. – № 43. – P. 259–281.

ZETTL, H. (2011). **Sight Sound Motion**: Applied Media Aesthetics (6th ed.). Wadsworth Cengage Learning.

|| Transformation of the music’s aesthetic function into an applied one in the “bad movie review” genre

ARINA MEDVEDEVA

Chelyabinsk State University, Department of Journalism and Mass Communication
E-mail: arinamka@gmail.com

This study, supported by the Russian Science Foundation 18-18-00007, analyzes the use of recognizable musical compositions for a mass audience in the genre of “bad movie review”. The subject of the analysis is the Russian YouTube channel “BadComedian” (about 5 million subscribers), which includes videos in the “bad movie review” genre - the modern transformation of film critics. The choice of the channel is due to its influence on the offline space: due to the devastating reviews from BadComedian, checks were made on the expediency of using budget funds in the creation of domestic films. We suppose that the blogger uses recognizable elements in reviews (memes, music, culture element in sketches) to increase the audience’s emotional impact. Music as one of the components of the formation of aesthetics is used also for applied purposes. The initial musical context is transformed within the framework of the review and can either change its original meaning (the association with the viewer) or retain it, but at the same time increase the emotional impact on the audience. In this study, through the applied media aesthetic analysis, the functions of using recognizable music were revealed: 1) to create a comic effect or for satire (which is important for the entertainment function of the reviews); 2) to enhance the impact of any blogger’s critical arguments; 3) to expand the cultural context or significance of what was shown on the screen.

References:

BOXMAN-SHABTAI, L. (2019). The practice of parodying: YouTube as a hybrid field of cultural production. **Media, Culture & Society**, 41(1), 3–20.

<https://doi.org/10.1177/0163443718772180>.

HONDROS, J. (2018). **Ecologies of Internet Video**: Beyond YouTube. Routledge, New York.

ZETTL, H. (2011). **Sight Sound Motion**: Applied Media Aesthetics (6th ed.).

Wadsworth Cengage Learning.

|| UFES, Sons e Silêncios – Estudo de Som na Universidade Federal do Espírito Santo, no Campus de Goiabeiras

CONSTANTINO GABRIEL BUTERI NETO

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Email: cgbuteri@gmail.com

VIVIANA MÓNICA VERMES

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Email: mvermes@gmail.com

Fundada em e 1954, a Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) possui quatro campi universitários – em Goiabeiras e Maruipe, na capital; e nos municípios de Alegre, no sul do Estado; e São Mateus, no norte capixaba.

O território do Campus de Goiabeiras, no período de 1998 até 2018, sofreu importantes mudanças com a construção de novos prédios, como o Centro de Vivência. Foi um período de expansão na oferta de vagas e novos cursos foram criados, incluindo Licenciatura e Bacharelado em música. Foi também cenário de ocupações, manifestações, conflitos e negociações, tendo em vários momentos sido palco de resistência de grupos minoritários, temporários e efêmeros.

Buscamos compreender melhor o território sonoro do campus universitário, local de confluência de públicos diversos: professores, alunos, servidores e visitantes, a partir das relações que estabelecem através dos sons, explorando as conexões entre as práticas e modos de ser e os sons, considerando a produção de sons musicais e não musicais como características humanas fundamentais, presentes nas ocupações diárias do cotidiano e fonte de compreensão da dinâmica das cidades (GARCIA e MARRA, 2016; SILVA et al., 2008).

A partir de gravações de paisagens sonoras e entrevistas atuais, aliadas a pesquisa de múltiplas fontes documentais, como jornais, documentos oficiais e pessoais, dados apontam para uma complexa dinâmica na formação e evolução dos espaços e práticas de entretenimento e socialização realizadas no território do

Campus de Goiabeiras, considerando os espaços usados para vernissages, ensaios, shows, saraus entre outros.

Procuramos compreender melhor como os usos dos sons, considerando repertórios musicais, sistemas de som, a acústica e as normativas sonoras envolvidas se integram, compartilhando ou disputando a ocupação do campus, propondo, portanto, a convergência das dimensões afetivas e físicas dos sons, para entender os processos comunicativos, sociais e culturais gerados nas experiências vivenciais no campus.

Por pressuposto, compreendemos que os efeitos dos sons (DAUGHTRY, 2015) e da música (DENORA 2004) nos indivíduos, sempre pertencentes a grupos, modelam sua predisposição para a realização e uma ampla e diversa gama de tarefas, bem como a atividade de tocar de improviso e compor agem como formas de autoconhecimento e auto-transcendência, ao mesmo tempo em que possibilitam a produção de novos códigos comunicacionais (ATTALI, 1994).

Referências:

ATTALI, Jacques. **Noise** - The Political Economy of Music. Minnesota: University of Minnesota, 1985.

DAUGHTRY, Martin. **Listen to the war**. Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq. New York: Oxford University, 2015.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GARCIA, Luiz Henrique; MARRA, Pedro. Praças polifônicas. **Revista Famecos** (Online). Porto Alegre, v. 23, n. 1, janeiro, fevereiro, março, abril de 2016.

SILVA, Regina Helena; FONSECA, Cláudia Graça; FRANCO, Juliana; MARRA, Pedro; GONZAGA, Milene. **Dispositivos de memória e narrativas do espaço urbano: cartografias flutuantes no tempo e espaço**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.11, n.1, jan./abr. 2008.

SOM E CULTURA

(Sound and Culture)

|| A cena blues de Caxias do Sul codificada em som

PAOLA MENEGAT DELAZZERI

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

E-mail: paoladelazzeri@hotmail.com

Este resumo depreende-se de uma pesquisa etnográfica que tratou dos significados atribuídos à prática do gênero musical blues, na cidade de Caxias do Sul (RS). Para tanto, esse estudo elegeu dois espaços privilegiados de observação: o Mississippi Delta Blues Bar (MDBB) e o Mississippi Delta Blues Festival (MDBF). O primeiro destes é um bar de blues, inaugurado no ano de 2006 e localizado no Largo da Estação Férrea (complexo da antiga estação férrea de Caxias do Sul), que promove, anualmente, um festival de blues – o MDBF, visto como um dos maiores eventos do gênero em âmbito nacional e latinoamericano. Tanto o MDBB quanto o MDBF direcionam e legitimam a escuta do blues na cidade, de modo que a sua prática acontece de forma privilegiada (e quase exclusiva) no interior do bar e na ocasião do festival.

Verificou-se, ao longo dessa pesquisa etnográfica, que esses dois agentes estão relacionados ao conceito de território acústico, elaborado por Brandon Labelle (2010). Os territórios acústicos são espaços sonoros que envolvem exame de trocas através de uma perspectiva expandida sobre como o som empresta uma materialidade dinâmica à negociação social. Sob essa perspectiva, analisou-se que, além das informações físico-acústicas compartilhadas pelos ouvintes, existe, simultaneamente a isso, a formação de redes de amizades e a manutenção da vida social (MAFFESOLI, 1998; JACQUES, 2007) mediadas pelo MDBB e MDBF. Constituindo, assim, uma espécie de ‘cena blues’ local que carrega uma notável quantidade de informações geográficas, sociais e emocionais que possibilitam ao público compartilhar da noção de pertencimento a esses territórios simbólicos (os “Mississippis”), bem como ressignificar elementos culturais oriundos do Sul dos Estados Unidos - local apontado pelo discurso nativo como o ‘berço’ do gênero musical em questão.

Retomando as discussões geográficas do blues em Caxias do Sul, pôde-se verificar que sua prática é localizada em um ponto central, dinâmico, perpassado por um passado histórico significativo da cidade e que, hoje, representa uma localidade elitizada. É nesse local que a prática de blues na cidade acontece e é privilegiada, de modo que, o MDBB tem o blues como o seu gênero dominante, enquanto outras casas noturnas o têm como um gênero secundário. Esse processo aponta diretamente sob como a territorialização acústica é portadora da capacidade de integração, reconfiguração do espaço urbano e constituição de territórios ligados a classes e práticas sociais específicas. Em suma, o MDBB e o MDBF reconstituem a história do blues de forma geográfico-espacial em Caxias do Sul, “ensinando” o público a como pertencer à cena blues, a não pertencer ou estar à deriva dela.

Referências:

DELAZZERI, Paola. **“Ela canta que nem negra”**: construções de gênero e racialização na prática do blues em Caxias do Sul. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

JACQUES, Tatyana. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis**: uma etnografia sobre a socialidade e concepções musicais. Dissertação (mestrado em Antropologia). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LABELLE, Brandon. **Acoustic Territories**: Sound, culture and everyday life. Londres: Continuum, 2010

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

|| A Chicago do blues: construção de um lugar sonoro histórico

DANIEL DÓRIA P. CARRIJO

Bolsista CAPES – PPGHIS/UFPR

E-mail: danieldoria89@gmail.com

Diferentes locais e tempos gestaram formas características de linguagem musical. Numa relação dialética, um faz referência ao outro, tornando-se assim parte de sua cultura, história e, mesmo, mitologia. O gênero musical blues surgiu na virada do XIX para o XX no Sul dos EUA enquanto forma de expressão e sublimação dos indivíduos afro-americanos num momento imediatamente pós-abolição, mas que ainda os oprimia através de leis segregacionistas – as chamadas Jim Crow – e de um modelo de produção agrícola explorador, o sharecropping. Entretanto, é através dos selos independentes de Chicago, cidade que recebeu massivas hordas de imigrantes vindos do Sul os EUA durante as primeiras décadas do século XX e especialmente durante a Depressão, que o estilo se consolida, adquire relevância comercial e é projetado para o mundo, tornando-se símbolo da cidade, o que se reflete até hoje na cena musical, em que bares e casas noturnas buscam apresentar, de forma um tanto arquetípica, um rol de atrações “historicamente referenciáveis” reforçando, como propõe David Grazian, um “culto à autenticidade”, buscando satisfazer demandas turísticas na mesma medida em que estabelece parâmetros e relações de poder. Como nos propõe Mike Rowe em Chicago Blues (1973), o gênero específico da cidade dos “ventos uivantes” se diferencia dos demais por um aspecto, em sua gênese, mais quantitativo: os padrões migratórios, influenciados pelas linhas férreas que cortavam o país.

Segundo seu estudo, o maior contingente de indivíduos afro-americanos na cidade era originário ou descendente do delta do Mississippi, cuja forma musical predominante era mais ritmada e rude do que, por exemplo, os blues do Texas ou Arkansas, mais influenciados pela música espanhola, e fora precisamente essa forma que serviu de base para o gênero urbano, por jogar com a sensação de nostalgia daqueles migrantes – sofrendo com baixa de popularidade nas décadas subsequentes precisamente pelo mesmo motivo, frente a um público jovem que não mais se identificava com as raízes rurais do estilo. A presente comunicação se propõe a analisar a partir da história, da análise sociológica e da apreciação de mídias audiovisuais – aqui no caso o filme *Cadillac Records* (2008) – esse processo de construção simbólica de um lugar sonoro, a Chicago do blues, investigando as relações sociais específicas da cidade, como os selos, a divisão espacial urbana, relações micropolíticas e construções de um discurso de identidade, que associa a cidade a um estilo musical que é inseparável do grupo étnico de onde surgiu.

Referências:

DELEUZE, Giles ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** – Capitalismo e esquizofrenia (vol.4). São Paulo: Editora 54, 1997.

EVANS, David. **Big Road Blues**: tradition and creativity in the folk blues. California, EUA: Da Capo Press, 1982.

GRAZIAN, David. **Blue Chicago**: The Search for Authenticity in Urban City Clubs. EUA: The University of Chicago Press, 2005.

GUYNN, William. **Writing History in Film**. New York, USA: Routledge, 2006.

ROWE, Mike. **Chicago Blues**: the city and the music. EUA: Da Capo Press, 1975.

|| A individualidade do silêncio: o uso de fones de ouvido com cancelamento de ruídos externos e a concepção de um ambiente acústico solitário

CHRÍSTIAN LANGARO VAISZ

Unisinos

E-mail: christian.vaisz@gmail.com

FRANCISCO MACHADO PEREIRA

Universidade Feevale

E-mail: francisco@feevale.br

GIOVANE COZER WEBSTER

Universidade Feevale
E-mail: giovane.webster@live.com

ROBERTO BEDIN COUTINHO
Universidade Feevale
E-mail: coutinho@feevale.br

A soma de todos os sons percebidos em uma determinada região compõe a paisagem sonora do referido local (SCHAFER, 2001). Em um ambiente urbano, esta paisagem pode consistir no resultado da concorrência entre sons da natureza, sons produzidos por tecnologias industriais e sons produzidos pelas pessoas que convivem no mesmo espaço. Sendo assim, de acordo com Karlsson (2000), o controle de um ambiente acústico estabelece uma relação de poder para quem detém a capacidade de emitir ruídos na sociedade. Este cenário pode ser observado sob o aspecto da sociologia; neste sentido, Simmel (1983) argumenta que a dominação do outro faz parte da construção de uma interação social. Esta manifestação de poder através do som pode ser expressada com máquinas de uma grande indústria ou até pequenos sistemas de som portáteis conectados em smartphones via bluetooth. Em uma sociedade na qual vigora uma lógica de disputa sonora, contrapor esta dinâmica para usufruir de silêncio requer um preço, seja ele monetário ou social. A tecnologia de cancelamento de ruídos externos em fones de ouvido foi empregada inicialmente para auxiliar na comunicação na aviação, reduzindo a incidência do som produzido pelas turbinas dos aviões. Hagood (2011) argumenta que após esta introdução destes dispositivos ao mercado, passageiros que viajam a negócios tornaram-se o principal público alvo destes produtos, com isto, o uso da tecnologia passou a ter um propósito adicional de também reduzir a percepção dos sons produzidos por outras pessoas. O autor também alega que a criação de paisagens sonoras a partir do uso destes fones funciona como uma defesa para a comodificação da atenção aurál nos ambientes de shopping em aeroportos. A partir deste contexto, esta pesquisa tem como objetivo analisar a relação entre o uso de fones de ouvido com cancelamento de ruídos externos e a criação de um ambiente acústico solitário. Para isto foi realizada uma pesquisa, a partir de formulário online, com usuários de fones com redução de ruído. Os resultados evidenciaram a busca por silêncio como fuga de paisagens acústicas opressoras a partir da criação de um ambiente acústico individual.

Referências:

HAGOOD, Mack. **Quiet Comfort**: Noise, Otherness, and the Mobile Production of Personal Space. *American Quarterly*. v. 63, n. 3, p. 573-589, The Johns Hopkins University Press, 2011.

KARLSSON, Henrik. The Acoustic Environment as a Public Domain. **Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology**. v. 1, n. 2, p. 10-13, 2000.

SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SIMMEL, Georg. **Sociologia**. Evaristo de Moraes Filho (org). São Paulo: Ática, 1983.

|| A música da diáspora africana e os projetos construção da identidade nacional: Samba, Tango e Cucumbi

DENISE BARATA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: denisebarata@zoho.com

LINCOLN MARQUES DE JESUS SANTOS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: lincolnma@hotmail.com

THAÍSE REZENDE LIMA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Graduada em História

E-mail: thaise-lima@live.com

Vindos da África Central, homens, mulheres e crianças escravizados coroaram seus “Reis” por toda América. Essas celebrações eram constituídas por ritos compostos por músicas e danças. Com foco no final do século XIX e no início do século XX, pretendemos destacar três práticas celebratórias de coroação de reis: o cucumbi, que “desaparece” em fins do século XIX do Rio de Janeiro, tendo sido incorporado ao imaginário folclórico; o samba e o tango, representantes de uma ideia de nação que se pautou pelo esquecimento da diáspora negra e que foram transformados em gêneros musicais. As pesquisas aqui apresentadas relacionam música e história, por meio da utilização do método comparativo histórico, de fontes tradicionais, tais como textos primários, assim como uma bibliografia secundária sobre etnomusicologia, escravidão na América, história da África Central. A busca pela identidade nacional passa pela invenção da memória. E esta invenção se faz em um ringue, em vários rounds, em uma busca pela introdução de fatos na memória coletiva. O medo da participação negra na construção da paisagem sonora nacional fez com que os ideólogos do estado-nação buscassem eliminar ou “refinar” os elementos de suas culturas. O que não foi “refinado” passou a compor o campo do folclore, sendo difundido regionalmente. No caso dos cortejos de Cucumbi no Rio de Janeiro, deixamos de ter notícias deles pela imprensa no final do século XIX. Assim, ele passa ao campo do folclore, por não ter se adaptado, não ter se

“civilizado” – em outras palavras não se deixou permear pela cultura europeia. A tentativa de construção de um signo nacional se deu em um campo pela preservação de uma ideia de alma popular, que se apresentava como fixa, cristalizada e homogênea. No caso do Samba e do Tango, foram feitas várias negociações até que eles se constituíssem como símbolo da identidade nacional. De práticas ritualísticas, o Cucumbi, o Tango e o Samba foram considerados pelo olhar europeu como momentos de um lazer selvagem da população escravizada, provocando temor e preocupação. Se até início do século XX, estas práticas simbólicas tinham a função de reverenciar seus ancestrais e coroar seus reis, onde todos os objetos presentes exerciam funções ritualísticas; a difusão na indústria cultural vai estabelecer uma nova relação com esses objetos. Agora as vozes, os corpos, os instrumentos, as músicas são percebidas dentro de uma função estética, desligados da função ritualística. Função estética que pensa o belo como o que se aproxima do padrão europeu. Assim, o tango e o samba tornam-se música e o Cucumbi integra o folclore nacional.

Referências:

BARATA, Denise. **Samba e Partido Alto**: Curimbas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2012.

GOLDMAN, Gustavo. **El Espacio Afro-Rioplatense**: Clubes de Afro-Descendientes Bonaerenses y Montevideanos en el Último Tercio del Siglo XIX. Montevideo: Universidad de la República, 2015.

HEYWOOD, Linda M. (org.). **Diáspora Negra No Brasil**. São Paulo: Contexto, 2009.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e Ensaios de Promessas**: musicalidades quilombolas no sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida**: Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.

|| A sonosfera musical do meio rádio: elemento de metamorfose sociocultural

JORGE BRUNO VENTURA

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT Lisboa – Portugal)

Email: jorge.bruno@ulusofona.pt

LUÍS CLÁUDIO RIBEIRO

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT Lisboa – Portugal)

Email: luis.claudio.ribeiro@ulusofona.pt

A música é um importante de conteúdo radiofónico, tendo em conta a eminente função de lazer associada ao meio rádio. Nesta relação, não se pode desprezar o facto de a música ser uma das mais importantes e populares formas de arte “Every tribe on Earth responds to music. Melodies from voices and instruments lie at the heart of every culture.” (Fang, 2015: 147).

Para melhor se perceber a dinâmica existente nessa relação, é necessário compreender a música num enquadramento com o modo de escuta e com o tempo. Com recurso a movimentos associados ao aparecimento de novos géneros musicais como o jazz (anos 20), rock’n’roll (anos 50) e RAP (anos 90), percebe-se o impacto causado através da associação rádio e música, porque a entrada destes sons na rádio foi efetuada a partir de uma imposição social que por sua vez, também, teve uma reação de contribuição para a alteração de dinâmicas sociais associadas a cada uma das épocas: “Would radio be an agent of respectability or of impudence? Would it ‘elevate’ people’s tastes by showcasing opera, classical music, and music appreciation shows, or would it ‘degrade’ public taste by pandering to the popular? These were the questions posed by the intelligentsia, who wanted radio to educate and uplift ‘the masses’.” (Douglas, 2004: 88).

As sociedades foram influenciadas pela escuta destes estilos de música que traziam valores e referências de novas culturas. Tal facto alterou ideologias e foi um importante contributo para a dissolução de alguns preconceitos artísticos. Nesta relação, entre a rádio e a música, poderia pensar-se que o fundamento sónico da rádio se restringia ao entretenimento e ocupação dos tempos livres. Tal pensamento, esconde o verdadeiro impacto que o meio rádio teve e continua a ter.

Na verdade, o meio rádio tem essa funcionalidade de entretenimento e ocupação dos tempos livres, mas percebê-la em exclusivo, sem um olhar atento para os efeitos dessa aculturação, seria um erro e colocaria de parte a própria noção de sujeito e comunidade.

A parceria entre a rádio e a música, numa gramofonização do meio rádio, talvez seja das alianças mais fortes a que humanidade teve a oportunidade de assistir. O fundamento sónico é aqui um elemento de formação de novas culturas e de reestruturações sociais. Por exemplo, a juventude, na sua associação aos estilos de música atrás indicados e na sua capacidade de se oferecer à mudança, descobre algo de novo em cada uma das épocas, como nos anos de 1950 ao redescobrir a rádio através da potenciação da possibilidade de escuta no exterior oferecendo uma nova vida ao meio rádio quando já muitos consideravam-no moribundo por causa do aparecimento da televisão porque a imagem é dominante e aparentemente mais esclarecedora que o som, com os aparelhos de televisão a transformarem-se em “...próteses visuais e auditivas que dão aos seus públicos uma poderosa sensação de divinização” (Cruz, 2008: 149). Mais uma vez, verificou-se a forte capacidade de adaptação e resiliência da rádio, uma das grandes características que o meio sempre demonstrou.

Referências:

CRUZ, Carla. (2008) **A Telerealidade**, Lisboa, ISCSP.

DOUGLAS, Susan (2004). **Listening in** – Radio and the American Imagination. Minneapolis: University of Minnesota Press.

FANG, Irving (2015). **Alphabet to Internet** – Media in Our Lives. New York: Routledge.

|| As sonoridades em perspectiva interdisciplinar e intercultural

VIRGÍNIA BUARQUE

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

E-mail: virginiacastrobuarque@gmail.com

CESAR MAIA BUSCACIO

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

E-mail: cesarbuscacio@gmail.com

A comunicação proposta irá proceder a um cotejamento bibliográfico-conceitual das abordagens contemporâneas acerca das sonoridades em distintos saberes (musicologia, historiografia, antropologia, geografia, psicanálise e linguística), destacando as atuais e mais promissoras interfaces interdisciplinares e interculturais. Observa-se que distintas áreas de saber têm valorizado o som como eixo de investigação, sobretudo da experiência urbana. Daí procederam relevantes formulações teóricas, associadas sobretudo às noções de paisagem sonora (e seus desdobramentos de gênero, etnia etc.), campo sonoro, ecologia acústica, entre outros, bem como releituras críticas de tais abordagens, tidas como implicitamente vinculadas a uma leitura antropocêntrica. Simultaneamente, debates enlaçando sonoridades e patrimônio intangível, processos de museologização e/ou registros partilhados de sensibilidades e memórias têm sido cada vez mais empreendidos. Nessa esteira, o Programa de Pós-Graduação lato sensu em Música da UFOP iniciou suas atividades sob o viés “Música e Interdisciplinaridade”, buscando contribuir, mediante pesquisas ali realizadas, sobretudo em distritos nos municípios da Região dos Inconfidentes (Minas Gerais), para tal reflexão de saber. A apresentação da perspectiva adotada por este Programa irá dialogar com a sistematização teórico-conceitual apresentada, almejando-se simultaneamente problematizar e apontar caminhos possíveis para as pesquisas pautadas em sonoridades.

Referências:

BARTHES, Roland. A escuta. In: **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MENEGUELLO, Cristina. **Das ruas para os museus**: a paisagem sonora como memória, registro e criação. *MÉTIS: história & cultura*, v. 16, n. 32, p. 22-42, jul./dez. 2017.

NAKAHODO, Lilian Nakao. **Cartografias sonoras: um estudo sobre a produção de lugares a partir de práticas sonoras contemporâneas**. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. 164 f.

PEREIRA, Simone Luci. **Sobre a possibilidade de escutar o Outro**: voz, world music, interculturalidade. *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Educação*. Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-16, maio/ago. 2012.

SCHAFFER, Murray R. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

|| Audiophile culture, technological progress and cultural uplift in communist Poland

PATRYK WASIAK

Polish Academy of Sciences, Warsaw

E-mail: patrykwasiak@gmail.com

In my paper I investigate the appropriation of the audiophile culture in communist Poland. I aim to discuss how key social actors that promoted this culture, the communist youth movement and electronics industry, presented it as an egalitarian technical culture consistent with the power structures of the communist state and society. Scholars consider the audiophile culture as a 'consumption subculture' grounded in cultural values of post-industrial capitalist societies. Here I argue that the values of this elitist culture were re-arranged and used to promote a specific course in the communist project of mass consumption of the 1970s and 1980s. In my paper I discuss the agenda of both key groups which aimed to use the promotion of the values of audiophile culture to strengthen their position in terms of soft power. While doing so I subsequently outline the design of Hi-Fi class electronics, organization of Hi-Fi clubs and media campaigns aimed to provide intended audiophiles with necessary knowledge.

The electronics industry in the 1970s extensively promoted the concept of mass manufacturing of stereo and Hi-Fi class products. Specifically, the industry

actively promoted the Hi-Fi norm (DIN 45500) as a tangible indicator of technological modernity. The industry also successfully defined mass dissemination of stereo and Hi-Fi class electronics among wide social strata as one of goals of the state social planning. Such campaign of popularization of Hi-Fi as a form of technological modernity was embedded in the power struggle with other industries for the centrally distributed state resources.

The communist youth movement actively promoted interest in technical qualities of music as a form of an attractive and accessible cultural uplift. According to the campaign addressed for the working class youth, there were no elitist “golden ears” and an open-minded working class young male can become a self-made audiophile. He can make a cultural distinction by simply learning about technical details of sound processing and recent trends in progressive rock. Moreover, such interests will also open his career opportunities as, for instance, an electronics engineer.

My paper specifically aims to contribute to “Sound technologies and sociocultural practices” stream of the upcoming conference by investigating the audiophile culture as a set of sociocultural practices in a specific economic, social and cultural context of the Eastern Bloc. My paper is grounded in the framework of sound studies, particularly works by Trevor Pinch and Karin Bijsterveld, as well as relevant studies of technical and cultural aspects of the audiophile culture (O’Connell, 1992; Glasgow, 2007; Perlman, 2004).

References:

GLASGOW, Joshua. “Hi-Fi Aesthetics,” **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 65, No. 2 (Spring, 2007).

O’CONNELL, Joseph. “The Fine-Tuning of a Golden Ear: High-End Audio and the Evolutionary Model of Technology,” **Technology and Culture**, Vol. 33, No. 1 (Jan., 1992).

PERLMAN, Marc. “Golden Ears and Meter Readers: The Contest for Epistemic Authority in Audiophilia,” **Social Studies of Science**, Vol. 34, No. 5, (Oct., 2004).

|| Barulho, bagunça e folia: a regulação e construção da paisagem sonora nos carnavais de rua do Rio de Janeiro e São Paulo

GUSTAVO LUIZ FERREIRA SANTOS
UERJ
E-mail: guzferreira@gmail.com

RAFAEL SALDANHA

Este trabalho baseia-se nas discussões sobre o conceito de ruído e barulho, regulações sonoras urbanas e controle político da paisagem sonora. Propõe-se analisar a legislação e discursos de regulação do carnaval de rua em São Paulo e no Rio de Janeiro, buscando identificar de que maneira o som é usado como elemento identificador e regulador da atuação dos blocos de rua em ambas as cidades. Soma-se a isso, a captação da paisagem sonora produzida pelos blocos, como forma de compreender a construção sonora da festa. A introdução de restrições legais à atuação dos blocos por meio da limitação de participantes e seus roteiros, além da dramática diminuição de recursos financeiros aportados pelas administrações municipais procura conduzir o carnaval de rua para uma concepção mais empresarial, lucrativa e conservadora. Já, a manutenção e insistência dos blocos, inclusive com os roteiros de blocos “clandestinos”, demonstra as tensões causadas por uma festa caracteristicamente anárquica, subversiva e emancipatória, tensões estas, manifestas na regulação do poder público e na produção do som nas cidades durante a festa, pelos blocos. Assim, procura-se explorar a maneira como as noções de som, barulho e ruído são representadas pelo poder público e pelos organizadores dos blocos como fatores importantes da regulação da vida urbana, por meio de uma comparação entre tais representações nas duas maiores cidades do Brasil. Ao observar tal relação, exploram-se os conflitos de construção de uma paisagem sonora entre imposição de regras e ocupação do espaço público em dois aspectos principais: primeiramente, na maneira como a ideia de perturbação sonora é usada para controlar discursos sonoros, musicais e de rua carregados politicamente ou ambíguos; e em segundo lugar, na disputa pelo controle destas festas, em que se procura exercer poder e alinhá-las ao discurso da “ordem” ou da “resistência”.

Referências:

SANTOS, F. B. P. Carnaval e Administração Pública: O Papel Dos Governos Locais Na Configuração Das Festas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 7, n. 2, 2010. Disponível em:

<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/viewFile/12026/9413>.

Acesso em: 20 mar. 2019.

HERSCHMANN, M. Apontamentos Sobre O Crescimento Do Carnaval De Rua No Rio De Janeiro No início Do Século 21. **Intercom-Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. 36, n. 2, 2013. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/1792/1652>. Acesso em: 20 mar. 2019.

RADOVAC, L. Muting Dissent: New York City's Sound Device Ordinance and the Liberalization of the Public Sphere. **Radical History Review**, v. 2015, n. 121, p. 32-50, 2015.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

THOMPSON, E. A. **The Soundscape of Modernity**. MIT Press, 2004.

|| Blue Baião: notas sobre ambivalência e estereótipo musical em um excerto de brazilliance

BERNARDO VESCOVI FABRIS

Universidade Federal de Ouro Preto

E-mail: bernardofabris@ufop.edu.br

O presente artigo é o segundo intento de um recém-iniciado ciclo de textos dedicados à observação e análise do conjunto de álbuns intitulados Brazilliance, registros realizados pelo violonista brasileiro Laurindo Almeida (1917-1995) e pelo alto saxofonista e flautista Bud Shank (1926-2009) entre os anos de 1952 e 1953 nos Estados Unidos (Francischini, 2009), acompanhados, em diferentes faixas, por Chuck Flores (1935-2016) e Roy Harte (1924-2003), na bateria e por Gary Peacock (1935) e Harry Babasin (1921-1988) no contrabaixo.

A presente proposta busca analisar a gravação da música Blue Baião, entendida aqui como uma re-escritura (Pereira, 2011) da música Baião de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, apontando aspectos da construção do estereótipo (Bhabha, 2013) ao redor da música latino-americana tendo como eixo o discurso massivo da indústria cultural estadunidense no período pós-guerra, especialmente hollywoodiana, traduzida na ambivalência dos significantes culturais mediados por certos arquétipos das músicas brasileira e norte-americana e referenciadas na articulação do blues e do baião a partir das falas de Corey Harris (2002) e Samuel Araújo (2002), respectivamente.

Os pontos citados destacam a empreitada de Brazilliance como um construto em direção à moderna música popular urbana brasileira, pouco a pouco distinguida da designação amorfa da latin music e renovadora do repertório do jazz ao longo, principalmente, da década de 1960. O entrecruzar destas práticas pan-americanas engendram uma língua franca de signos adquirida das diásporas africanas (Gilroy, 2012) nas Américas, entretanto, passíveis de negociações quanto a processos de recepção, leitura e performance (Zumthor, 2014) sobre o repertório mencionado.

Para a identificação destes processos de subjetividade e das resultantes das sonoridades postas à mesa, são utilizadas estratégias de transcrição musical do excerto indicado fundamentados a partir de procedimentos de auralidade relacionados aos estudos em música popular (Berliner, 1994), onde a partitura ocidental de uso corrente é tomada como plataforma gráfica normativa numa perspectiva mediadora tanto descritiva quanto prescritiva (Seeger, 1959) onde os grafismos notados servem como referências à experiência do fenômeno musical performático em sentido *latu*.

Mesmo admitida sua parcialidade, a transcrição grafada passa a servir como referência para o uso de estratégias de análise musical de tradição eurocêntrica, encerradas fundamentalmente nos parâmetros das alturas e durações, mas que, ao adotar-se o uso de simbologia auxiliar para a descrição de outros elementos do espectro sônico - como timbre e agógica - estes passam a integrar um arcabouço expandido de estruturas musicais relevantes à identificação dos pontos de contato e deslocamento entre as práticas mencionadas.

Referências:

ALMEIDA, Laurindo. BLUE BAIÃO in **Brazilliance**: Featuring Bud Shank. EUA: World Pacific Records, 1952. Disco de Vinil.

BERLINER, Paul. **Thinking in Jazz**: the infinite art of improvisation. Estados Unidos: The University of Chicago Press, 1994.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2013.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**: modernidade e dupla consciência. 2 ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify. 2007.

|| Contando com o som: mediações do registro sonoro em museus e acervos

LUIZ HENRIQUE ASSIS GARCIA
Escola de Ciência da Informação-UFMG
E-mail: lhag@ufmg.br

MARCOS EDSON CARDOSO FILHO
Departamento de Música – UFSJ
E-mail: marcosfilho@ufs.edu.br

A reproduzibilidade e mediatização técnica transformaram nossas relações com o som ao torná-lo “objetificável”. Suas consequências culturais e sociais, a priori, foram evidentes na expansão da indústria cultural e dos meios de comunicação, destacando-se a fonografia e o rádio, mas igualmente reconfiguraram radicalmente as paisagens sonoras, em especial a urbana.

Uma das possibilidades abertas pela gravação foi seu uso para registro documental de expressões culturais. Entre várias experiências de documentação sonora no Brasil, podemos citar a Missão de Pesquisas Folclóricas coordenada por Mario de Andrade (1935-38); o Documento Sonoro do Folclore Brasileiro (Funarte, 1970-80); o projeto Música Popular do Brasil, (Marcus Pereira Discos, 1972-77); e o projeto Música do Brasil (Hermano Vianna e Beto Villares 1998-2000). Esse veio também tomou fôlego com a possibilidade de registrar depoimentos relativos a acontecimentos históricos, afetando a construção da memória e a forma de narrar histórias.

O reconhecimento de que tais registros sonoros constituíam acervos de valia cultural e científica levou à criação de arquivos e discotecas públicas. Em ações pioneiras, como os museus brasileiros da Imagem e do Som, a música gravada, relatos dos músicos e outros registros, tornaram-se objeto de guarda, pesquisa e extroversão através do processo de patrimonialização. Desde nossas investigações e engajamento em projetos atinentes, como Museu Clube da Esquina, The Beatles Story, Sons das Vertentes e acervo da Fundação Koellreutter, propomos uma reflexão sobre o potencial do som “objetificado” para produzir narrativas, construir identidades, representar as dinâmicas culturais e mediar processos de atribuição de sentido, desde sua condição de patrimônio cultural em museus e em acervos físicos e virtuais. Isto abrange a análise das políticas de acervo, da composição de exposições e finalmente das apropriações praticadas pelo público, colhidas in loco ou em meio digital.

Referências:

BENNETT, Andy. “**Heritage rock**”: Rock music, representation and heritage discourse. *Poetics*, Elsevier, n.37, 2009, p. 474–489.

GARCIA, Luiz Henrique A. Há lugares que eu me lembro: encenando o espaço urbano na exposição permanente do museu The Beatles Story. In: **Anais eletrônicos do II Seminário Brasileiro de Museologia (2015)**, Recife: MUHNE/Fundaj,. v. 1, 2017, p. 1-16.

KANNENBERG, John. Listening to Museums: Sound Mapping towards a Sonically Inclusive Museology. **Museological Review**. University of Leicester, 2016, p. 6-17.

MESQUITA, Cláudia. A trajetória de um “museu de fronteira”: a criação do Museu da Imagem e do Som e aspectos da identidade carioca (1960-1965). In: ABREU,

|| Cultura hip-hop gaúcha: refletindo sobre a sonoridade na constituição da identidade cultural

DULCE MAZER

Universidade Federal do Rio Grand do Sul – UFRGS

E-mail: mazerdulce@yahoo.com.br

A sonoridade tem sido palavra-chave nos Sound Studies, nos Estudos Culturais e nos Estudos de Comunicação e Música com diversos sentidos apropriados. Nem sempre congruentes, pesquisadores brasileiros da Comunicação utilizam o termo como agregador de ideias bastante diversas e poucos vem discutindo teoricamente sua aplicabilidade, talvez pela impressão de sentido óbvio que o termo pode gerar. Incorporada ao cotidiano, tem sido utilizada para descrever desde questões estéticas até instâncias físicas relacionadas ao som (CONTER et al, 2018). Como conceito, pode também ser compreendida como uma identidade sonora, conforme levantamento no Campo da Comunicação (idem). Seja como “sequência de sons puros simultâneos” (ATALLI, 1977), ou anafonia, a sonoridade permite certa identificação como estratégia de reconhecimento. Este trabalho discute sonoridades como construto epistêmico em um contexto específico: as fronteiras e hibridações entre a cultura hip-hop e a cultura gaúcha. O cenário da pesquisa é a capital gaúcha (Porto Alegre, RS, Brasil), cujas fronteiras culturais se dão em limites ou pontos de contato entre sistemas culturais híbridos (GARCÍA CANCLINI, 2015). Os hip-hoppers pesquisados constituem sua identidade cultural com base no regionalismo e no tradicionalismo gaúcho (OLIVEN, 1990), enquanto criticam em suas rimas a falta de diversidade nas representações tradicionalistas. Constroem através de ritmo e poesia uma identidade sonora muito particular, incorporando por vezes a melodia de gêneros regionais, como a milonga, além de outros elementos sonoros, como as expressões regionalistas. A partir do estudo das cenas rap na capital, surge a necessidade de se refletir sobre outras formas de ser gaúcho, sobre a representatividade do negro na cultura gaúcha e sobre o gauchismo na cultura hip-hop. Neste recorte, no entanto, interessa avançar teoricamente sobre as possibilidades do termo sonoridade na pesquisa empírica como identidade cultural sonora.

Referências:

ATALLI, Jacques. **Bruits**: essai sur l'économie politique de la musique. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

CONTER, Marcelo Bergamin. LUCAS, Cássio de Borba. MAZER, Dulce. CASTANHEIRA, José Cláudio S. As sonoridades na Comunicação brasileira: preliminares analíticas. In: **14o Encontro Internacional de Música e Mídia** - São Paulo - SP ISBN: 978-85-62959-54-7, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79753>>. Acesso em: 25/02/2019 às 14:43.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar y salir de la modernidade. México, DF: Debolsillo, 2015, 365 p.

OLIVEN, Ruben George. O maior movimento de cultura popular do mundo ocidental: o tradicionalismo gaúcho. **Cadernos de Antropologia**, n.1. UFRGS, 1990.

|| Cultura sonora, políticas de arquivo e literacia

MADALENA OLIVEIRA

Universidade do Minho

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

Ao contrário da imagem e dos meios de comunicação visuais, a(s) linguagem(ens) sonora(s) e a própria rádio como veículo de comunicação têm sido relativamente negligenciados como objetos de reflexão académica (Oliveira, 2018, p. 349). Por um lado, porque é mais difícil estudar o que não se vê. Por outro, porque o acesso a repositórios de som é muito mais restrito que o acesso a arquivos de imagem. É por isso que a história que se conta do século XX, por exemplo, é muito mais silenciosa do que o foi a experiência humana propriamente.

Apesar de ser por natureza mais fugaz que a linguagem verbal ou que as imagens, porque “não tem a estabilidade dos objetos” (Carles, 1992, p. 189), o som já não é um tipo de conteúdo de registo impossível. Se, no passado, o arquivo de gravações sonoras poderia implicar processos de armazenamento complexos – como, de resto, implicava o armazenamento de imagem –, hoje, porém, do ponto de vista técnico, muitas dessas limitações estão superadas. No entanto, são ainda muito débeis as políticas de promoção de arquivos sonoros que sirvam não só a preservação do património acústico como a memória de identidades fundadas na singularidade de determinados sons. Explica Perla Olivia Rodríguez-Reséndiz que, “durante muitos anos, as gravações sonoras foram uma província separada dos documentos de texto” afastadas dos documentos depositados em bibliotecas (2016, p. 174). Por isso, como alerta Jane Johnson Otto, uma parte significativa da herança e da memória coletiva registada em som “está já perdida, em perigo ou inacessível” (2010, p. 403), por se terem deteriorado registos ou pela sua insuficiente documentação.

A partir da experiência de Portugal, onde não existe uma política efetiva de proteção da memória sonora, neste trabalho propõe-se questionar o que (não) está a ser feito para promover um registo histórico oficial de paisagens sonoras (sons de objetos, registos de histórias orais, arquivos de emissões radiofónicas...). Com o objetivo de analisar o quadro legal neste campo, procurar-se-á também discutir o modo como os arquivos de som em geral – e não apenas de música – podem contribuir para uma cultura de valorização da informação sonora como informação relevante sobre as comunidades que integramos, a forma como conhecemos o mundo e como interagimos uns com os outros. No limite, procurar-se-á também problematizar o papel que os repositórios podem, ou deveriam ter, como recursos de educação para uma escuta mais ativa.

Referências:

CARLES, J. L. (1992). **Nuestra memoria sonora**: Importancia de los archivos sonoros. *Historia y Fuente Oral*, 7, 189-191.

OLIVEIRA, M. (2018). Acoustemology: the status of sound and research methods in sonic studies. In J. I Gallego, M. Fernández-Sande & N. Limón (Eds.), **Trends in radio research**: diversity, innovation and policies (pp. 341-354). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

OTTO, J. J. (2010). A sound strategy for preservation: adapting audio engineering society technical metadata for use in multimedia repositories. **Cataloging & Classification Quarterly**, 48, 403-422. DOI: 10.1080/01639371003757012

RODRÍGUEZ-RESÉNDIZ, P. O. (2016). Digital preservation of sound recordings. **Bibliotecológica**, 30(68), 173-195. DOI: 10.1016/j.ibbai.2016.06.009

|| ‘Faça você mesmo’ por toda parte: a banda Lixo Atômico e os primórdios do punk-rock no interior paulista (DIY de Nova Iorque a Santa Gertrudes)

CARLOS EDUARDO MARQUIONI
Universidade Tuiuti do Paraná
E-mail: cemarquioni@uol.com.br

O artigo analisa traços de ocorrência do modo ‘Faça você mesmo’ (ou Do It Yourself – DIY) na pequena cidade de Santa Gertrudes no início da década de 1980; a cidade do interior do Estado de São Paulo, tinha, na época, aproximadamente 6.000 habitantes. Estabelecendo relações do contexto cultural então vivido naquela localidade com histórias narradas a partir da cena musical em metrópoles mundiais,

procura-se destacar que uma atitude punk (relacionada ao modo DIY) equivalente à que foi desenvolvida em grandes centros podia ser observada também naquela pequena localidade, apesar das limitações na circulação da informação no período (particularmente considerando as dificuldades no acesso a conteúdos com apelo comercial relativamente limitado – como era, na ocasião, o caso da música punk). É referenciada a banda de punk-rock Lixo Atômico (a primeira do gênero formada na cidade de Santa Gertrudes) e analisa-se como a adoção de práticas e processos comunicacionais semelhantes entre indivíduos que viviam em países (ou mesmo continentes) distintos permite observar elementos que apontam para a constituição de uma “estrutura de sentimento” (Raymond Williams) no período. Defende-se que, culturalmente, teria se estabelecido o que é intitulado aqui como uma fúria compartilhada, que culminaria, em termos musicais, com a produção e distribuição de artefatos que constituíam formas de “cultura material” (Daniel Miller) e que levaram ao estabelecimento de redes analógicas de contato. Práticas e processos comunicacionais eram definidos e utilizados como “táticas” (Michel de Certeau) – de modo não necessariamente planejado e articulado previamente – ao redor do mundo, alcançando inclusive algumas pequenas localidades interioranas. Aquelas “táticas” (iniciadas em período pré-Internet) podem ser analisadas não apenas enquanto tentativas de superar as limitações do período em relação ao acesso à música, mas também enquanto forma de preparação cultural para o contexto social vivido em tempos de cultura digital.

Referências:

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, [1990] 2011.

FILIER, Parsifal Lourenço. **Entrevista presencial concedida pelo músico para Carlos Eduardo Marquioni**. Santa Gertrudes, 16 jan. 2017.

MARQUIONI, Carlos Eduardo. Do rock como materialidade alternativa para acesso a “estruturas de sentimento”: o Velvet Underground e o cenário da música pop no final dos anos 1960. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, 2018. pp. 1-23.

MILLER, Daniel. **Stuff**. Cambridge: Polity Press, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. Peterborough: Broadview Press Ltd., [1961] 2001.

|| Firma o ponto, segura a gira: um olhar sobre a manifestação sonora nas cerimônias de umbanda do centro espírita Orixalá

MAURÍLIO MENDONÇA DE AVELLAR GOMES
PPGA - UFES

O objetivo deste artigo é analisar a sonoridade do ponto cantado, músicas entoadas durante as giras (cerimônias) da religião de Umbanda, tanto como aspecto fundamental à realização dos rituais quanto mediador de processos sociais e culturais. Vislumbra-se, portanto, a investigação das manifestações sonoras produzidas durante a liturgia, no intuito de compreender, para além dos fundamentos oriundos do âmbito religioso, suas ressonâncias advindas dos fenômenos socioculturais.

Esta análise, de inspiração etnográfica, será desenvolvida a partir dos conteúdos manifestos durante as cerimônias realizadas no Centro Espírita Orixalá – terreiro de Umbanda localizado em Vila Velha, no Estado do Espírito Santo, há 45 anos. Este estudo se justifica, portanto, pela relevância do ponto cantado no processo de socialização durante as cerimônias, elemento fundamental na transformação do médium para sua incorporação, na manutenção das atividades durante o trabalho de limpeza espiritual e na coesão desta prática religiosa e cultural – garantindo, dessa forma, a organização social necessária à sua efetividade. Assim, tomamos como referências para tal, as obras de Carina Moreira, “Salve o Rei do Movimento: a performance do Caboclo no ritual de Umbanda” (2007); de André Luiz Monteiro de Almeida e Ana Guiomar Rêgo Souza, “Analisando pontos cantados da Umbanda: hibridações e representações sociais” (2012); e de Roberto Francisco de Oliveira, “Hibridação Bantu: O percurso cultural adotado por um povo” (2015).

A sonoridade produzida pelo ponto cantado é ferramenta central desse processo ritualístico, que permite a realização das cerimônias e a comunhão de todos os participantes no decorrer das atividades, como apontam, por exemplo, Gregório José Pereira de Queiroz, em “Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização de identidades” (2017), e André Luiz Monteiro de Almeida, em “A música sagrada dos ogãs no terreiro de Umbanda ‘Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga’ da cidade de Goiânia de Itaberá: representações e identidades” (2013). Ademais, é por meio do caboclo, entidade da Umbanda responsável pelo andamento das cerimônias no terreiro do Centro Espírita Orixalá, que os pontos são entoados, compartilhando conhecimento e ensinamento por meio das canções que apresentam significados culturais e ecumênicos, sendo necessário para o processo de análise buscar explicações dessas entidades, por meio de entrevistas, sobre a importância do ponto cantado para a concretização da gira (cerimônia).

Essa performatividade cultural brasileira – de características afro-ameríndias e de motrizes culturais africanas, como aponta a obra do pesquisador Zeca Ligiéro – construída entre o sagrado e o profano, com uma série de elementos artísticos possíveis de análise (destacando o canto dentre elas) e com interferências distintas de povos e culturas, promove na fé uma construção de diálogo e aprendizado por

meio do som ecoado no ponto cantado. Um conhecimento que se apresenta como fruto de uma experiência sonora e corporal compartilhada com quem acompanha a cerimônia, tanto pelo ritmo quanto pelo canto.

Referências:

ALMEIDA, André; SOUZA, Ana. Analisando pontos cantados da Umbanda: hibridações e representações sociais. In: **Anais do III Congresso Internacional de História: História e Diversidade Cultural**. Jataí: UFG/Jataí, 2012, p. 01-11.

ALMEIDA, André. **A música sagrada dos ogãs no terreiro de Umbanda “Ogum Beira Mar e Vovó Maria Conga” da cidade de Goiânia de Itaberáí: representações e identidades**. Exame de Qualificação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

MOREIRA Carina M. G. Salve o Rei do Movimento: a performance do Caboclo no ritual de Umbanda. In: **X Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Teatro**, Rio de Janeiro. Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007. b. p. 34-38.

OLIVEIRA, Roberto F. **Hibridação Bantu: o percurso cultural adotado por um povo**. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Ciências da

Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2015.

QUEIROZ, Gregório José Pereira de. **Uma visão psicossocial do papel da música na umbanda e na reorganização de identidades**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e do Trabalho), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

|| Guerra dos graves: da quebra de Xangô ao funk na baixada santista

GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS

Instituto Federal de Goiás (IFG)

E-mail: guile_martins@yahoo.com.br

Sons, enquanto forças vibracionais, participam também nas composições de corpo e território - compondo-nos e sendo por nós compostos a cada instante. Pretendo investigar nesse artigo dois episódios em que populações marginalizadas, cujos corpos reuniam-se ao redor de frequências graves (atabaques e subwoofers) para dançar, tiveram seus ritos e bailes silenciados e seus corpos individuais e

coletivos desmobilizados por ações repressoras. Tratarei, a partir da pesquisa etnográfica do brasileiro Ulisses Neves Rafael (2010), do episódio que ficou conhecido como “Quebra de Xangô”, ocorrido em 1912 no estado de Alagoas, quando diversas casas afro-religiosas foram completamente destruídas por uma milícia civil, fazendo surgir na região uma modalidade única de culto, o “Xangô-rezado-baixo”. Em seguida, abordarei os recentes assassinatos em série de 5 jovens MCs do funk, cometidos entre 2010 e 2012 na baixada santista, litoral do estado de São Paulo, por grupos de extermínio da polícia militar. A perseguição e a violência, nesses casos, não é apenas física, mas sonora, acarretando no emudecimento de instrumentos, frequências e batidas em torno das quais corpos se agregavam, e no apagamento das forças vibracionais (audíveis e inaudíveis) que atravessavam esses corpos.

Pretendo investigar aqui algumas disputas que se desenrolam em torno do controle do território sonoro nos espaços urbanos, tendo como ponto de partida a ideia de que o som, principalmente as frequências graves e subgraves¹, não apenas ocupam, mas produzem espaços, ora repelindo, ora agregando corpos. Nos seres humanos as frequências baixas são percebidas mais através dos ossos, vísceras e pele por meio de vibrações táteis, do que com o ouvido propriamente dito, de maneira que certas vibrações graves atuam diretamente sobre nossos corpos, seja causando náusea, medo ou vontade de dançar. Corpos devem aqui ser entendidos como potentes transdutores², isto é, entidades capazes de converter energia sonora em energia cinética, por exemplo, através da dança (Goodman 2012) ou de uma súbita fuga disparada pelo som do alarme de incêndio.

Notas:

¹ Geralmente sons com frequência abaixo de 300Hz ou 300 ciclos por segundo são considerados graves. Já os subgraves seriam sons com frequência abaixo de 60 Hz, que são mais sentidas do que propriamente ouvidas pelos seres humanos (Goodman 2012).

² Transdutor, em física, é um dispositivo capaz de converter variações de energia de um meio para variações correspondentes (porém não idênticas) a outro meio. Por exemplo, a energia potencial gravitacional só pode ser convertida em energia elétrica numa hidrelétrica, graças a princípios de transdução.

Referências:

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo: 34, 2012.

GOODMAN, Steve. **Sonic Warfare – Sound, Affect and The Ecology of Fear**. Londres: MIT Press, 2012. (Trad. nossa).

PICKER, John. The soundproof study. In: STERNE, Jonathan (org.). **The sound studies reader**. Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

RAFAEL, Ulisses Neves. « Muito barulho por nada ou o “xangô rezado baixo”: uma etnografia do “Quebra de 1912” em Alagoas, Brasil », **Etnográfica**, vol. 14 (2) | 2010, 289-310.

SALLES, Ecio P. De. O bom e o feio funk proibidão, sociabilidade e a produção do comum. **Z Cultural**, Ano 3, Vol. 1 | 2016, 110-120.

|| ‘It almost smells like coffee and feels like a hot mug in my hands’ – os sons da cozinha na construção de modelos de comunicação audiovisual

JOÃO FRANCISCO PORFÍRIO
CESEM – NOVA FCSH
E-mail: djonipor@gmail.com

Todos os anos a empresa Ikea lança um catálogo onde divulga os seus produtos para o espaço doméstico. Em 2016, esse catálogo, foi construído em torno da comida e da cozinha como o centro de qualquer casa (Ikea 2016). Sarah Pink defende que as práticas quotidianas convergem todas nesta divisão e que esta é um espaço multissensorial e um cenário para a construção da identidade, por estar associada a um conjunto de atividades que envolvem destreza, saberes, moral, desejos, sociabilidades e sensações (Pink 2012).

Na plataforma YouTube são partilhados vídeos que se inscrevem num modelo de comunicação audiovisual conhecido como ASMR (Autonomous Sensory Meridian Response). Estes vídeos podem passar-se nos mais diversos cenários, mas, para que sejam considerados vídeos de ASMR, é preciso que tenham um trigger (gatilho) - som que provoca a resposta sensorial pretendida: prazer, relaxamento, calma, sonolência. Os triggers mais comuns são sussurros, falar com voz suave, bater com as unhas numa mesa, sons de respiração ou sons de mastigação (Young e Blansert 2015). No entanto, alguns destes vídeos são construídos com recurso a sons produzidos na cozinha, desencadeados pelas tarefas domésticas associadas a este espaço.

Esta comunicação parte de um estudo musicológico mais abrangente que tenho vindo a desenvolver desde 2015, sobre a dimensão sonora no espaço doméstico. No âmbito desse estudo um dos objetivos é mapear modelos de comunicação sonora e audiovisual, concebidos especificamente para o espaço doméstico ou concebidos a partir da dimensão sonora desse espaço, onde se inscrevem os produtos que pretendo analisar nesta comunicação. Assim, além de mostrar exemplos deste modelo de comunicação, vou explorar a forma como estes produtos audiovisuais, construídos a partir do universo sonoro da cozinha, são

utilizados no cotidiano doméstico. Parto para isso da análise de comentários aos vídeos em causa, bem como de um inquérito difundido online sobre a dimensão sonora da cozinha e a forma como os seus habitantes a configuram. Tenho ainda em conta as transformações arquiteturais e sociais do espaço doméstico e a forma como estas condicionam a forma como sons e humanos convivem no seu dia-a-dia.

Referências:

DENORA, Tia. 2004. **Music In Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press.

IKEA. 2016. **Life At Home Report**. 3 de agosto. Acedido em 10 de agosto de 2016. https://www.ikea.com/ms/pt_PT/pdf/yearly_summary/IKEA-Group-Yearly-Summary-FY16.pdf

PINK, Sarah. 2012. **Situating Everyday Life Practices and Places**. London: SAGE Publication Ltd.

YOUNG, Julie e Ilse Blansert. 2015. **ASMR**. New York: Penguin.

|| Marcas audíveis do gesto político: contornos sócio-sonoros das carreatas eleitorais

ANA BEATRIZ MORETO DO VALE
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
E-mail: abmoreto@gmail.com

PEDRO SILVA MARRA
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES
E-mail: pedromarra@gmail.com

Durante as disputas presidenciais brasileiras de 2018, atores sociais por todo o país enfileiraram seus carros, motocicletas e bicicletas nas principais vias urbanas e rurais de seus municípios a fim de demonstrar suas preferências eleitorais. Nas ruas de Vitória, Espírito Santo, apoiadores do candidato eleito Jair Bolsonaro (PSL) predominaram nas campanhas articuladas em carreatas. No segundo turno do pleito, sua legenda política reuniu a “família bolsonariana” por cerca de 4km de extensão, em uma avenida fundamental para a circulação na cidade, sob intenso buzinação.

O presente artigo analisa aspectos sócio-sonoros - a utilização de artefatos técnicos, tais como carros de som, buzinas e o próprio ronco do motor, para manipulação contextual e produção, através dos sons, de símbolos no social - das carreatas, as respostas nos corpos do eleitorado presente e suas interações para a

tentativa de domínio do espaço acústico das ruas. Nesse espectro analítico, pretende-se pensar o protagonismo do ator que buzina, não obstante seu envolvimento em uma disputa sensorial com os sons do tráfego, das conversas cotidianas e com as ressignações ideológicas, por meio de marcas audíveis do gesto político, demonstrando novas afetações relacionadas a materialidade sonora apresentada por Edson Zampranha (2005). A atuação dos puxadores - sujeitos em destaque nos trios elétricos que organizam as carreatas - também está em evidência, uma vez que cabe a estes, entre outras funções, acionar estratégias para a produção de retóricas positivas com o público e com os próprios manifestantes. Assim, sonoridades muito intensas conformam repertórios que pretendem amplificar um unísono ideológico, o que resulta em demonstrações de força por meio de grande coesão social. Finalmente, será possível aproximar as carreatas ao conceito de técnicas sônicas e demonstrar, a partir das experiências etnográficas, suas contribuições para o enraizamento e prosperidade das campanhas políticas.

Referências:

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ed. 1, 2018.

SEKEFF, Maria de Lourdes. Filosofia, Psicanálise, Música: Tema e Variações. In: **Quatro Ensaios sobre Música e Filosofia**". São Paulo: Editora Coruja, 2013, pp. 121-135.

TAGG, Philip. **Subjectivity and Soundscape, Motorbikes and Music**. Disponível em: <http://tagg.org/articles/virrat.html>. Acessado em 27/02/19

ZAMPRONHA, Edson. Gesture in contemporary music - on the edge between sound materiality and signification. **Revista Transcultural**, v. 9, 2005. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/181/gesture-in-contemporary-music-on-the-edge-between-sound-materiality-and-signification>. Acessado em 27/02/19

|| Mulheres do som: a importância da mobilização e da formação de redes na diminuição da desigualdade de gêneros em produções sonoras

DANIELA DE CASTRO PASTORE
UNESA
E-mail: danielapastore@gmail.com

SABRINA CÂNDIDO
ESPM

E-mail: sabrina.candido@britishcouncil.org.br

ZELIA RODRIGUES PEIXOTO

UFF

E-mail: zelia.peixoto@oifuturo.org.br

O programa ASA – Arte Sônica Amplificada surgiu de uma parceria entre o Oi Futuro, Instituto de Inovação e Criatividade da Oi, e o Conselho Britânico, organização internacional que trabalha pela construção de relações mutuamente benéficas entre o Reino Unido e outros países nas artes, educação, esportes e língua inglesa. Entre outubro de 2018 e março de 2019, cinquenta mulheres que trabalham em produções sonoras diversas na cidade do Rio de Janeiro, foram reunidas para participar de treinamentos e oficinas com mentoras brasileiras e britânicas e desenvolverem seus projetos. Partindo dessa experiência este artigo investiga e busca identificar a influência do programa na articulação criada entre essas mulheres e como tal articulação pode diminuir a desigualdade de gêneros nesse mercado.

No encerramento do primeiro ano desse programa foram apresentados dez projetos, desenvolvidos por quatro grupos distintos de acordo com as linhas de pesquisa em que as mulheres foram divididas, sob a supervisão de quatro diferentes mentoras.

Dois destes grupos se mantiveram unificados em um único projeto, um deles propôs uma instalação imersiva e o outro criou um coletivo de podcasts produzidos exclusivamente por mulheres.

Os outros dois grupos se dividiram em diferentes projetos, um deles apresentou duas diferentes propostas: uma produtora de audiolivros com som de cinema, e um museu virtual da água potável, através do qual o visitante, num suposto futuro, poderá ver e ouvir situações ligadas à crise da água que o planeta atravessa através de realidade virtual.

Do quarto grupo foi de onde saiu uma maior diversidade de projetos, seis no total: dois festivais, uma exposição, uma instalação sonora, um laboratório de arte eletrônica e uma fonoteca da cidade do Rio de Janeiro.

Além dos projetos desenvolvidos por elas neste período, a rede criada entre essas mulheres, promovendo indicações, parcerias, trocas de conhecimentos, informações, projetos e trabalhos, e a convivência que elas passaram a compartilhar gerou o fortalecimento desse grupo de mulheres.

Pesquisas recentes mostram que as mulheres ainda representam uma pequena parcela do mercado nas diferentes áreas da produção e criação sonora, como música, cinema, arte sonora e podcasts. Algumas redes surgiram nas últimas décadas e tem sido importantes no aumento da participação feminina na área, como a comunidade do Facebook Mulheres do Áudio, criada em 2012, e grupos e organizações internacionais como por exemplo Women's Audio Mission (2003),

SoundGirls (2013) e Shesaid.so (2014), permitindo a conexão e articulação de mulheres em prol do fortalecimento coletivo.

Entretanto, somente há alguns anos grandes instituições, como a Academia do Grammy, começaram a dar atenção ao assunto, promovendo pesquisas, ações e campanhas. O Spotify, em uma parceria com o Soundgirls, lançou em novembro de 2018 o Diretório EQL, um banco de dados mundial com cadastro das profissionais da área, facilitando o acesso a elas.

Logo, com este artigo esperamos mostrar a importância de programas como esse no aumento dessa representatividade feminina e ainda fomentar o interesse das mulheres pela área, atraindo novas profissionais, aumentando seu campo de atuação e ajudando a promover a equidade de gêneros em produções sonoras.

Referências:

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. - 1ª ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CORNWALL, Andrea. Apresentação: trilhas do empoderamento de mulheres.

REVISTA Vol.1, N.2 Mai. - Ago. 2013. Disponível em
<www.feminismos.neim.ufba.br>

CUNHA, Lília Sabrina da. **Trajetórias de mulheres na gestão de CTG**: um estudo no Rio Grande do Sul. Dissertação de Mestrado. UNILASALLE. Canoas, 2014.

DIAS, Flávia Thaís Sobrinho Souza. **Feminismos nas fanfarras de rua carioca**: os estudos de caso do bloco mulheres rodadas e da brass band damas de ferro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

SOUNDGIRLS.ORG. **The Five Percent**: Profiles of Women in Audio. Disponível em:
<http://www.soundgirls.org/profiles/> Acesso em: 20 de março de 2018.

|| Mulher na narração esportiva, por que não?

EDIANE TELES DE MATTOS

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

E-mail: edimattos@gmail.com

VALCI REGINA MOUSQUER ZUCULOTO

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

E-mail: valzuculoto@hotmail.com

A trajetória da mulher na editoria esportiva de rádio é marcada pela luta por igualdade de direitos, num campo hegemonicamente masculino, onde funções

como a de narrador e comentarista, em geral, são restritas aos homens. Ferraretto (2001) explica que, entre outras incumbências, o narrador deve segurar a transmissão descrevendo em detalhes, mexendo com a sensorialidade do ouvinte e proporcionando uma visão do que acontece, aliando informação e emoção. Logo, temos como objetivo refletir sobre a rejeição da voz feminina na narração esportiva, em geral com tom de voz agudo, bem como os critérios e as justificativas que legitimam a voz masculina, tom grave, como a preferida dos ouvintes nas transmissões de eventos desportivos. Como objeto de estudo abordaremos a carreira da jornalista esportiva Michelle Veiga, primeira mulher a narrar futebol numa rádio em Santa Catarina, contemplando os desafios enfrentados bem como a receptividade por parte da sociedade, dos fãs de esporte, principalmente do futebol, bem como dos colegas de trabalho. O método de estudo baseou-se na história oral, através da realização de entrevistas com a profissional, que nos possibilita riqueza de dados, conferindo importância ao sujeito e as suas histórias, na (re) construção de sua trajetória. Buscamos aporte teórico em Marialva Barbosa (2007, 2010), Edileuza Soares (1994), Márcio Guerra (2012) e Cyro César (2005). O presente trabalho colabora para um resgate histórico da luta da mulher no mercado de trabalho e das contribuições delas nas mudanças da radiodifusão, igualmente com uma reflexão em seu processo cultural e social a partir das justificativas comumente apresentadas e que, não raras vezes, servem para perpetuar a desigualdade e o preconceito de gênero.

Referências:

CESAR, Cyro, **Rádio – a mídia da emoção**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2005.

FERRARETTO, Luiz Artur, **Rádio: o veículo, a história e a técnica**. 2. ed. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

GUERRA, Márcio. O. **Rádio X TV: o jogo da narração**. A imaginação entra em campo e seduz o torcedor. Juiz de Fora: Juizforana, 2012.

SOARES, E. **A bola no ar: o rádio esportivo em São Paulo**. São Paulo: Summus, 1994

|| O pulso Guarani e Kaiowá como mediador em estudos musicais

MARCOS MACHADO CHAVES

Universidade Federal da Grande Dourados

E-mail: marcoschaves@ufgd.edu.br

GRACIELA CHAMORRO

Universidade Federal da Grande Dourados

O trabalho musical para novas e novos estudantes de música no Brasil pode enfatizar as raízes indígenas na música brasileira. Esta opção pedagógica daria assim expressão a aspectos invisibilizados em nossa personalidade, uma vez que a sociedade brasileira urbana, consciente ou inconscientemente, subestima a influência indígena na música e superestima a influência musical das várias frentes de colonização europeia na formação do Brasil nesta linguagem. Frente a isso, propomos aqui que os estudos musicais propiciem diálogos culturais com os povos indígenas, observação e criação coletiva a partir de visitação a seus conceitos e/ou práticas musicais. Neste desejo, cidades como Dourados no Mato Grosso do Sul possuem vantagens por proximidades físicas com comunidades e práticas culturais indígenas, como   o caso do canto e da dança em comunidades Kaiowá, Guarani e Terena. A partir destas inquieta es, propomos um “Laboratório de Voz”, uma oficina artística ministrada pelo educador musical Marcos Chaves e pela musicista e antropóloga Graciela Chamorro. Somados aos mais de 30 anos de trabalho etnomusical da autora em aldeias Kaiowá e Guarani de Mato Grosso do Sul os anseios pedagógicos musicais de Marcos Chaves, tem-se aqui o suporte de experimenta o e pesquisa, que busca uma prospec o artística e/ou uma ressignifica o de conceitos e contextos, como a aço de transcender o pulsar da música, a métrica e a marca o, sendo esta uma forte característica dos cantos Kaiowá e Guarani, geralmente sonorizados pelos bastões de ritmo de taquara e pelas maracas. Neste fenômeno musical, cria-se conexão com a terra, um envolvimento do corpo inteiro na música, na busca de que as pessoas passem do “fazer música” para o “ser música”.

Referências:

CHAMORRO, Graciela. **Panambizinho**: lugar de cantos, danças, rezas e rituais kaiow . São Leopoldo: Karywa, 2017.

_____. A arte da palavra cantada na etnia Kaiowá. In: **Société Suisse des Am ricanistes**. Boletín no 73, p. 43- 58, 2011.

CHAVES, Marcos. **Prepara o musical para atores**: princípios pedagógicos norteadores de três disciplinas musicais em curso teatral. 2016. 282 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Gradua o em Teatro, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

PUCCI, Magda. **Cantos da floresta**: inicia o ao universo musical indígena / Magda Pucci, Berenice de Almeida. São Paulo: Peirópolis, 2017.

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdu o. **Art Research Journal**, Brasil, v.2, n. 1, p. 54-68, jan./jun. 2015.

|| O som e a comunidade: a paisagem sonora como meio de identificação sociocultural

ROBERTO BEDIN COUTINHO
Universidade Feevale
E-mail: coutinho@feevale.br

CHRÍSTIAN LANGARO VAISZ
Unisinus
E-mail: christian.vaisz@gmail.com

FRANCISCO MACHADO PEREIRA
Universidade Feevale
E-mail: francisco@feevale.br

GIOVANE COZER WEBSTER
Universidade Feevale
E-mail: giovane.webster@live.com

Uma paisagem sonora é composta de uma série de sons comuns a outras paisagens ou peculiares, que, quando somados, denotam sua singularidade. Schafer (2001) a concebe como uma entidade essencialmente coletiva: uma expressão de práticas, políticas e ideologias individuais ou de determinados grupos dentro de um ambiente público. Esta visão aplicada ao contexto urbano, dialoga com a perspectiva de Gomes (2002), que vê o espaço público urbano sob uma perspectiva material e também imaterial, onde a co-presença dos indivíduos estabelece uma área de mistura social, que se manifesta de forma variada em sua localização espacial e o período de tempo de sua ocorrência. Barthes (1997) dá sua contribuição ao debate ao discorrer sobre os conflitos existentes entre os elementos da cidade, que se sobressaem ou se camuflam aos olhos daqueles que lá convivem, trazendo à tona diferentes significações que demarcam as singularidades da cidade e a identificação dos indivíduos com ela. Assim, o som de uma cidade pode ser compreendido como um "tecido vibrante", que permeia todo este espaço, conforme sintetiza Schlüter (2014). Esta distribuição, porém, não é homogênea, e está diretamente ligada a fatores sociais e culturais de uma dada comunidade, sendo criada coletivamente e se tornando um fator ambiental que age sobre os indivíduos ali inseridos. Com base nestes fundamentos, o presente estudo busca investigar as relações existentes entre diferentes sons que compõem uma paisagem sonora urbana e os traços socioculturais da comunidade nela inserida. Este estudo preliminar inicia-se na cidade de Novo Hamburgo, no Rio Grande do Sul. Novo

Hamburgo está entre os dez municípios com maior população no estado, sendo considerada uma cidade de porte médio para os padrões brasileiros e encontra-se na região metropolitana de Porto Alegre, em uma posição geográfica limítrofe, entre uma área mais urbanizada e cidades com menor densidade demográfica. O levantamento empírico seguiu uma metodologia de triangulação de dados (BROOKS et al, 2014), onde foram confrontadas informações quantitativas de medição de pressão sonora dos espaços urbanos, bem como dados qualitativos obtidos através de um questionário aplicado a usuários do espaço somados à observação dos pesquisadores quanto aos ruídos presentes no local. Os resultados preliminares deste estudo mostram que existem algumas conexões entre a paisagem sonora, moldada coletivamente, e as formas com que os indivíduos da comunidade se relacionam entre si e com o local. Há uma correlação em vários níveis, tais como memória afetiva, ritmo de vida e de relacionamento interpessoal e com a localidade. Este estudo serve como referência inicial para empreender uma investigação mais aprofundada, abarcando os centros urbanos de outras cidades da região com características demográficas e econômicas diversas, buscando traçar análises comparativas entre suas paisagens sonoras.

Referências:

BARTHES, Roland. *Semiology and the Urban*. In LEACH, Neil (Org.) **Rethinking Architecture: a reader in cultural theory**. London: Routledge, 1997.

BROOKS, Bennett M. et al. Exploring Our Sonic Environment Through Soundscape Research & Theory. **Acoustics Today**, v. 10, n. 1, p. 30-40. 2014.

GOMES, Paulo César da Costa. **A Condição Urbana: ensaios de geopolítica da cidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

SCHAFER, R. Murray. **A Afiinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHLÜTER, Fritz. "Sound Culture", "Acoustemology" oder "Klanganthropologie"? Sinnliche Ethnographie und Sound Studies. In ARANTES, Lydia Maria; RIEGER, Elisa (Org.) **Ethnographien der Sinne: wahrnehmung und methode in empirisch-kulturwissenschaftlichen Forschungen**. Bielefeld: Transcript, 2014.

|| Roda de choro curitibano: significados e sentidos “êmico” e “ético”

CLÁUDIO APARECIDO FERNANDES –
UERJ - Bolsista Faperj
Email: fernandesviolao@gmail.com

DENISE BARATA

Visiting Professor - Herb Alpert School of Music - UCLA
Associate Professor Rio de Janeiro State University - UERJ
Email: denisebarata@zoho.com

A proposta de comunicação aqui apresentada é parte de uma pesquisa de doutorado ainda em andamento sobre as Rodas de Choro Curitibanas. Como objetivo geral da pesquisa, estamos analisando os aspectos sociais, culturais, formação instrumental, históricos da construção de “Rodas de Choro” na cidade de Curitiba; “personae” e personagens, processos de socialização e construção de posicionamentos identitários, relações humanas, interpretação, “performance”, repertório e apontar agrupamentos musicais e talvez um possível maneirismo formalmente constituídos nas Rodas locais. Por meio da pesquisa participante, queremos entender as experiências e tensões desta prática que mantém o Choro vivo desde seu nascimento. A Roda vivenciada e/ou é socializada por encontros, festas em bares, em teatros, nas casas, em escolas, nas universidades ou em qualquer lugar que denominam “Roda de Choro”. Toda a trajetória histórico-social deste gênero, em especial o evento “Roda de Choro” impulsionou-nos a realizar esta pesquisa para entender quem são os atores participantes das Rodas de Choro em Curitiba; as relações e/ou processos sociais que são construídas ou vivenciadas nesse ambiente; os processos de socialização e subjetivação; as formas de constituição de uma roda de Choro; e as formas de participação dos músicos nas rodas. Baseando-nos nas memórias explicitadas por meio das falas e dos corpos das pessoas ligadas diretamente ou indiretamente ao choro, pretendemos apresentar narrativas em disputas, destacando situações, contextos, fatos que permitam mostrar aspectos relacionados e/ou vivenciados com o trabalho das práticas nas Rodas de Choro em Curitiba.

Referências:

BLACKING, J. **Music, Culture and Experience**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. São Paulo: 34, 1998.

LARA FILHO, I. G; SILVA, G. T da and FREIRE, Ricardo Dourado. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking. **Per musi** [on-line]. 2011, n.23, pp.148-161. ISSN 1517-7599.<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000100016>.

LIVINGSTON-ISENHOOR, T. E.; GARCIA, T. G. C. **Choro**. A Social History of a Brazilian Popular Music. Indianapolis: Indiana University Press, 2005, 254 pp.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

|| Ronda da Cidade: o surgimento da narrativa de crimes no Romão

THAÍSE VALENTIM MADEIRA

Católica de Vitória, Centro Universitário

E-mail: thaisevalentim@gmail.com

Na década de 80, em Vitória, Espírito Santo, a rádio era um dos únicos veículos de comunicação de massa que chegava às regiões periféricas. Neste contexto, o programa Ronda da Cidade, que passava entre 12h e 13h, era uma das emissões de maior audiência da Rádio Vitória, e fazia muito sucesso nos morros da capital Espírito-Santense (FERRAIRA, 2011). O Ronda da Cidade apresentava narrativas policiais de perseguição à criminosos, enfatizando o quanto eles eram perigosos e desafiavam a justiça. Nas comunidades, por outro lado, esses criminosos eram heróis. Muitos moradores do Romão, Forte São João, São Benedito e Bairro da Penha queriam ser temidos e respeitados, como eram os personagens perseguidos nas narrativas do Ronda da Cidade. O programa mudou a percepção sobre o crime nos bairros carentes. A geração de ouvintes do programa acreditava que esse era o único, ou o mais curto caminho, para se tornar um herói no morro. Da geração de ouvintes do Ronda da Cidade no Romão, poucos tinham referências familiares e era nas ruas, entre amigos, ouvindo rádio, que eles moldavam seus comportamentos. As referências principais eram as “estrelas” do Ronda da Cidade. Muitos fugitivos da polícia encontravam refúgio nos morros, ou tinham a fuga facilitada por seus moradores. Identificar os impactos do programa na audiência do Romão é uma forma de compreender como as dinâmicas urbanas de comunicação conformam a(s) identidade(s) dos sujeitos e do território, criando um espaço relacional, uma construção afetiva, física ou simbólica, um sentido de “lugar”, espaço “social-orgânico”, “princípio de sentido para aqueles que habitam e princípio de inteligibilidade para quem o observa” (AUGE, 2005, p. 51). Considerando que a existência dos sons no espaço público “produz as texturas estéticas de ocasiões, situações e estilos de ação social” (DENORA, 2004, p.111), neste trabalho vamos analisar emissões do Ronda da Cidade a fim de entender como, no contexto dos anos 80, o programa influenciou o comportamento dos jovens do bairro Romão e a criação do estereótipo de criminalidade ainda presente no território. A pesquisa possui abordagem qualitativa, com objetivo exploratório, realizada através de um levantamento documental e de entrevistas aos moradores do Romão. A partir do levantamento realizado, pretende-se apontar qual a relação entre o aumento da criminalidade no bairro e a audiência do programa Ronda da Cidade.

Referências:

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 1. ed. Lisboa: 90 Graus, 2005.

DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

FERREIRA, Zecarlinho. **O cheiro de Nilva**. Vitoria: Gráfica Zep, 2011.

|| Samuel Araújo: a práxis sonora como forma de ação política e como espaço da alteridade

GASPAR PAZ

Departamento de Teoria da Arte e Música da UFES.

E-mail: gasparpaz@gmail.com

Trata-se de um estudo sobre a articulação da “práxis sonora” na obra de Samuel Araújo. Nesse sentido, considera-se o trânsito transdisciplinar inscrito na trajetória do autor, que percorre, com versatilidade, problematizações etnomusicológicas, antropológicas, políticas e socioculturais. Ele acompanha as transformações históricas dessas experiências, sem encobrir as contradições que lhes são inerentes. Para Araújo, a práxis sonora é um dos fulcros dessa movimentação, já que tal categorização é tecida tendo em vista alguns dos mais flagrantes temas do campo cultural: a violência, o desamparo, os preconceitos, as exclusões, as insolvíveis injustiças sociais e a falta de reconhecimento da alteridade. É a partir daí que se intensificam em seus trabalhos as discussões em torno da descolonização, das formações discursivas, das tratativas do poder e seus engendramentos em face das práticas culturais. O ponto de partida, portanto, é interrogar o que sustenta a noção de política na obra de Samuel Araújo. Nesse viés, a noção de práxis, associada aos conceitos de “formações acústicas”, “trabalho acústico” e “tempo qualitativo”, nutre-se de tensões e confluências, experimentadas na relação entre as sonoridades, os acontecimentos cotidianos e as ações políticas. Dessa maneira, considera-se os anseios em torno de políticas emancipatórias, que discutem a cidadania cultural, a democracia e as políticas públicas de uma forma geral. Nesse sentido, procuraremos destacar três modos de aplicação desse tipo de ação: a articulação conceitual, a pesquisa-ação e as intervenções crítico-sonoras. Trata-se de perceber as variantes transitórias da ação política e suas modulações.

Referências:

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas sobre o tempo, o poder e a noção de música. In: **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 7-15, 1992.

_____. Samba e coexistência; repensando a agenda de pesquisa etnomusicológica. In: **Música popular na América Latina**. Organização: Ana Maria Ochoa e Martha Ulhoa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

_____. Música e diferença: uma crítica à escuta desinteressada do cotidiano. In: **Arte brasileira e filosofia**. Espaço aberto Gerd Bornheim. Organização: Rosa Dias, Gaspar Paz e Ana Lúcia Oliveira. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2007.

ARAÚJO, Samuel; Paz, Gaspar; Cambria, Vincenzo. **Música em debate**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política. Repensando o papel de uma práxis sonora. In: **Terceira Margem**, v. 25, p. 211-231, 2011.

|| Som, política e organização social: sonoridades para articulação de manifestantes no protesto #elenão em Vitória, ES

PEDRO SILVA MARRA

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

E-mail: pedromarra@gmail.com

As manifestações e protestos que tomaram as ruas do Brasil a partir de junho de 2013 se caracterizaram pela diversidade de grupos sociais movidos por reclamações e demandas diferentes, e por vezes divergentes. Esta pluralidade esteve demarcada por uma variedade de sonoridades que materializavam tais reivindicações pelas mensagens que carregavam, mas sobretudo pela sua performance e práticas sociais a elas vinculadas, e que modulavam os sons de forma a fazê-los compor tais pautas. A co-presença de forças políticas, por vezes adjacentes, por outras opostas, transformavam estas manifestações em espaços de disputa, nas quais cantos, gritos de guerra, palavras de ordem, músicas, entre outras sonoridades eram acessadas como técnicas sônicas, artefatos que possibilitam organizar as multidões presentes no espaço público. Assim, a ressonância/dissonância de vozes dão forma a ou contradizem lideranças políticas, em demonstrações de poder por meio da intensidade e adesão dos presentes em tais eventos.

No contexto das eleições presidenciais de 2018, a manifestação “#Elenão”, contra o candidato eleito Jair Bolsonaro, constitui-se a maior manifestação feminina da história brasileira, reunindo simultaneamente em mais de 160 cidades do país no dia 29 de setembro centenas de milhares de pessoas e mobilizando cidadãos, ativistas e militantes de um espectro político do centro a extrema esquerda. Esta proposta de trabalho visa a compreender, por meio de gravações de campo realizadas na cidade de Vitória, Espírito Santo, tais dinâmicas de disputa por pautas

e de articulação dos presentes por meio do som nesta ocasião. Buscamos explicitar as formas como os presentes interagiam e negociavam entre si e com quem morava ou passava pelo entorno as pautas e reivindicações do movimento por meio de carros de som, músicas, gritos de guerra, palavras de ordem e instrumentos musicais o que abre a possibilidade de perceber processos, embora menos estruturados, mais democráticos e transversais de reivindicação.

Referências:

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: Notas sobre uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ed. 1, 2018.

DAUGHTRY, Martin J. **Listening to War**: Sound, music, trauma and survival in wartime Iraq. Nova Iorque: Oxford University Press, 2015.

RADOVAC, Lilian. Mic check: Occupy Wall Street and the Space of Audition. In: **Communication and Critical/Cultural Studies**, v. 11, n. 1, March 2014, pp.34-41
_____. Muting Dissent: New York City's Sound Device Ordinance and the Liberalization of the public Sphere. In: **Sound Politics**: Critically Listening to Local and Global Soundscapes, *Radical History Review*, 121, January, 2015, pp. 32-50.

SAKAKEENY, Matt. Resounding Silence in the Streets of a Musical City. In: **Space and Culture**, v.9, n.1, p. 41-44, feb. 2006.

|| Sonoridades ferroviárias: memórias do trabalho no sul do Brasil

GUILLERMO STEFANO ROSA GÓMEZ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: guillermorosagomez@gmail.com

ANDRESSA PORTO PEREIRA

Universidade Federal de Pelotas

E-mail: andressappereira@hotmail.com

Neste paper, tomamos as sonoridades como eixo principal para compreender o fenômeno da memória coletiva ferroviária na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Fazemos convergir nossas pesquisas de mestrado (Gómez, 2018; Pereira, 2017), que tiveram como aspecto central a escuta etnográfica de idosos trabalhadores aposentados da ferrovia e suas famílias. Desde suas narrativas, acompanhamos o processo de declínio e crise do modelo de transporte ferroviário no Brasil, que resultou na ruptura das vivências cotidianas com o trem e seu modo de vida. Refletimos sobre a relação do apito do trem com os habitantes urbanos e

com as transformações da paisagem sonora cidadina. Consideramos as sonoridades do trem e da ferrovia como desencadeadoras da memória do sensível de uma comunidade de vida e trabalho, fazendo durar no tempo (Rocha & Eckert, 2013) um conjunto de conhecimentos que dão base para as identidades narrativas dos sujeitos.

Visando interpretar a experiência sonora (Schafer, 2001; Vedana, 2003) da ferrovia a partir da investigação sobre o imaginário e a memória coletiva, mobilizamos um conjunto diverso de imagéticas que recompõem o trajeto moderno do trem no ocidente e de como este fenômeno ganha texturas particulares nas temporalidades de uma cidade média. Assim, retomamos imagens sonoras e visuais de acervos pessoais, públicos e privados, músicas regionais e romances, causos e contos com a intenção de apresentar o trem e suas sonoridades um personagem narrativo, suscitador de sociabilidades e eixo fundamental na narração de biografias.

Referências:

GÓMEZ, Guillermo Stefano Rosa. 2018a. **Etnografia da Crise e da Duração Ferroviária em Pelotas**: Um estudo antropológico de memória coletiva. 238 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia Social, IFCH, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Orientação Cornelia Eckert. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/179424>

ROCHA, Ana Luiza Carvalho e ECKERT, Cornelia. **Etnografia da duração**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013b.

PEREIRA, Andressa Porto. **Sonoridades do Trem na cidade de Pelotas-RS: Percepções e Significados**. 2017. 113f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pelotas, Pelotas. 2017.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso meio ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

VEDANA, Viviane. **Gestos e Práticas**: Experiência sensoriais – saberes, odores e sons. No mercado tem tudo que a boca come. Estudo Antropológico da duração das práticas cotidianas de mercado de rua no mundo urbano contemporâneo. 2008: 277f. Tese (doutorado) – UFRGS. Porto Alegre – RS.

|| Terremoto de aço – reverberações corporais perante o *Metal Extremo*

GUSTAVO GUEDES BRIGANTE

MARIA CELESTE MIRA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUCSP

Email: celestemira@gmail.com

O estudo - em andamento - versa sobre a estesia estimulada pelas experiências musicais no circuito do Heavy Metal, em seus agenciamentos musicais ‘extremos’. Busca-se aqui, em outras palavras, realizar um estudo acerca das sensações experimentadas, alicerce primeiro da adesão à prática cultural do Metal Extremo. O que os sentidos dizem sobre a visceral adesão de seus iniciados? Para a exposição da investigação, o trabalho é articulado em três momentos.

O primeiro dedica-se ao corpo estésico, observando contribuições oriundas das Ciências Humanas (enfocando as Ciências Sociais) e das Ciências Naturais (enfocando as Neurociências) sobre os processos cognitivos e mnemônicos, indispensáveis à produção emocional, sentimental e mesmo – conforme aponta António Damásio - à formação do self. Por um lado, busca-se tanto uma introdução aos circuitos e estruturas cerebrais concernentes à memória, tais quais (mas não apenas), segundo explica Ivan Izquierdo (2018), o hipocampo e o córtex entorrinal; quanto aos circuitos e estruturas concernentes à estesia no processo de mapeamento cerebral da realidade corrente, cujos córtices sensoriais, geralmente através do tálamo, formam a ala de recepção cerebral. Por outro lado, busca-se também dar vazão à pregnância cultural, social e/ou simbólica destas mesmas aptidões, tomando por base sobretudo autores como David Le Breton, Marcel Mauss e Roger Bartra, para os quais os sistemas simbólicos modulam e povoam a estesia, os sentimentos e a consciência.

O segundo momento é dedicado tanto à experiência musical cerebral, partindo das considerações de Robert Jourdain (1998) – segundo o qual a modelação neural e eficácia límbica são as parturiente dos poderes da música – quanto ao conteúdo a ser captado, memorizado e experienciado pelo cérebro-corpo do ‘iniciado’. Uma cartografia do Metal Extremo, delineada a partir de pesquisa bibliográfica, etnográfica (sobretudo em apresentações – geralmente na cidade de São Paulo – de bandas pertinentes) e análise de materiais consumidos e promulgados no circuito (letras de músicas, imagens, símbolos, sonoridades), tentará traçar um esboço das constelações simbólicas que os iluminam.

Adiante, o terceiro momento é dedicado aos depoimentos de adeptos a respeito, sobretudo, de suas experiências visuais, auditivas, táteis, gustativas e olfativas ao longo de suas experiências musicais, seja em apresentações ao vivo ou não – em outras palavras, sobre suas reverberações corporais perante o Metal Extremo. Tais depoimentos são constituídos por entrevistas em profundidade e conversas informais, tecidas ao longo de minha caminhada por estes campos.

Referências:

- BARTRA, Roger. **Antropología del cerebro**. Ed. Pre-textos (2010).
- IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Ed. Artmed (2018).
- JOURDAIN, Robert. **Música, Cérebro e Êxtase**: como a música captura nossa imaginação. Ed. Objetiva (1998).
- LE BRETON, David. **Antropologia dos sentidos**. Ed. Vozes (2016).
- WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: the music and its culture. Ed. Da Capo Press (2000).

|| The audicle. The sound and power of bailes funk in Rio de Janeiro.

STERRE GILSING, MSc.

Department of Cultural Anthropology, Utrecht University

E-mail: s.e.gilsing@uu.nl

Funk is one of the most heard rhythm in Brazil. This paper gives an insight in the sensorial work that funk music does, while taking into account its connection to favelas, the place where the music originates and is often heard. Deriving from the idea of a favela as a spectacular place (Robb-Larkins 2015) I conceptualize the baile (party where the music is played) as an audicle, as it is primarily an aural event. What happens when we tune into the aural component of a spectacle (while understanding this as an event that by overwhelming hides particular social relations, and at the same time is a communication from the margins to the center (Debord 1994(1967) and Goldstein 2004)? The sonic markers that produce an audicle in the case of a baile are the volume, the beat and the bass, and the sonic stories that we hear in the music. I draw on two years of ethnographic fieldwork in Rio de Janeiro and incorporate theories on sonic dominance (Henriques 2011) and sampling (D'Angelo 2015) to explain how a baile funk becomes an event where authority and legitimacy can be communicated, and more importantly, sensed.

References:

- D'ANGELO, Sandra (2015). Sampling the Sense of Place in Baile Funk Music. In **Relocating Popular Music**. Edited by E. Mazierska and G. Gregory. New York: PalgraveMacmillan.
- DEBORD, Guy (1994). **The society of the spectacle**. New York: Zone Books. (Original work published 1967)

GOLDSTEIN, Daniel (2004). **The Spectacular City**. Violence and Performance in Urban Bolivia. Durham: Duke University Press.

HENRIQUES, Julian (2011). **Sonic Bodies**. Reggae sound systems, performance techniques and ways of knowing. New York: Continuum.

ROBB-LARKINS, Erika (2015). **The Spectacular Favela**. Oakland: University of California Press.

|| The Insurrections vs. The Velvets: a abordagem radical de Henry Flynt

BRUNO TROCHMANN

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

E-mail: bruno.trochmann@gmail.com

LUÍSA PARAGUAI DONATI

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

E-mail: luisaparaguai@gmail.com

Aproximadamente em 1966, o artista/filósofo/militante anti-arte Henry Flynt gravou o disco “I Don't Wanna” sob o nome Henry Flynt and The Insurrections, um álbum que parte da sonoridade do rock'n'roll negro, de onde Flynt expande a sonoridade com técnicas apropriadas da vanguarda. Nesta obra estão bem marcados os três elementos que orientam os experimentos de sua produção cultural engajada: a cultura não-européia explorada dentro de sua própria linguagem e tradição, tecnologias e técnicas da vanguarda e clareza ideológica da luta anti-colonial e anti-imperialista, o que pode tornar esta obra um prisma de leitura crítica da arte e entretenimento. Um pensador radical, Flynt desenvolverá seus conceitos em reação a chamada cena pós-Cage de Nova Iorque, galvanizada em torno do compositor La Monte Young. Flynt desenvolveu entre 60-64 uma teoria crítica da vanguarda que envolvia um combate ativo ao colonialismo e racismo dentro do discurso artístico eurocêntrico, procurando respostas para perguntas para as quais seus contemporâneos aparentemente ignoravam, Flynt (apud PIEKUT, 2011) “procurou rearticular as preocupações da vanguarda dentro de um contexto de identidade e as lutas coletivas de autodeterminação dos povos”. Inspirado pela abordagem radical do jazz de John Coltrane e Ornette Coleman e também pelo rock'n'roll elétrico de Bo Diddley e Chuck Berry, Flynt denuncia as apropriações colonialistas da vanguarda europeia e propõe uma inversão hierárquica: a cultura subjugada deve apropriar-se das técnicas e tecnologias de vanguarda eurocêntrica. Este texto propõe uma leitura da obra “I don't wanna” de Flynt em contraponto ao

Velvet Underground, um grupo com o qual Flynt esteve brevemente envolvido e que, como o The Insurrections, partia de um hibridismo de rock n roll negro e técnicas exploratórias da vanguarda. Esta leitura é informada por textos do próprio Flynt: “Communists Must Give Revolutionary Leadership in Culture” (1965) e The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music (1980). Ao aproximar The Insurrections e The Velvets podemos compreender com maior clareza como a teoria e o hibridismo radical de Flynt manifestam-se na prática sonora, procurando não opor, mas encontrar os pontos de dissonância e consonância que potencializam leituras ativas.

Referências:

BOCKRIS, Victor, MALANGA, Gerard. **Up-tight**: The History Of The Velvet Underground. Nova Iorque, Music Sales Corp. 1990

FLYNT, Henry. **Communists must give revolutionary leadership in culture**. Nova Iorque, World View Publishers, 1965.

FLYNT, Henry. **The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music**. [S.l.: s.n.], 1980. 1 p. Disponível em: <http://www.henryflynt.org/aesthetics/meaning_of_my_music.htm>. Acesso em: 14 nov. 2017.

PIEKUT, Benjamin. **Experimentalism Otherwise**: The New York Avant-garde and its Limits. Los Angeles: University of California Press, 2011.

|| Transbordamentos e distorções: experiências sonoras no cinema brasileiro contemporâneo

FABIO CAMARNEIRO

Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

E-mail: fabio.camarneiro@ufes.br

Dois documentários brasileiros contemporâneos utilizam sonoridades para questionar aspectos da identidade brasileira. Cada um desses filmes (ambos, coincidentemente, dirigidos por cineastas mulheres) trabalha a partir de um artista: Cildo Meireles em Ouvir o rio: uma escultura sonora de Cildo Meireles (Marcela Lordy, 2012) e Arto Lindsay em Sutis interferências (Paula Gaitán, 2016).

O filme de Lordy se debruça sobre o processo de execução da escultura sonora RIO OIR, pelo artista plástico Cildo Meireles, entre 2009 e 2011. Registrando principalmente os momentos em que os sons de diversos rios são capturados pelas equipes que trabalharam com o artista em quatro locais distintos (no Distrito

Federal, em Foz do Iguaçu, na divisa entre Alagoas e Sergipe e no Amapá). Assim, a escultura sonora resultante, metaforicamente, remete à geografia do país, à sua unidade espacial. Da escuta dos sons das águas dos rios que cortam um território, pode-se descobrir (ou não) traços de sua identidade.

Em Sutis interferências, Gaitán registra diversas performances do guitarrista estadunidense Arto Lindsay – que viveu parte de sua juventude no Brasil, mantendo até hoje (aos 65 anos de idade) relações de troca com músicos e musicalidades brasileiras. Com uma captação de som que privilegia a distorção, a sujeira e mesmo os eventuais erros nas performances, Gaitán parece realizar uma espécie de arqueologia sonora, ao buscar, sob densas camadas de som, algo de “brasileiro” – conforme a tradição que vai da Bossa Nova ao Tropicalismo.

Da “brasilidade” reconstruída pelos sons “achados” por Meireles na geografia do país à “brasilidade” que se imiscui nas sonoridades remanescentes nas memórias pessoais de Lindsay, temos dois polos da identidade nacional, um na natureza e outro na cultura: de um lado, o território físico e seus sons; do outro, a elaboração musical a partir de uma raiz mítica (e romântica). O objetivo deste estudo comparativo é buscar descobrir os pontos de contato e de distanciamento entre duas leituras cinematográficas sobre distintas traduções sonoras do Brasil.

Referências:

COSTA, Fernando Morais da. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GOMES, Graziela Marcheti. **Uma escuta para a finitude**: ensaio sobre RIO OIR de Cildo Meireles. (dissertação) São Paulo: Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo – USP, 2014.

O som no cinema. (catálogo) Rio de Janeiro: Tela Brasilis; Caixa Cultural, 2008.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. tradução: Marisa Fonterrada. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. tradução: . São Paulo: Unesp, 1992.

|| Tudo que ressoa é terra: notas sobre a relação entre escuta, desmatamento e turismo na região do Tapajós, PA

MARIA FANTINATO GÉO DE SIQUEIRA
Columbia University
E-mail: mariafgeo@gmail.com

Territórios soam, ressoam e reverberam em múltiplas escutas no processo de serem feitos, desfeitos, transformados e disputados. Alter do Chão, pequeno distrito administrativo da Santarém, Pará, conhecido como “caribe da Amazônia”, se “desenvolve” como um paraíso turístico e de casas de fim de semana, sendo ao mesmo tempo cercado de zonas de conflito e violência ambiental atreladas a monocultura da soja, atividades de mineração e grandes obras de infraestrutura. Esta comunicação investiga a dimensão sonora dessa localização de Alter do Chão articulada a sua vocação turística, e, a partir de relatos de escuta de pessoas com diferentes relações de enraizamento com o território, argumenta que a materialidade de suas paisagens naturais e urbanas é também feita de deslocamentos, apagamentos, e transportes do sonoro. Como podemos entender as transformações de cidades Amazônicas diante das reorganizações, sempre em dada medida violentas, dos dados sonoros dos lugares? Ancorando-se em trabalho de campo em andamento e em trabalhos etnomusicológicos que abordam a escuta como o que tensiona separações estanques entre corpo e mundo e entre natureza e cultura, busca-se aqui extrapolar perguntas sobre a dimensão política da escuta frente a estratégias violentas e contraditórias de desenvolvimento que transformam paisagens rural-urbanas e afetam modos de vida na Amazônia hoje.

Referências:

- FELD, Steven. 1996. *Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea*. **Senses of Place**. School of American Research Press.
- INGOLD, Tim. 2000. **The Perception of the Environment**. *Essays in Livelihood, Dwelling and Skill*. Londres/Nova York: Routledge.
- OCHOA GAUTIER, Ana Maria. 2014. **Aurality**: listening and knowledge in nineteenth century Colombia. Durham: Duke University Press.
- OLIVEIRA, Alan. 2014. Monsanto's Sounds: Michel Teló e as novas dinâmicas e representações da música brasileira. In: **XI IASPM-AL**. Salvador.
- SAUER, Sérgio e Wellington Almeida (org.) **Terras e territórios na Amazônia**: demandas, desafios e perspectivas. Brasília: Editora UnB.

|| Viva Maria: uma análise do discurso radiofônico informativo

JULIANA GOBBI BETTI
PPGJOR/UFSC
E-mail: jugobbibetti@gmail.com

A partir de uma perspectiva teórica que entende o discurso radiofônico enquanto produto intelectual eletrônico (MEDITSCH, 2001), constituído e constituinte da prática social na qual está inserido (FAIRCLOUGH, 2008), este estudo busca contribuir para a construção de uma abordagem teórico-metodológica para a análise das produções radiofônicas informativas, selecionando como objeto empírico o Viva Maria. O programa, um dos precursores na defesa dos direitos da mulher, foi ao ar pela primeira vez em 1981 pela Rádio Nacional de Brasília e, desde então, segue sob o comando da jornalista Mara Régia. Atualmente, está estruturado em formato de programete, com duração média de 8 minutos e transmissão de segunda a sexta-feira pelas emissoras de rádio da Empresa Brasil de Comunicação (EBC). A proposta está fundamentada, em especial, nas contribuições de Maria Cristina Mata e Silvia Scarafía (1993) para a análise sistemática do discurso radiofônico. Assim, considera-o em três dimensões distintas: 1) dimensão referencial (aquilo sobre o que se fala), que inclui como categorias: os itens e temas tratados, as fontes, âmbitos (contexto espacial), a temporalidade, os atores representados e a dinâmica social; 2) dimensão enunciativa (quem fala e como se relaciona com aqueles para quem fala); e 3) dimensão estrutural (como se organiza o que é dito). Além de realizar as adequações necessárias para redirecionar o foco de análise da programação para o exame de um único produto, a experimentação metodológica proposta se empenha no sentido de ampliar a inclusão das especificidades sonoras da linguagem radiofônica, tais como o uso de música, ruídos, silêncios e outras estratégias expressivas. Destacando que Mata e Scarafía (1993) reforçam o entendimento de que o discurso contempla tanto o que se diz quanto como se diz, buscamos compreender como os elementos sonoros verbais e não-verbais empregados no programa Viva Maria se agregam na construção de um discurso informativo com perspectiva de gênero. Para isso, além dos itens previstos na análise das autoras, também observamos a integração entre a locução e outros recursos narrativos (tais como música, poesia, diálogos, sons ambiente), bem como a relação entre os recursos utilizados, o formato predominante e os temas abordados em cada edição. Igualmente, esforçamo-nos para analisar as marcas da oralidade como estratégias discursivas sonoras, examinando, por exemplo, a entonação e o ritmo de fala da apresentadora e seus entrevistados. Ressalta-se que o resultado integra uma pesquisa mais ampla e ainda em desenvolvimento, caracterizando-se como parte da análise exploratória empreendida durante os estudos de doutoramento da autora.

Referências:

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

MATA, Maria Cristina; SCARAFÍA, Silvia. **Lo que dicen las radios**: una propuesta para analizar el discurso radiofónico. Quito: ALER, 1993.

MEDITSCH, Eduardo. **O Rádio na Era da Informação**: Teoria e Técnica do Novo Radiojornalismo. Florianópolis: Editora Insular/Editora da UFSC, 2001.

SILVA, Elis Regina Araújo da. **Gênero e Feminismo no Rádio**: O Programa Viva Maria da Rádio Nacional. In: X ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA – ALCAR, Jun, 2015. Anais [...]. Porto Alegre: UFRGS, 2015. Disponível em:<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/gthistoria-da-midia-sonora-1/genero-e-feminismo-no-radio-o-programa-viva-maria-da-radionacional/at_download/file>. Acesso em: fevereiro de 2019.

TESSER, Tereza Cristina. **De passagem pelos nossos estúdios**: a presença feminina no início do Rádio no Rio de Janeiro e São Paulo, 1923-1943. Santos: Editora Universitária Leopoldianum, 2009.

TECNOLOGIAS SONORAS E PRÁTICAS SOCIOCULTURAIS

(Sound technologies and sociocultural practices)

|| A Blind Legend: imersão e inclusão na sonorização de um audiogame

JEFFERSON SAYLON LIMA DE SOUSA
Universidade Federal do Maranhão
E-mail: saylonsousa.works@gmail.com

CARLOS BENEDITO ALVES DA SILVA JÚNIOR
Universidade Federal do Maranhão
E-mail: carlos.alves@ufma.br

Ao conceituar o videogame enquanto mídia de narrativa interativa/ativa que envolve atividades diegéticas, Collins (2008) apresenta uma série de argumentos propostos por diversos pesquisadores das áreas de Tecnologia e Mídia que levam em conta elementos visuais e sonoros, e atividades extradiegéticas, tais como jogabilidade e experiência.

Essa permuta entre ação e sensação é o desafio do jogo eletrônico. Tal premissa se intensifica quando se trabalha o jogo evidenciando apenas uma experiência ou elemento que seja comum entre muitos jogadores, como no caso pode ser a audição. Considerando isto, busca-se aqui discutir como a predominância de uma narrativa exclusivamente sonora é capaz de promover experiências de imersão e inclusão entre jogadores videntes e não-videntes do mobile game A Blind Legend.

Discutindo à luz da conceituação das quatro camadas do Game Sound (voz, ambientação sonora, efeitos sonoros e eventos musicais), propõe-se analisar como o audiogame em questão apresenta-se como modelo para a produção e assimilação do que chamaremos de sonorização inclusiva, onde a paisagem sonora do jogo torna-o atrativo para os dois grupos de jogadores. Técnicas de sonorização inclusivas que aqui podem ser destacadas são o AudioQuake, Serialisation e Audiolcons-AudioCues, que correlacionam-se com a noção de Topologia Sonora (SHUM, 2008) e o conceito de Paisagem Sonora (SCHAFER, 2001).

Antes, contudo, será feito um breve levantamento histórico sobre os audiogames tendo como ponto de partida o próprio surgimento da linguagem sonora nesta mídia, já que os primeiros sons em jogos eletrônicos são resultantes muito mais da limitação da capacidade tecnológica da época do que das decisões de caráter estético. Assim, caracterizar-se-á suas rotinas de elaboração do ambiente sonoro a partir das classificações de áudio interativo-reativo e áudio interativo-adaptativo em conformidade com o pensamento de Rouse (2005) a respeito da não-linearidade do áudio nos jogos eletrônicos tendo em vista que ser inclusivo não é garantia de aceitação de um game. Ele precisa ser antes de tudo universal, pois todos os tipos de pessoas e grupos podem (e querem) interagir a respeito do universo narrativo do jogo.

Em A Blind Legend, esses elementos estão reunidos em uma sonorização que dialoga com dispositivos de saída (headphones e earphones) tornando muito individual a relação entre o jogador e a narrativa. Essa imersão imediata por meio do som é possível devido às técnicas de captação e edição que recorrem a microfones e/ou plugins de Áudio Binaural (FERREIRA et al, 2018). Guiar-se pelo mundo de fantasia do jogo só é possível com a presença dos periféricos de escuta que permitem ao usuário se localizar no espaço narrativo por meio das indicações sonoras do ambiente de simulação do real, e pela interação que existe entre as personagens.

Dessa forma, a inclusão e a imersão proveniente do jogo eletrônico A Blind Legend pode ser caracterizada a partir de diferentes aspectos e técnicas aplicadas quanto a capacidade de adaptação dos sons no processo de composição do espaço interativo onde jogador e jogo se comunicam num cenário onde ocorre a troca de experiências para finalizar uma meta, objetivo.

Referências:

COLLINS, Karen. **Game sound: an introduction to the history, theory, and practice of video game music and sound design.** The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 2008.

FERREIRA, Rosinete; SILVA JÚNIOR, Carlos Benedito Alves da; SOUSA, Jefferson Saylor Lima. Áudio em Três Dimensões: Experimento e Gravação de Áudio Binaural. In: MOURA, Flávia de Almeida [et al] (Organizadores). **Produção de sentidos e tecnologia: estudos contemporâneos em comunicação.** São Luís, EDUFMA, 2018.

ROUSE, Richard. **Game design: theory & practice.** Worldware Publishing Inc, Plano-Texas, 2004.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pela atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** São Paulo, Editora UNESP, 2001.

SHUM, Lawrence Rocha. **Topologia(s) Sonora(s) nos Games.** Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), 2008.

|| A experiência da audiodescrição no Ponto Cine

ANDRESON CARVALHO

ESPM-RJ

E-mail: andresonsc@gmail.com

Localizado em Guadalupe, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro, o Ponto Cine é um cinema não-comercial voltado exclusivamente para a exibição de filmes nacionais. A sala permaneceu fechada entre fevereiro e outubro de 2018, por falta de investimentos, mas se reergueu graças a uma parceria com o extinto Ministério da Cultura e o Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ), o que permitiu sua reabertura e reiteração de seu cunho social. Hoje, o Ponto Cine é a primeira sala 100% acessível da cidade, que garante ao público, indistintamente, liberdade e equidade para assistir a filmes sem a ajuda de terceiros. A sala utiliza o aplicativo WhatsCine, instalado em smartphones ou tablets, com tradução em LIBRAS, legendas e acesso à audiodescrição.

A audiodescrição, uma das acessibilidades prevista na Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Lei 13.146/2015), que deverá estar disponível em todas as salas comerciais até janeiro de 2020, tem sido pauta de pesquisas e estudos nas mais diferentes áreas, desde a tecnológica até a social. Muitos prazos já foram estabelecidos pela Instrução Normativa 128/2016, regulamentada pela ANCINE, que vem tentando determinar regras que atendam às necessidades tanto dos exibidores quanto dos distribuidores. Além disso, muitos equipamentos já foram testados, e alguns já se encontram disponíveis para uso através de dispositivos móveis. Nem todos esses sistemas, porém, se adequam às exigências das políticas de combate à pirataria definidas pela maioria das distribuidoras norte-americanas, que temem pelo aumento da circulação ilegal de seus filmes, o que torna a execução da lei mais complexa e demorada.

Sabe-se, no entanto, que a questão da audiodescrição vai muito além da tecnologia utilizada para exibição. Não é tão simples gravar um áudio que descreva os acontecimentos do filme sob a perspectiva de um cego, ou de uma pessoa com baixa visão. “Na prática da AD, o audiodescritor deve tentar ser o mais neutro possível, para possibilitar que a pessoa com deficiência visual possa formar a sua própria opinião a respeito de determinado filme.” (MACHADO, 2010, p.125). A percepção deles não é igual a das pessoas que possuem a visão perfeita. Logo, o audiodescritor deve ser alguém habilitado para a realização desta tarefa e que saiba o que deve ser descrito.

O objetivo deste trabalho é, portanto, apresentar e analisar os desafios e as ações de viabilização das atividades do sistema de audiodescrição implementado pelo Ponto Cine, tendo em vista o contexto de dificuldades deste período de transição exigido pela lei. Investigaremos o seu funcionamento e, principalmente, se ele cumpre a finalidade de proporcionar uma melhor e mais completa experiência cinematográfica para os deficientes visuais.

Referências:

CARPES, D. S. (orgs). **Audiodescrição: práticas e reflexões**. Santa Cruz do Sul: Catarse, 2016.

MACHADO, Bell. Ponto de Cultura Cinema em Palavras – a filosofia no projeto de inclusão social e digital. In: MOTTA, L. M. V. de M.; FILHO, P. R. (orgs).

Audiodescrição: transformando imagens em palavras. São Paulo: Secretaria dos Direitos da Pessoa com Deficiência do Estado de São Paulo, 2010.

ROGERS, M.; MATAMALA, A.; ORERO, P. **Researching Audio Description: New Approaches.** Barcelona. Palgrave Macmillan, 2016.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema. Dispõe sobre as normas gerais e critérios básicos de acessibilidade visual e auditiva a serem observados nos segmentos de distribuição e exibição cinematográfica. Instrução Normativa nº. 128, de 13 de setembro de 2016. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/pt-br/legislacao/instrucoes-normativas-consolidadas/instru-o-normativa-n-128-de-13-de-setembro-de-2016>>. Acesso em: 25 mar. 2019.

O GLOBO. Cinema adaptado para surdos e cegos tem audiodescrição e tradução em libras. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/rio/cinema-adaptado-para-surdos-cegos-tem-audiodescricao-traducao-em-libras-14404211>>. Acesso em: 25 mar. 2019

|| A reportagem radiofônica como instrumento de credibilidade expandida

ARNALDO ZIMMERMANN

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

E-mail: arnaldozimmermann@gmail.com

Este artigo discute o formato reportagem radiofônica e o seu potencial de credibilidade diante de suas possibilidades de expansão aos meios digitais, ampliando seu horizonte de interpretação da realidade. O principal objetivo deste trabalho é analisar a aproximação entre as características deste formato radiofônico e a credibilidade do discurso jornalístico. O percurso teórico para a análise passa pelos conceitos de credibilidade jornalística e de reportagem radiofônica dentro do novo ecossistema no jornalismo. O conceito de credibilidade jornalística utilizado neste trabalho tem a contribuição de autores como Lisboa e Benetti (2015), na definição acerca da credibilidade constituída e da credibilidade percebida, além das constatações de Jacques Mick (2017) sobre o declínio da credibilidade dos veículos de comunicação diante da confiança nos jornalistas e de Anderson, Bell e Shirky (2013), apontando os motivos para a queda da credibilidade dos meios tradicionais diante do novo ecossistema jornalístico pós-industrial. Os conceitos teóricos acerca da reportagem radiofônica e suas especificidades no conteúdo sonoro e jornalístico partem de pesquisadores consagrados sobre o meio rádio, como Prado (1989),

Barbosa Filho (2003), Meditsch (2007) e Merayo (2002), além das novas pesquisas sobre possibilidades sonoras na reportagem e no radiojornalismo (BORGES, 2013; FERRAZ, 2016) e a perspectiva do radiojornalismo hipermediático e do rádio expandido (KISCHINHEVSKY, 2012, 2014; LOPEZ, 2010, 2016). Neste contexto, a reportagem radiofônica surge como formato adequado para agregar as potencialidades do novo espaço digital como também de opções de leitura/audição e de compartilhamento pela rede, gerando base documental e se transformando em espaço de memória, produzindo e reproduzindo conhecimento, principalmente diante da necessidade contemporânea de se garantir mais espaço para contrapontos, para o contraditório e para o acesso ao material fonte a fim de confrontar e melhor contextualizar os fatos. Desta forma, o resultado nos permite compreender que o entrelaçamento das características anteriores do formato reportagem radiofônica com as novas especificidades em sua aplicação nas plataformas digitais garante uma expansão do potencial de credibilidade para o formato e para o meio rádio.

Referências:

KISCHINHEVSKY, Marcelo. **Rádio social**: mapeando novas práticas interacionais sonoras. Revista da Famecos, v. 19, n. 2, maio/agosto 2012, pp. 410-437.

LISBOA, Sílvia; BENETTI, Márcia. O Jornalismo como crença verdadeira justificada. **Brazilian Journalism Research**, v. 11, n. 2. 2015. [p. 9-29]

MICK, Jacques. Profissionalismo e confiança: o curioso caso do povo que acredita mais nos jornalistas do que na mídia. In: **15º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo**, SBPJor – Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 15, 2017, São Paulo. Anais..., São Paulo: SBPJor, 2017.

|| Áudio em três dimensões: desenvolvendo técnica de captação

CARLOS BENEDITO ALVES DA SILVA JÚNIOR
Universidade Federal do Maranhão
E-mail: carlos.alves@ufma.br

JEFFERSON SAYLON LIMA DE SOUSA
Universidade Federal do Maranhão
E-mail: saylonsousa.works@gmail.com

ROSINETE DE JESUS SILVA FERREIRA
Universidade Federal do Maranhão
E-mail: roseferreira@uol.com.br

A binauralidade é característica natural do sistema auditivo humano (e de outros animais) que permite a localização espacial de uma fonte sonora a partir da percepção do som. Trata-se de uma emulação do ambiente com frequências diferentes que são capazes de estimular o cérebro para prática de meditação, estudos, auxílios no tratamento auditivos entre outras possibilidades. Logo, a reprodução técnica dessa propriedade sonora amplia as possibilidades de utilização do som no universo audiovisual. Entretanto, o arcabouço teórico-técnico sobre essa tecnologia ainda está mais presente nos campos das Engenharias (Elétrica e Acústica) e da Música, na perspectiva de seu aporte técnico e de materiais. Nesse estudo apresenta-se uma série de experimentos a partir das principais técnicas de microfonação: Par espaçado (AB), MS (Mid-Side) e XY, adaptadas às necessidades e conveniências.

FARIA (2005) classifica os níveis de imersão sonora de 0 a 5 adequando-os de acordo com os estímulos recebidos por cada ouvido separadamente ou os dois juntos. Logo uma gravação anecóica (seca) corresponderia a um sinal monoaural, uma frequência que estimula somente um dos ouvidos. O nível de imersão seria nulo (0). Em sequência os demais níveis de imersão pelo som apresentariam a seguinte classificação: no nível (1) percebe-se ambiência e espacialidade em gravações com ecos e reverberações sendo o estímulo sentido diferente em cada orelha [sinal dicótico]; No nível (2) há a percepção de movimento e direção do som a partir de estereofonia ou captação multicanal [sinal binaural]; Já no nível (3) é possível identificar localização correta das regiões sonoras a partir da panoramização por amplitude [holofonia]; e nos níveis (4 e 5) é possível perceber os campos sonoros em 2D ou 3D a partir de técnicas perifônicas ou auralização do som com estímulos diferentes em cada orelha [sinais dicóticos ou binaurais]. Considerando que a técnica proposta para esse experimento visa à conversão de sinais monoaurais em sinais binaurais leva-se em conta que o nível de imersão inicialmente buscado foi o de classificação (2). Através da técnica de gravação o áudio gerado simula a sensação de tridimensionalidade no ouvinte, para tanto deve obedecer aos requisitos das três dimensões do som [direção, profundidade e distância] em relação ao ouvido humano. Para Gunzi (2008) a obtenção virtual do áudio 3D deve considerar o Sistema de Coordenadas Polares Interaural que descreve a localização de um ponto qualquer em relação a um determinado ouvinte. O áudio gravado deve ter respostas que ativem esses três planos tornando a audição do som o mais próximo do som real. Ferreira et al. (2018) conclui que a binauralidade permite-nos perceber potencialidades no som, assim a aplicação dos resultados obtidos gera novas possibilidades de atuação tanto para o mercado de produção de áudio, quanto para os laboratórios de som das instituições de ensino e de pesquisa, suscitando conhecimento capaz de superar as limitações impostas pelo custo dos equipamentos específicos de captação de áudio disponíveis no mercado. Em suma, essas possibilidades de aplicações audiovisuais estimulam pesquisas cujo

objetivo é investigar e desenvolver sistemas que potencializem o uso do áudio binaural.

Referências:

FARIA, R. R. A. **Auralização em ambientes audiovisuais imersivos**. Tese de Doutorado defendida na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo para obtenção do grau de Doutor em Engenharia, 2005. Disponível em: http://www.lsi.usp.br/~regis/FariaRRA_AuralizacaoAmbientesImersivos_Tese_Rev_web.pdf. Acesso em 14/04/2017.

GUNZI, Arnaldo Saturo. **Som Tridimensional**: métodos de geração e modos de reprodução. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação de Engenharia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.pee.ufrj.br/index.php/pt/producao-academica/dissertacoes-de-mestrado/2008-1/2008030702-2008030702/file>. Acesso em: 07/04/2017.

FERREIRA, Rosinete; SILVA JÚNIOR, Carlos Benedito Alves da; SOUSA, Jefferson Saylor Lima. Áudio em Três Dimensões: Experimento e Gravação de Áudio Binaural. In: MOURA, Flávia de Almeida [et al]. **Produção de sentidos e tecnologia**: estudos contemporâneos em comunicação. São Luís, EDUFMA, 2018.

|| Bem mais grave: uma arqueologia do impacto sonoro

JOSÉ CLÁUDIO S. CASTANHEIRA
Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC
E-mail: jcscastanheira@gmail.com

Este trabalho busca aprofundar e refinar as proposições acerca dos sons graves e potentes já apresentadas por mim em trabalhos anteriores. Através de uma perspectiva arqueológica, proponho a descrição de alguns dos dispositivos usados para reforçar a sensação de potência sonora ou de impacto por frequências graves – em filmes e músicas – de modo a produzir formas ampliadas de afetação sensorial. Alguns tipos de respostas físicas estimuladas pelo som – normalmente através do excesso – são esperadas tanto em atividades relacionadas ao entretenimento e ao consumo de massa, como filmes e shows, quanto em movimentos considerados underground ou ligados a aspectos extremos da cultura, como o Noise. Há um entrelaçamento entre essas duas realidades e algumas percepções sobre a intensidade na reprodução de sons acabam por se difundir, sendo ressignificadas e contaminando práticas sociais menos ligadas ao universo artístico, como é o caso dos campeonatos de “tunagem” de carros, em que os sistemas de som mais potentes são destaque entre os competidores. Por fim, devemos também chamar a

atenção para os aparatos de repressão através do som. O canhão sônico (apelidado de Inferno) utilizado pela polícia militar do Rio de Janeiro no final da Copa das Confederações, em 2013, é um exemplo da violência sonora a serviço da repressão do Estado. Steve Goodman identifica nos movimentos modernos do início do século XX uma certa militarização da audiosfera. Russolo proclamava em seu manifesto (1916), as virtudes dos sons potentes da guerra.

Seja por causar desconforto e dor ou por despertar sensações imersivas e acolhedoras; seja ao agir sinestesicamente, afetando outros campos da percepção ou por provocar reações catárticas em indivíduos ou em grupos de pessoas, o som potente e grave deve ser considerado como uma particularidade de nossa audibilidade contemporânea. Ao propor uma arqueologia desses sons, procuramos analisar aspectos que façam a ponte entre culturas de dor e de prazer, entre tecnologias e sociabilidades, entre a experiência estética e as instâncias de poder.

Referências:

GOODMAN, S. **Sonic warfare**: sound, affect, and the ecology of fear. London: The MIT Press, 2010

PEREIRA, V. A.; CASTANHEIRA, J. C. S. Mais grave! Como as tecnologias midiáticas afetam as sensorialidades auditivas e os códigos sonoros contemporâneos. In: **Revista CONTRACAMPO**, nº 23. Niterói: dezembro de 2011, pg. 131-143.

RUSSOLO, L. **L'arte dei rumori**. Milano: Tip. Tavecchia, 1916.

TROWER, S. **Senses of vibration**: a history of pleasure and pain of sound. New York: Continuum, 2012.

|| Com o rádio e o disco, o samba fez o brasil ser brasileiro

BEATRIZ COELHO SILVA

Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora – CES JF

E-mail: bcstoto@hotmail.com

Este trabalho evidencia como o disco e o rádio – tecnologias do início do século XX para registrar e difundir sons – contribuíram para transformar as músicas das classes subalternas urbanas das Américas em símbolo cultural dos países onde eram produzidas: o jazz (Estados Unidos), a rumba (Cuba), o tango (Argentina) e o samba (Brasil,) sendo este nosso foco. Estas tecnologias transformaram a produção e a fruição simultâneas e coletivas da música, numa relação entre ouvinte e artista, necessariamente mediada pela indústria cultural. A ideia do colombiano Alejandro Sanmiguel ecoou nas pesquisas do músico Carlos Sandroni, do linguista Luiz Tatit e

do antropólogo Hermano Viana, que convergem: o samba, nascido no século 19 em festas ritualísticas dos egressos da escravidão, atingiu outros setores da sociedade a partir da gravação das canções, verdadeiras crônicas e sátiras musicadas do cotidiano daquela população. Com o registro, dispensou-se a memorização das letras e a venda de discos trouxe retorno financeiro ao autor, que já não criava para seu grupo cantar, mas para ser gravado e ter sucesso nacional. No Brasil, a Revolução de 1930 usou o samba para criar uma identidade nacional mestiça, contrariando as oligarquias que governavam anteriormente, em consonância com as ideias do franco americano Larry Portis, para quem a música popular é eficiente meio de controle social. Tendo em vista o exposto, serão examinadas, duas canções dos anos 1930, Quando a Polícia Souber, de João da Baiana, sambista dos primórdios do gênero, e Moreno cor de bronze, de Custódio Mesquita, compositor de classe média que se profissionalizou no samba. Ambas dão a voz às mulheres, numa época em que a elas só era permitido cantar composições alheias.

Referências:

PORTIS, Larry. **Musique populaire dans le monde capitaliste**: vers un sociologie de l'authenticité. Musique et société. Collection L'homme et la société. N. 126. Paris. Editions L'Harmattan. 1997. P. 69/86. Tradução própria. Disponível em http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1997_num_126_4_2916 acesso em 24/12/2018.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço descente**. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ. Rio de Janeiro. 2001

SANMIGUEL, Alejandro Ulo a. Modernidad y música popular em América Latina. Izatapalapa, **Revista de ciências sociais y humanidades**. Ano 11. N. 24. México. 1991 (tradução própria). Disponível em <https://pt.scribd.com/document/209836824/Alejandro-Ulloa-Modernidad-y-Musica-Popular-en-AL> acesso em 17/01/2019

TATIT, Luiz. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê editorial. 2008

VIANA, Hermano. **O mistério do samba**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Editora UFRJ. 1995.

|| Experience design and proactive stimulus in HCI through music / Design de experiência e o estímulo pró-ativo na IHC através da música

ELEN NAS / Elen Cristina Carvalho Nascimento
PPGBIOS - UFRJ

E-mail: elennas@ufrj.br

MAURO PINHEIRO

Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

DENISE FILIPPO

Escola Superior de Desenho Industrial/ ESDI-UERJ

FERNANDO REISZEL

Escola Superior de Desenho Industrial/ ESDI-UERJ

In this article we present the process of preparing a prototype of an Interaction Design study where the proposal is to stimulate the participant for an aesthetic experience with the song, as well as to have a proactive attitude, in order to broaden their perception and listening with the space.

The work starts from the concept of computational ubiquity to discuss the need to generate aesthetic experiences through new technologies in order to extend the cognitive learning that takes place in culture, both by the arts and technologies, in their distinct and separate fields, in an integrated, participative and conscious way.

The detailed description of the prototype's execution process, as well as the experience generated for the first group of participants, follows a way of sharing and transparency of information such as the writing of a score and the performance script that it represents.

The theoretical-philosophical discussion is phenomenological, where both, the subject and the elements of his culture, intercommunicate, influence each other, thus representing not closed systems, but processes in change and movement.

Referências:

VERBEEK, Peter-Paul. Beyond Interaction. In: **Interactions**, XXII. 3 May-June 2015.

PRIMO, A.F.T. e Cassol, M.B.F. Explorando o conceito de interatividade: definições e taxinomias. In: **Informática na Educação: teoria e prática**, PGIE-UFRGS, 1999.

EAGLETON, T. **Ideologia da estética**. Zahar, 1993.

BROECKMANN, A. Imagem, processo, performance, máquina: aspectos de uma estética do maquínico. In: Domingues, D. **Arte, Ciência e Tecnologia**, MIT/Unesp 2008.

NAS, Elen. **Todos Budas: uma experiência interativa da canção**. YOUTUBE, 2015. <https://youtu.be/DIz9grMJPd8> (Acesso em 30/03/2019)

WILSON, Stephen. **Information Arts**. MIT Press, 2002.

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus, 1990. Revisão da tradução: Suely Rolnik Revisão: Josiane Pio Romera, Regina Maria Seco e Vera Luciana Morandim. 11ª edição 2001, disponível em <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2012/04/guattari-as-tres-ecologias3.pdf> Acesso em agosto 2014.

GIANETTI, Claudia. **ESTÉTICA DIGITAL: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia**". C/Arte, Belo Horizonte, 2006.

HIGAWA, Celia Kinuko Matsunaga. **Tipo 1: Entre o visível e o Invisível_ Uma abordagem imagética das representações textuais, dos processos de visualização, compreensão e assimilação da informação**". Tese de Doutorado. UnB, abril de 2014.

WEISER, Mark, The computer for the 21st century. In: **Scientific American**, Vol. 265, No. 3, pp. 94-104, September 1991.

|| “Get loud!” “Make some noise!” “On your feet!”: Thinking through the sonic diktat of sport, and, staying in your seat

JORDAN ZALIS

Memorial University of Newfoundland

E-mail: jwzalis@mun.ca

Decibel levels climb. Fanatics stand and scream. Workers wave their flags, commanding Dionysians with speakers and screens (Gumbrecht 2006): “Get Loud!” “Make Some Noise!” “De-Fence!” “On Your Feet!” Gumbrecht’s Apollonians are still, observant, and analytical. They take in that atmosphere quietly: “Don’t tell me what to do!” “Sit down, I can’t see!” “The bass is too loud, we have to leave!” With that, what we get from the sound of professional sport in North America is more than what, on the surface, it seems. Altogether, this paper assembles a number of striking anecdotes, presented in vignette, gathered over five years of ethnographic fieldwork and a lifetime of sound and sporting. It makes a critical case both for and against sound’s “power” in North America’s most popular sports settings: on cosmopolitan people, billion-dollar businesses, and the international leagues. It seeks an understanding of that “sonic diktat” (Zalis 2016) and perhaps, something of what it means. Because the North American sportscape is typically sounded electronically, it makes for a certain logic where the player, fan, official, and employee are all dominated by the soundscape, pounded by its pieces, where in refrain, they seek, chant, and exclaim their needs— speaking to both structure and agency. For example, there is the “Ottawa box” that was described succinctly: an aural propriety that once in the arena, stadium, or hockey rink, is removed before subjects truly begin “to be.” Using Althusser’s idea of interpellation (1971), Bourdieu’s concept of the habitus (1977; 2000), and a mixed box of performance

and performativity (Austin 1962; Butler 1990), this paper begins to map the discourse (and dialogue) of being told what to do while “watching sports” from the “seats.” Of course, there is resistance to this organization of sound and “imperial” technology. Cases are shared where fans have banded together, silenced the speakers, and blacked out the screens.

References:

ALTHUSSER, Louis. 1971. “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation).” In **Lenin and Philosophy and Other Essays**, 127-186. New York: Monthly Review Press.

AUSTIN, J.L. 1962. **How To Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955**. Oxford: The Clarendon Press.

BOURDIEU, Pierre. 1977. “Structures and the Habitus.” In **Outline of a Theory of Practice**, 72-95. Cambridge: Cambridge University Press.

_____. 2000. “Habitus and Incorporation.” In **Pascalian Meditations**, 138-142. Stanford: Stanford University Press.

BUTLER, Judith. 1990. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2006. In **Praise of Athletic Beauty**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

|| Improviso tecnológico e habitus no subcampo da produção fonográfica lo-fi: refuncionalização técnica e esquemas de ação

JOSÉ CARLOS VIANA JÚNIOR (ZECA VIANA)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
E-mail: zecaviana@gmail.com

O presente artigo tem como objetivo investigar o improviso tecnológico – enquanto matriz estruturante e geradora de ação – através do conceito bourdieusiano de habitus fundante do subcampo da produção fonográfica Lo-Fi (Low Fidelity, do inglês baixa definição), responsável pela cristalização de um espaço simbólico heterodoxo através de um conjunto de códigos e esquemas de ação dissonantes em relação ao subcampo da produção fonográfica ortodoxa, ou Hi-Fi (High Fidelity, do inglês alta definição). Nesse sentido será acionado o conceito de refuncionalização técnica dos meios de produção presente no ensaio de Walter Benjamin, O autor como produtor (1934) como o resultado de uma matriz geradora de improviso tecnológico amador manifesto no subcampo da produção fonográfica

Lo-Fi. Como posicionamento interpretativo, o presente debate investiga como opera no habitus (próprio do subcampo da produção fonográfica Lo-Fi) o caráter de refuncionalização técnica dos meios de produção no processo de autonomia dos agentes produtores; finalidade artística e política em consonância com a liberdade produtiva. Levamos em consideração que esse processo se revela através de esquemas de ação na utilização e criação de gambiarras tecnológicas diletantes através de meios de produção de baixo custo (utilização e criação de equipamentos sucateados de gravação, construção de pedais de guitarra em latas de sardinha, utilização de microfones amadores, compartilhamento de softwares de gravação musical piratas, etc.) que cristalizam registros sonoros Lo-Fi através de homestudios como meio de expressão artística e política com formas próprias de consagração social.

Referências:

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 120-136.

BOURDIEU, Pierre. Estrutura, habitus e prática. Em BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. SP : Ed. Perspectiva, 2004e.

CONTER, Marcelo. **Lo-Fi: Música pop em baixa definição**. 1. ed. Porto Alegre: Appris, 2016.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In: **Desigualdade & Diversidade**. Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, nº8, jan/jul, 2011, PP. 253-277.

SPENCER, Amy. **DIY: the rise of lo-fi culture**. Londres: Marion Boyars, 2005.

|| Mediação tecnológica e ubiquidade na participação do público em espetáculos de arte sonora

JOÃO TEIXEIRA ARAÚJO

Universidade Federal de São João del-Rei

E-mail: teixeira.araujo@gmail.com

FLÁVIO LUIZ SCHIAVONI

Universidade Federal de São João del-Rei

E-mail: fls@ufsj.edu.br

FÁBIO DOS PASSOS CARVALHO

Universidade Federal de São João del-Rei

E-mail: fabiopassosarquitetura@gmail.com

Sala de concerto, ao soar a terceira campainha surge um aviso ao público: Favor ligar seus celulares. Enquanto em alguns espetáculos musicais o celular ainda é convidado a ser silenciado durante a apresentação, em performances mediadas por tecnologias digitais a participação do público vem sendo estimulada partindo da ideia de que tais dispositivos se tornaram ubíquos, presentes em todos os lugares e de forma tão transparente que chegamos a não perceber que os mesmos estão lá. Do ponto de vista musical, esta forma de participação demonstra uma mudança conceitual no ato de se produzir e escutar música, especialmente no que tange os papéis envolvidos nesta relação. A música clássica de tradição europeia, baseia-se em três papéis: compositor, responsável pela criação; intérprete, responsável pela execução; e público, responsável pela escuta. A proposta da arte contemporânea de convidar o público a fazer parte do espetáculo quebra esta tradição por permitir outros papéis e um outro diálogo sonoro/musical, além de propiciar uma experiência única e especial do público na performance artística [Hödl et al., 2017]. Neste ponto, a mediação tecnológica digital como a propiciada por aparelhos celulares pode permitir a participação do público na criação, na produção e/ou na execução de performances artísticas musicais. Estas participações podem ocorrer de algumas formas: o telefone celular como instrumento musical digital, onde tanto o público quanto os artistas, conseguem emitir determinados tipos de sons, participando da composição musical da cena e tomando parte na performance [Hindle, 2013]; os telefones como alto-falantes espalhados para se produzir música em um sistema espacializado, onde um servidor pode ser utilizado para o processamento do áudio e alguns parâmetros deste processamento podem ser controlados pela audiência em tempo real [Gimenes et al., 2016], podendo ser alterados, por exemplo, por um sistema de votação [Zhang et al., 2016]; o telefone como ferramenta para o público gerar dados e destes dados se produzir música, como por exemplo, gerando melodias a partir de Tweets realizados pela audiência [Dahl et al., 2011]. Partindo destes conceitos e possibilidades de participação do público em espetáculos de arte sonora, este trabalho analisa a relação do público com o fazer musical sob os pontos de vista tecnológico e criativo elucidando os modelos de interação e as possibilidades de quebra de papéis na produção sonora. Esta relação do público com o fazer musical é apresentada neste trabalho a partir do espetáculo "O Chaos das 5", uma criação artística/sonora/visual/performática desenvolvida em nosso grupo de pesquisa cuja participação do público é fundamental para a criação da paisagem sonora da cena. O tema adotado para o desenvolvimento deste espetáculo foi a obra de Lewis Carroll - Alice in the Wonderland, utilizada como uma metáfora para conduzir o público a um mundo sintético, distópico e perturbador. No "Chaos das 5" o público influencia e é influenciado na performance imersiva através do uso de dispositivos móveis, tornando borrosas as fronteiras entre público e artista na peça.

Referências:

DAHL, L., Herrera, J., and WILKERSON, C. (2011). Tweetdreams : Making music with the audience and the world using real-time twitter data. In **Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression** , pages 272–275, Oslo, Norway.

GIMENES, M., LARGERON, P.-E., and Miranda, E. (2016). Frontiers: Expanding musical imagination with audience participation. In **Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression** , volume 16 of 2220-4806 , pages 350–354, Brisbane, Australia. Queensland Conservatorium Griffith University.

HINDLE, A. (2013). SWarmed: Captive portals, mobile devices, and audience participation in multi-user music performance. In **Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression** , pages 174–179, Daejeon, Republic of Korea. Graduate School of Culture Technology, KAIST.

H'ODL, O., Fitzpatrick, G., KAYALI, F., and Holland, S. (2017). **Design implications for technology-mediated audience participation in live music.**

ZHANG, L., Wu, Y., and BARTHET, M. (2016). A web application for audience participation in live music performance: The open symphony use case. In **Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression** , volume 16 of 2220-4806 , pages 170–175, Brisbane, Australia. Queensland Conservatorium Griffith University.

|| O conceito de fidelidade e seus usos possíveis nos estudos de som de cinema

IGOR ARAÚJO PORTO

UFRGS

E-mail: igorporto89@gmail.com

Neste trabalho, pretende-se discutir o conceito de fidelidade e sua possível aplicação para o estudo do som no cinema, fugindo tanto de seu uso mais determinista (como uma propriedade dos aparelhos) ou de uma maior proximidade ao "evento real" registrado no filme. Para tal, a revisão que Jonathan Sterne (2003) faz do conceito, quando da inserção das tecnologias de reprodução de som na vida cotidiana, é útil neste contexto. Para o autor, a ideia de que um registro poderia ter um grau maior ou menor de mediação, baseado em quão fiel ele seria, é algo que não faz sentido, já que: (1) só pode existir original porque há cópia e (2) no momento em que houve uma gravação, já há um grau de mediação implicado.

James Lastra (2000), falando da inserção do som no cinema, divide os teóricos entre aqueles que acreditam que há alguma correspondência de fato entre o som representado e o real - e portanto, o que se ouve no filme pode ser valorado por esse grau de fidelidade sonora - e aqueles que acham mais produtivo entender quais instâncias criativas participam do processo de montagem de som, pensando aquilo que foi gravado sempre como descolado da experiência sonora do real. Ainda assim, o autor ressalta que há um grande debate sobre como fazer a gravação do som no cinema soar mais fiel, isto é patente também em manuais e livros introdutórios sobre o som no cinema.

Desta maneira, neste trabalho propõe-se: (1) fazer uma revisão do conceito de fidelidade em Schafer (2001), Sterne (2003) e Lastra (2000), entre outros; (2) buscar exemplos do uso deste conceito no campo dos estudos de som no cinema contemporâneo; e (3) apontar para um conceito de fidelidade mais ligado a uma escolha estética no jeito de montar a trilha sonora.

Referências:

LASTRA, James. **Sound Technologies and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity.** New York: Columbia University Press, 2000.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do Mundo.** São Paulo, Unesp, 2001.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction.** Durham: Duke University Press, 2003.

|| O reposicionamento do jornalismo local na migração do rádio AM-FM

KARINA WOHL DE FARIAS
PPGJOR/UFSC
Email: fariaskaki@gmail.com

VALCI REGINA MOUSQUER ZUCULOTO
PPGJOR/UFSC
E-mail: valzuculoto@hotmail.com

BEATRIZ HAMMES CLASEN
JOR/UFSC - Bolsista PIBIC/CNPq
Email: clasen.beatriz@gmail.com

Em mais uma fase de reinvenção na sua história, o rádio brasileiro vive uma nova onda de impacto com o processo de migração do AM para o FM. A mudança

de espectro vem ocorrendo, no Brasil, desde 2016 e já se observam os primeiros reflexos na programação das emissoras. Debruçado sobre este cenário, o presente artigo se propõe verificar e analisar reflexos da migração do rádio AM-FM na programação jornalística local, observando seu reposicionamento, com recorte no processo migratório de Santa Catarina. O objetivo é avaliar como a alteração no dial tem impactado a grade de emissoras já migrantes, sobretudo em relação ao alcance geográfico de transmissão e da audiência bem como a modificações na produção de conteúdo local e/ou regional. Trata-se de pesquisa exploratória, descritiva e de natureza qualitativa. Como ferramentas, entre outras, utiliza-se de entrevistas não dirigidas com gestores das pioneiras na migração em Santa Catarina. Percebe-se, preliminarmente, ampliação no conteúdo jornalístico regional muito por conta da melhora no alcance de sinal após a transferência para a Frequência Modulada. Este estudo é parte de pesquisa maior sobre adaptações do meio, no que se refere ao seu jornalismo, em mais uma onda de mudança no rádio. Para o embasamento teórico deste trabalho, são abordadas compreensões de radiojornalismo local, a partir de características e potencialidades do veículo, por meio de autores como ; Bonixe (2014); Cebrián Herrerros (2011, 2008); Comassetto (2010, 2007); Martinez-Costa (2009); e Peruzzo (2005), Também se reflete sobre conceitos e trajetórias de grades de programação radiofônica e transformações tecnológicas que afetaram o rádio enquanto mass media.

Referências:

BONIXE, Luís. Temáticas e linhas de investigação do jornalismo radiofônico português. **Comunicação Global, cultura e tecnologia**, p. 913-919, 2014.

CEBRIÁN HERREROS, Mariano. A criatividade no contexto do rádio atual. **Teorias do rádio: Textos e contextos**. Florianópolis, Insular, v. 2, p. 337-363, 2008.

COMASSETTO, Leandro Ramires. A internet como recurso para reforçar a proposta do rádio local. **Logos**, v. 18, n. 2, 2010.

MARTÍNEZ-COSTA, María Del Pilar. **Información radiofónica**. Barcelona: 2009.

PERUZZO, Cílicia N. Krohling. Mídia regional e local: aspectos conceituais e tendências. **Comunicação & Sociedade**, v. 26, n. 43, p. 67-84, 2005.

|| O som da economia política: valor e gramática da iconomia

GILSON LIBERATO SCHWARTZ

Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo

E-mail: schwartz@usp.br

A partir das reflexões de Antonia Soulez sobre linguagem, gramática e instituição em Wittgenstein e Adorno, as relações entre sonoridade e teoria do valor são contrapostas às visões hegemônicas da economia política tanto na vertente utilitária e racionalista quanto na abordagem marxista do valor trabalho. Qual a economia política da sonoridade no capitalismo? Se há uma aproximação possível entre a filosofia da linguagem e a crise da representação, como a reflexividade da experiência audiovisual pode animar uma perspectiva crítica e emancipatória? Como a estética musical pode animar uma epistemologia audiovisual radical que seja portadora de uma experiência democrática digital? A desintermediação promovida pelas redes digitais torna instáveis as formas mercantis e estatais de regulação da vida social. Uma nova perspectiva ética, estética e econômica que busca inspiração nos ícones da audiovisualidade digital exige como horizonte a criação de novas gramáticas institucionais. A naturalidade da experiência sonora é posta sob luz crítica assim como os fundamentos regulatórios e mercantis da acumulação capitalista contemporânea.

Referências:

BUCK-MOORS, S., **The Origin of Negative Dialectics**, Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute, The Free Press, London, 1977.

SOULEZ, A., Y-a-t-il quelque chose comme des “objets musicaux”?, in **Ensaio sobre música e filosofia**, org. Rodrigo Duarte e Vladimir Safatle, Associação Editorial Humanitas, 2007.

SOULEZ, A., Anotações do Summer School, FFLCH-USP, **Approche sociale et musicale** : confronter “chaque son dit nous” (Adorno) avec “(on dit que) tout un monde se tient dans une petite phrase musicale” (Wittgenstein), 2019.

|| Os sinos na era da ubiquidade: a relação entre as tecnologias e o patrimônio histórico

FÁBIO DOS PASSOS CARVALHO

Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ).

E-mail: fabiopassosarquitetura@gmail.com

JOÃO TEIXEIRA ARAÚJO

Universidade Federal de São João del-Rei

E-mail: teixeira.araujo@gmail.com

FLÁVIO LUÍZ SCHIAVONI

Universidade Federal de São João del-Rei

A cultura sineira é uma tradição secular que esteve e ainda está fortemente ligada às atividades religiosas e sociais das antigas vilas do período colonial brasileiro. Em São João del-Rei, Minas Gerais, onde este trabalho está sendo realizado, a singular tradição sineira presente na composição da paisagem sonora da cidade é uma prática registrada pelo IPHAN como forma de expressão desde 2009. Os toques dos sinos, criados a partir de diferentes padrões rítmicos e tímbricos, são uma linguagem capaz de transmitir variados tipos de mensagens à população local, pois cada toque transmite uma determinada mensagem. Os sinos, portanto são objetos semióticos, “um veículo que comunica à mente algo do exterior” (PLAZA apud PEIRCE, 2013, p.287). No entanto, para leigos em relação à comunicação dos toques, o sino pode ser desprovido de significado e remeter apenas a uma paisagem sonora, celebração religiosa e/ou estímulo musical. Por esta razão, o toque dos sinos encontra-se dividido em duas formas de apreensão: uma restrita ao pequeno núcleo populacional, conhecedor de sua linguagem, e outra que os aborda da mesma maneira que os produtos de uma indústria cultural espoliativa de valores (CHOAY, 2001), ou seja, desprovido de sentido original local, estando já globalizado. Dentre as ferramentas presentes nesta ação da globalização encontram-se as tecnologias digitais, especialmente os dispositivos móveis e ubíquos, que podem atuar de maneira ambivalente, podendo ser agentes da difusão, revalorização e/ou espoliação destes bens culturais. De qualquer forma, as tecnologias digitais assumem uma posição decisiva no trato do patrimônio cultural, visto que amplificam a capacidade de produção de subjetividades que resulta da relação entre seres e coisas (AGAMBEN, 2009), pois atuam na divulgação do bem cultural, permitindo a este entrar em contato com um maior número de pessoas. Neste panorama o presente trabalho pretende, na apresentação da paisagem sonora e os sinos de São João del-Rei, avaliar os diferentes contornos assumidos pelo som do sino na atualidade e apontar as ações que utilizam das tecnologias ubíquas para produzir, reproduzir e difundir reais significâncias sobre valores simbólicos destes bens culturais, dentro da relação sinos-sineiros-tecnologias ubíquas. Nota-se que através das tecnologias ubíquas, a lógica de divulgação dos bens culturais, neste caso os sinos, não se desenvolve somente na relação entre turistas, autarquias municipais e irmandades religiosas. Grande parte da comunidade e em especial caso os sineiros, utilizam-se dos meios digitais para tratarem do bem em questão. Desta forma, pretende-se analisar o comportamento da dialética sino-sineiros dentro de ambientes ubíquos, dado que esta é uma importante relação que promove a manutenção dos sinos na memória coletiva da população.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradutor Vinícius Nicastro Honesko – Chapecó, SC: Argos, 2009.

CHOAY, F. **Alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano V. Machado. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica** – São Paulo: Perspectiva, 2013 – (Estudos: 93).

PARISI, Rosana S.b. Patrimônio Cultural, Resgate E Sensibilização: Interfaces Possíveis. **Architecton: REVISTA DE ARQUITETURA E URBANISMO**, Recife, v. 4, n. 7, p.43-66, 2014. Disponível em: <<http://www.faculadadedamas.edu.br/revistafd/index.php/arquitetura/article/view/298>>. Acesso em: 28 mar. 2019.

SANTIAGO, R. P., et al. Patrimônio cultural em ambientes imersivos colaborativos: a experiência do projeto AIVITS. **Convencion Científica De Ingeniería Y Arquitectura**, 14., 2008, Havana. Gráfica Digital Integración y Desarrollo, 2008. 5 p. Disponível em: <<http://www.arq.ufmg.br/eva/art018.pdf>>. Acesso em: 29 mar. 2019.

|| Sound design for film: a Winston technology. Innovation, diffusion and suppression

DAVID NOVACK

Lusófona University of Humanities and Technology, Lisbon, Portugal

E-mail: David.Novack@ulusofona.pt

Sound Design for film is a unique creative and technical endeavor that has become both ubiquitous and invaluable in the audiovisual experience of film. As such, some sound design techniques have spread throughout the industry and across national boundaries. This study seeks to view Sound Design, therefore, as a diffusible technological innovation, examining the art to see if it adheres to Bryan Winston's model of diffusion of innovation. To accomplish this, we must first show sound design to be a technology. We turn to Everett Rogers' definition of a technology, examining sound design's capacity to reduce the uncertainty of outcomes of its users. If this can be shown, we must also reconcile with Winston's critical requirements for acceptance by a social sphere by uncovering the persistence of an unresolved supervening social necessity and exploring whether sound design, as a technology, satisfies that necessity. Discourse analysis goes far to expose a supervening social necessity resting in the need of both filmmaker and audience to achieve controlled narrative and phenomenological experience. However, do these outcomes become less uncertain through sound design techniques, i.e., is sound design a Rogers technology? To explore this, we turn to a

pilot content analysis by surveying two audience samples: with one audience viewing a 14-minute segment of Reggio Godfrey's *Koyaanisqatsi* in its original form (images set only to Philip Glass music), and a second audience viewing the identical segment but with the addition of sound design elements (various sound effects and foleys) created and mixed by this investigator. The sounds used have specific intentions to expose changes in viewer experience, and range from standard "sweetening" of isolated visuals to more abstract elements that would offer what Michel Chion would call "counterpoint" in the said/shown relationship. The surveys for the two groups are identical and designed to result in measures of central tendency that can be compared and analyzed. In addition, short answer fill-ins are included to relay narrative understanding. The survey exposes levels of attention and engagement, narrative clarity, strength of diegesis, overall subject impressions and phenomenological experience. Furthermore, it raises questions about memory and the activation of the secondary auditory complex through imagined sound. The results of this pilot survey suggest strongly that Sound Design offers increases in reducing uncertainties in all these areas and, therefore, the artistic construction of Sound Design for film can be looked at as a diffusible technological innovation. Future work will expand this pilot survey to a greater sample size with more rigorous statistical procedures and analyses, to uncover other areas of audience engagement.

References:

Chion, M., & BREWSTER, B. (1991, Autumn). Quiet Revolution... And Rigid Stagnation. **Rendering the Real**, 58, 72.

REGGIO, G. (Producer), FRICKE, R., Hoenig, M., REGGIO, G., WALPOLE, A. (Writers), & REGGIO, G. (Director). (1982). **Koyaanisqatsi**: Life Out Of Balance [Motion Picture]. United States: New Cinema.

ROGERS, E. M. (1983). **Diffusion of Innovations**. New York: The Free Press.

SONNENSCHNEIN, D. (2001). **Sound Design**: The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema. Seattle: Michael Wiese Productions.

WINSTON, B. (1998). **Media, Technology and Society**. London: Routledge.

|| Sound systems: experiência, música e conhecimento / Sound Systems: experience, music and knowledge

LIV SOVIK

Escola de Comunicação/UFRJ

E-mail: lsovik@gmail.com

This paper will start from a commonplace experience in academic life: participation in a conference – the Strictly Vinyl Sound System Outernational Conference, held at Goldsmiths College, University of London on 13 January 2018. At the conference, creators-practitioners and academics discussed the universe of sound systems, their Jamaican origins and spread in Europe, their material and immaterial technologies, their ethics. This experience of apprehending a universe of non-logocentric knowledge is the basis for a theoretical investigation that goes beyond the field of music. The aim is to compare the knowledge of sound system operators and their audience, described by Julian Henriques as “embodied, tacit, performed, situated, historicized and with specific identities of race, age and gender,” to recent discussions of communication theory (by authors like Ciro Marcondes Filho and Sybille Krämer) that attempt to get around the logocentric idea of communication as information, to understand affect, the body and the media as structuring the knowledge that results in communication. The intention, with this discussion, is to contribute to the discussion of communication theory and to show how the “internal logic” of music, its production and audience, can inform a better understanding of the meanings produced in daily life, whether they are musical or not.

Referências:

HENRIQUES, Julian. **Sonic Bodies: Reggae sound systems, performance techniques and ways of knowing.** London: Continuum Books, 2011.

FILHO, Ciro Marcondes. **O princípio da razão durante.** São Paulo: Paulus, 2010.

KRÄMER, Sybille. **Medium, Messenger, Transmission.** Amsterdam: Amsterdam University Press, 2015.

|| Tecnologias de reprodução musical no contexto colonial

MELODIE MICHEL

University of California Santa Cruz

E-mail: mmichel2@ucsc.edu

Intelectuais no âmbito dos Sound Studies têm demonstrado o impacto da tecnologia na cadeia de produção e recepção dos sons, criando vínculos de poder nas relações dinâmicas entre músicos, (re)produtores de sons, e ouvintes (Sterne 2003). Com o intuito de ampliar a discussão relativa às tecnologias no âmbito musical, este trabalho demonstra que técnicas mais antigas já tinham um papel similar no desenvolvimento da música culta europeia. Não obstante, muitas delas

não foram exploradas como 'tecnologias' e, portanto, foram consideradas isentas de relações de poder.

Embora, é relevante examinar dois tipos de tecnologia que deram à música culta europeia a sua posição privilegiada no mundo colonial e neocolonial: a notação musical, e a sua impressão.

No caso da impressão, vale ressaltar que esta existiu tanto contexto colonial quanto no europeu (Irving, 2010). Podemos ver aqui operar uma forma de “esquizofonia” (Schafer 1969), onde o som reproduzido a partir da partitura impressa destaca-se geograficamente do seu contexto de produção original, permitindo a uma mesma ideia sonora de operar quase simultaneamente em dois continentes distintos. Por sua vez, a tecnologia da notação musical, aperfeiçoada durante os séculos, operou um “sensoricídio”, ou progressiva diminuição da capacidade auditiva, por mudar-se num ocularcentrismo excessivo (Feld 1993). O ato de não reconhecer tais ferramentas como de fato tecnologias é parte de um projeto maior que serve para posicionar a cultura branca / europeia como universal e autônoma. Hoje, esta invisibilidade ainda favorece o poder da branquitude através das suas narrativas históricas.

Pensarmos a música clássica europeia em seu contexto colonial nos permite ir além duma visão limitada da música 'em si' e de pensá-la como som propagado por contextos geográficos coloniais urbanos ou rurais, graças às tecnologias ad hoc que aumentaram o seu potencial colonizador.

Referências:

BAKER, Geoffrey. **Imposing Harmony**: Music and Society in Colonial Cuzco. Durham: Duke University Press, 2008

IRVING, David R.M. The Dissemination and Use of European Music Books in Early Modern Asia. In: **Early Music History**, Cambridge University Press edition, 2009.

KEIL, Charles., and FELD, Steven. **Music Grooves**: Essays and Dialogues. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

SCHAFER, R. Murray. **The New Soundscape**: a handbook for the modern music teacher. BMI Canada. 1969

STERNE, Jonathan. **The Audible Past**: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

|| Um som sem corpo ou fonte

LUÍS CLÁUDIO RIBEIRO

ULHT - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa

Desde há duzentos anos que o que entendemos hoje por «cultura do som» emergiu como uma nova constelação do conhecimento impulsionada por um espaço antropológico em constante mutação e uma tecnologia a desejar tornar público o que antes pertencia a grupos restritos. A modernidade do som começou com a passagem suave de marcos visuais a uma tecnologia em que o som se quis visível e produtor de sentido. Da Acústica (1809, versão francesa) de Chladni ao telégrafo de Morse o elemento vibratório do que está vivo foi congregando adeptos e investigação que passava pela própria linguagem e os seus modos de uso ou privação como a surdez (Sterne, 2003; Rée, 1999).

Em causa no século XIX não estava apenas o impulso para a luz, no caso da fotografia, mas também para um elemento sensível, o som, que tinha a sua própria matriz e dispositivos, e se associa sempre a uma outra forma de cultura, da sensibilidade em detrimento da inteligibilidade que tinha recriado o saber ocidental desde a antiga Grécia. Lembramos um fragmento de Heraclito: «Pois os olhos são testemunhas mais fiéis do que os ouvidos» (Frag.101a).

A cultura do sensível (Corbin, 1994), quer como memória, quer como vivência é notória naquele tempo com o aparecimento de obras literárias que revelavam o estado do vivente no meio urbano ou rural. Produzida ancestralmente a partir de sinais sonoros, em diferentes dispositivos, esta cultura apenas mereceu atenção a partir do século XIX quando a técnica e o desejo de reproduzir o invisível se instalou nos principais centros e laboratórios de investigação e de invenção.

O som na era da reprodução técnica foi apenas um percurso lógico de um sujeito em constante busca de unir fragmentos e, neles, culturas e possíveis desenvolvimentos. Nada de mais para um corpo que estava a ganhar um outro ritmo pela sua eletrificação. O corpo electrificado pelo mecanismo, o dispositivo, soube ser o receptáculo correto para as diferentes «grooves» e para a sua hibridez constituindo-se parte de uma ecologia mediática que atingiu todas as artes por impulso, sobretudo, dos meios sonoros de gravação e (re)produção.

Referências:

CHLADNI, E.F.F. (1809). **Traité d’Acoustique**, Paris : Chez Courcier.

CORBIN, A. (1994). **Les Cloches de la Terre**, Paris: Albin Michel.

RÉE, J. (1999). **Deafness, Language and the Senses – A Philosophical History**, New York: Metropolitan Books.

STERNE, J. (2003). **The Audible Past – Cultural Origins in Sound Reproduction**, Durham: Duke University Press.

MESA REDONDA

(Round Table)

|| Sonoridades e seus usos na pesquisa em comunicação, som e música: apontamentos iniciais (Sonorities and their approaches in research in communication, sound and music: initial notes)

JOSÉ CLÁUDIO S. CASTANHEIRA
UFSC
E-mail: jcscastanheira@gmail.com

MARCELO B. CONTER
IFRS
E-mail: marcelo.conter@alvorada.ifrs.edu.br

CÁSSIO DE BORBA LUCAS
UFRGS
E-mail: cassioborba@gmail.com

PEDRO SILVA MARRA
UFES
E-mail: pedromarra@gmail.com

DULCE MAZER
UFRGS
E-mail: mazerdulce@yahoo.com.br

A fim de contribuir para a reflexão sobre as relações entre sonoridades, tecnologias midiáticas, materialidades, percepção humana e práticas sociais, o Grupo de Estudos de Imagem, Sonoridades e Tecnologias (GEIST/UFSC) desenvolve uma pesquisa qualitativa sobre os sentidos apropriados a sonoridade nos estudos de som e música, campo de grande alcance e interdisciplinaridade. Em etapa exploratória, observou-se que o uso da palavra, incorporada ao vocabulário cotidiano, é utilizada para descrever desde questões estéticas até instâncias físicas relacionadas ao som. De tal forma, uma das perguntas que guiam a investigação é se a noção de sonoridade pode ser pensada como um conceito rigoroso em diversos segmentos de pesquisa, resultando em uma discussão e construtos epistemológicos. Dito isso, a pesquisa bibliográfica e documental se iniciou com a coleta de dados e análise dos usos do conceito nos artigos completos publicados no GT Estudos de som e música da Compós (2015-2018) e no GP Comunicação, música e entretenimento da Intercom (2012-2017), espaços reconhecidos de divulgação científica no Campo da Comunicação (CONTER et al, 2018), tendo como método a análise de conteúdo (BARDIN, 2011). Sendo parte de uma investigação mais ampla,

a pesquisa ainda pretende explorar outros campos. Destacam-se como resultados iniciais que os sentidos produzidos para sonoridades no corpus representam: a) um conjunto de elementos sonoros que definem a identidade de um determinado gênero ou estilo musical, seguindo a trilha de autores como Frith, Fabbri, Trotta e Janotti Jr. (cf. SILVA; SÁ, 2014, p. 3); b) uma aproximação ao conceito de paisagem sonora (SCHAFER, 2001), como sinônimo de sons fundamentais ou de um conjunto de sons díspares que constituem uma determinada paisagem sonora; c) espectros sonoros, aproximando-se da noção de timbre; d) a materialidade ou a afetividade, observando sons e objetos que produzem sons como dotados de agência; e) emoções que certos sons podem evocar (tristeza, alegria, vontade de dançar etc.); f) sinônimo de estilo musical, sons ambientes, timbre, composição ou arranjo. De forma generalizada sonoridade é conceito usado para descrever outros processos comunicacionais e descreve ora um fenômeno físico – os sons de instrumentos, sons do ambiente – ora um fenômeno cultural, elementos identitários em performances, práticas musicais etc.

Referências:

BARDIN, Laurence. **A análise de conteúdo**. 3.ed. Lisboa: Edições 70, 2004.

CONTER, Marcelo Bergamin. LUCAS, Cássio de Borba. MAZER, Dulce. CASTANHEIRA, José Cláudio S. As sonoridades na Comunicação brasileira: preliminares analíticas. In: **14o Encontro Internacional de Música e Mídia** - São Paulo - SP ISBN: 978-85-62959-54- 7, 2018. Disponível em: <<https://www.doity.com.br/anais/trabalhos-completos-14musimid/trabalho/79753>>. Acesso em: 25/02/2019 às 14:43.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos; SÁ, Simone Pereira de. Apropriações do metal em cenários de conflito: o caso de Angola. **XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – Foz do Iguaçu, PR – 2 a 5/9/2014. Anais. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-1240-1.pdf>>. Acesso em 12 ago. 2018.

GEIST/UFSC

**Grupo de Estudos em Imagens,
Sonoridades e Tecnologias**