

A Composição da Paisagem Sonora em: *Corpo Re-construção Ação Ritual Performance*

Fátima Carneiro dos Santos
Universidade Estadual de Londrina
e-mail: fsantos@uel.br

Sumário:

Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance refere-se a uma ação performática constituída a partir de uma performance em grupo, com realização de diversas ações, envolvendo a impressão, em diversos suportes, de marcas, rastros e registros de nossa passagem. Ao final da ação foram produzidos 7 lençóis, 5 horas de gravações em vídeo, 31 minutos de edição de paisagem sonora, cerca de 1000 fotografias, 5 gravuras em metal etc. Esta comunicação apresenta as idéias que sustentam o trabalho da artista Fernanda Magalhães, coordenadora da ação, e o percurso de criação da paisagem sonora, realizada a partir dos princípios da *soundscape composition*.

Palavras-Chave: paisagem sonora, escuta, performance, música.

Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance¹

Conforme palavras da artista Fernanda Magalhães² *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*.

surge como um entendimento da necessidade que temos do outro na reconstrução de nosso corpo. Reconstrução que se faz necessária na busca do corpo pela vida. A busca de uma rede de forças, uma teia que possibilita a vida para o nosso frágil e efêmero corpo. [...] É um trabalho que se constitui a partir de uma performance em grupo, de uma rede que tece um momento performático, com a participação de todos e de diversas ações que imprimem marcas, rastros, registros de nossa passagem, como uma metáfora da vida. Um “corpo político”, que deixa suas marcas, seu pensamento, suas reivindicações, sua inscrição neste mundo e ocupa seu espaço posicionando-se e reconstruindo-se. Um ritual de passagem em busca da transformação substancial destes corpos e na construção de um novo corpo, uma referência ao ser contemporâneo fragmentado que busca no outro a sua reconstrução (Magalhães, 2006).

Assim, é “no sofrimento do corpo, já tão dilacerado, e, agora invadido, de forma arbitrária, pela doença”³ e “no meio do caos absoluto, no fundo da dor, dentro de uma absoluta falta de controle e na entrega absoluta deste corpo em convulsão, neste momento de tensão, como possibilidade de sobrevivência”, que a artista, movida por uma necessidade de produção, conduz as performances que compõem *Corpo Re-Construção*.

¹ O texto que apresenta as idéias e os princípios que embasam tal performance é formado por trechos retirados na íntegra de texto da artista.

² Fernanda Magalhães é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Estadual de Londrina e doutoranda do curso de Pós-Graduação em Artes da Unicamp. Seus trabalhos mostram corpos de mulheres gordas e outros corpos diversos que sofrem pela não-aceitação da diferença. Sua busca é por novas representações questionadoras dos padrões vigentes impostos em nossa sociedade.

³ Logo após seu ingresso no Programa de Mestrado em Artes da Unicamp, a artista se vê acometida por um câncer no útero, momento em que o trabalho *Corpo Re-Construção* surge.

A ação, aqui relatada, refere-se às duas performances realizadas a convite da coordenação do evento Mix Brasil Londrina⁴ organizado e produzido pela ALIA e realizado nos dias 31 de julho e 01 de agosto de 2004, na sede da ALIA. A instalação final fez parte da exposição do evento Mix Brasil Londrina, realizada no período de 11 a 15 de agosto. A primeira performance aconteceu com o grupo “bate-bola”, grupo ligado à ALIA, que se reúne quinzenalmente para discutir questões relacionadas à AIDS. No dia seguinte, participaram da ação pessoas convidadas da ALIA, as quais, de alguma forma, estavam ligadas ao evento. Aproximadamente 50 pessoas participaram das ações, uma “rede” formada por artistas, amigos, conhecidos e pessoas da comunidade, um grupo que incluía o pessoal da coordenação, portadores de HIV, homens, mulheres, artistas, donas de casa, negros, brancos, japoneses, gays, lésbicas, crianças, prostitutas, gordos, magros, baixos, altos, heteros, feios, bonitos, disformes, artistas e outros diversos corpos envolvidos no evento. Ao final foram produzidos 7 lençóis, 5 horas de gravações em vídeo, 31 minutos de edição de paisagem sonora, cerca de 1000 fotografias, 5 gravuras em metal e um relato da ação escrito por uma das participantes. Os lençóis mostram corpos de frente, corpos de costas, corpos em movimento, corpos hermafroditas, corpos de que faltam pedaços, uma diversidade, assim como se constitui hoje o ser contemporâneo.

O trabalho constituiu-se a partir de uma performance em grupo, composto de diversas ações que imprimem marcas, rastros e registros de nossa passagem, como uma metáfora da vida. A ação se desenrola com a artista Karen Debértolis entintando o corpo de Fernanda e imprimindo-o em partes sobre os lençóis brancos. Em seguida, esses primeiros fragmentos começam a compor um corpo com as impressões das partes dos convidados que participam da ação. Novos corpos surgem, reconstruídos a partir dos vários fragmentos impressos sobre os lençóis, mas outras ações paralelas registram estes corpos através de fotografias, vídeos, desenhos, pinturas, gravuras, gravações de paisagens sonoras e textos, realizados pelos participantes. Essas várias performances acontecem simultânea e sucessivamente, concorrendo para a construção do Corpo Re-Construção, um ritual onde o sagrado e o profano se entrecruzam possibilitando tanto uma flexibilidade de ação, quanto a “re-construção de um novo corpo, a partir dos fragmentos solitários de cada um de nós”: “corpos em rede que se encontram buscando novas possibilidades de existência; corpos múltiplos, possíveis a cada ação, que existem a partir do encontro e da troca com outros corpos”, e a constatação de que precisamos sempre do outro para nossa própria re-construção (Magalhães, 2006).

A composição de paisagem sonora

Desde que o desenvolvimento da tecnologia em áudio permitiu a realização de gravações de qualidade de qualquer som e a comercialização desses aparelhos tornou-se acessível às pessoas, os sons ambientais tornaram-se um valioso recurso e rico material para aqueles interessados em trabalhar com eles. Hoje, uma singular apreciação dos sons do cotidiano pode ser observada em várias obras de compositores, que têm explorado os sons do ambiente, refletindo uma diversidade de intenções estéticas, dentre elas a *soundscape composition*, aqui traduzida como composição de paisagem sonora.⁵

⁴ O *Mix Brasil Londrina* é um Festival da Diversidade Sexual, uma extensão do Festival que acontece em SP e outras cidades do Brasil. Realizou, conjuntamente, uma mostra de filmes e o Fórum Paranaense da Diversidade Sexual, com Mesas Temáticas e uma Exposição de Arte, no qual a *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* foi apresentado no formato de uma instalação.

⁵ O termo *soundscape* foi criado por Schafer em analogia a *landscape* e refere-se a “qualquer ambiente sonoro ou qualquer porção do ambiente sônico visto como um campo de estudos, podendo ser esse um ambiente real ou uma construção abstrata qualquer, como composições musicais, programas de rádio, etc” (Schafer, 1977, pp. 274-275). Traduzido no Brasil como “paisagem sonora”, essa idéia foi forjada ainda nas décadas de 60 e 70, no âmbito do *World Soundscape Project*, cujo principal objetivo era o de “documentar e arquivar paisagens sonoras, descrevê-las e analisá-las”, com o intuito de promover “o aumento da consciência pública dos sons do ambiente através da escuta e de um

Como aponta Katharine Norman, a partir do momento em que o computador nos deu o poder de “orquestrar” experimentando sons do “mundo real”, revela-se um vasto corpo de músicas usando sons do ambiente como base para sua “alquimia”. Mas há também muita música que “procura preservar nossa conexão com as fontes gravadas”, diz a autora, e, neste caso, “o significado dos sons é mantido, intensificado e transformado”, apresentando-se, então, como músicas sobre o “mundo real” (real-world music) (Norman, 1996, p. 1), também conhecida como *soundscape composition*.

A composição de paisagem sonora implica na “presença de sons ambientais e contextos reconhecíveis”, cujo propósito é “invocar associações, memórias e a imaginação do ouvinte, relacionadas à paisagem”, afirma o compositor Barry Truax (Truax, 1996, pp. 54-55). Mas quais princípios estéticos regem tal tipo de composição?

Ao explicar sua forma de compor, a compositora Hildegard Westerkamp⁶ diz que a *soundscape composition* somente pode ser pré-planejada “em uma extensão limitada”, pois, após as gravações, “são os próprios materiais sonoros que revelarão a estrutura e o conteúdo final da peça”. É como se a composição emergisse da própria paisagem sonora gravada; é como se os materiais sonoros revelassem as estruturas essenciais ao desenvolvimento sonoro da peça. E é esse material, “e não alguma estrutura ou contexto musical pré-determinado, que contribuirá significativamente para um trabalho de caráter único”, pois, ainda conforme Westerkamp, “o artista trabalha com a compreensão de que valores estéticos vão emergir da paisagem sonora gravada ou de alguns de seus elementos” (Westerkamp, 2002).

Contudo não podemos nos esquecer de que todo compositor traz consigo suas próprias vivências e habilidades, embasadas na experiência de escuta e no treinamento musical específico de cada um. Assim, da mesma forma que o material fala por si próprio, “orientando o compositor”, este também é conduzido por suas próprias experiências musicais e experiências de vida. O desafio criativo na composição de paisagem sonora revela-se justamente no embate entre duas “linguagens”: aquela dos materiais e aquela do compositor, pois “é no encontro entre os ‘materiais’ que o compositor inevitavelmente traz para o processo composicional e os materiais gravados que está localizada a essência da composição de paisagem sonora”, afirma Westerkamp. Ou seja, a composição de paisagem sonora é “tanto um comentário sobre a paisagem sonora, quanto uma revelação das atitudes, experiências e visões sonoras do compositor voltadas à paisagem sonora” (Westerkamp, 2002), na qual o “contexto ambiental deve ser preservado, realçado e explorado” (Truax, 1984, p. 207).

Dependendo do tipo de som ou manipulação sonora realizada pelo compositor, Westerkamp (1999) diz que este tipo de composição pode apresentar três modos distintos. O primeiro refere-se a trabalhos de paisagem sonora criados inteiramente com sons não processados, cujo processo composicional ocorre de modo que os sons selecionados são editados, mixados e organizados. São aquelas composições denominadas de “narrações” ou “documentos de paisagem sonora”, semelhantes ao que Iges (1999) chama de “documentário sonoro”, ou ao que Truax chama de “documentário naturalístico”, nas quais “as técnicas composicionais envolvidas podem ser bastante simples envolvendo apenas seleção e edição transparente” (Truax, 1996, p. 55). As outras duas possibilidades são aquelas que podem ou ser criadas predominantemente com sons processados, ou, então, criadas com a combinação de sons não processados e sons processados. Mas vale lembrar que uma peça não pode ser chamada de composição de paisagem sonora apenas por utilizar sons do ambiente, ou usar sons do ambiente apenas como material para exploração de sons

pensamento crítico”. Contudo uma atividade paralela emerge no seio deste movimento: “uma tendência paralela de atividade composicional”, denominada por Barry Truax de *soundscape composition* (Truax, 1996, p. 54).

⁶ Tomamos como referência a poética composicional de Hildegard Westerkamp, por ser aquela que apresenta um significativo trabalho em composição de paisagem sonora, realizando todos seus trabalhos com sons ambientais em contexto, a partir de gravações realizadas por ela mesma.

abstratos, sem nenhuma referência ao ambiente sonoro. Para que essas composições possam ser ouvidas como composições de paisagem sonora, devem “tornar audível o relacionamento do som com sua fonte original e com o lugar e tempo e a situação do qual foi abstraído”. É necessário que se mantenha sempre uma continuidade e equilíbrio entre o real (sons não processados) e o abstrato (sons processados), pois a essência da composição de paisagem sonora está justamente no relacionamento entre esses dois tipos de som e em como este relacionamento, dentro da composição, informa a ambos, compositor e ouvinte, sobre o lugar, o tempo e a situação da paisagem sonora (Westerkamp, 1999).

A composição de uma paisagem sonora em Corpo Re-Construção

Ao chegar, no primeiro dia, ao local onde ocorreria a ação performática, a maioria dos participantes já havia chegado. Formou-se uma roda e Fernanda leu um texto, apresentando a idéia do trabalho e dando algumas informações do que poderia acontecer daquele momento em diante. Munida de meu MD, fone de ouvido e microfone, iniciava as gravações logo que ela se apresentava ao grupo. Cada participante também se apresentava, contando o porquê de estar ali e falando sobre qual parte de seu corpo seria doado. Depoimentos emocionados, brincalhões, curiosos foram se revelando, e, pouco a pouco, as pessoas foram se despidendo de sua timidez. Quando questionada, respondi que doaria minha escuta e continuei gravando: falas, risadas, silêncios, músicas que tocavam num aparelho de som, vozes sussurradas, ruídos externos, latido de cachorros, som de carro, avião, água saindo da torneira e também do chuveiro, quando algumas pessoas iam se lavar para tirar o excesso de tinta do corpo. No segundo dia, o processo não foi muito diferente, mas, pelo simples fato de ser um outro grupo, uma outra paisagem sonora emergiu.

Após dois dias de gravação, estava de posse de um rico material sonoro que foi exaustivamente escutado até que alguns momentos das paisagens gravadas começaram a “saltar” aos “olhos”. Realizei uma minutagem dos momentos que foram se revelando à escuta, e, em seguida, recortei esses pequenos “objetos”, adicionando-os à lista de sons do editor ProTools, software utilizado para realizar a composição. Antes de iniciar o processo da composição, tinha apenas uma vaga idéia de um caminho possível a ser percorrido e atualizado. A imagem que me veio, no momento em que escutava o material, foi a de um “tecido” sonoro, composto por vários fragmentos, costurados entre si, que remetia à escuta dos dois dias de gravação. De certa forma, isso foi o que se apresentou ao final da composição. Mas, mais do que uma simples costura entre um e outro fragmento, um jogo entre forças sonoras se estabeleceu ao longo do processo de criação. Sem dúvida, a composição aproxima-se mais da idéia de “narração” ou “documentos de paisagem sonora”, uma vez que foi um trabalho realizado basicamente com sons não processados, selecionados e editados a partir de procedimentos básicos, tais como recortar, colar, duplicar e editar, utilizando várias possibilidades de fades, além da justaposição de camadas, em 2 ou 3 canais, e da movimentação das linhas de pan e volume. Ou seja, foi utilizada uma técnica composicional bastante simples e transparente, mas que permitiu a atualização de um jogo sonoro dado num plano de composição. Esse jogo desvelou não apenas uma narração de situações sonoras ocorridas nas performances, mas, também uma paisagem-música, que, ao mesmo tempo que possibilitava uma escuta contextualizada, tornando audível o relacionamento entre o som e sua fonte, informando ao ouvinte a situação temporal e espacial da paisagem sonora original, possibilitava também outras escutas, para além da simples referência; escutas que permitiam a suspensão de qualquer juízo e apenas jogavam o “jogo de conectar sons”(Ferraz, 2005). Música!?

Referências Bibliográficas

- Ferraz, Silvio. (2005). *Livro das sonoridades*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- Iges, José. (1999). Soundscapes: a historical approach. In: *Anais do VII Simpósio de Música Eletroacústica – En Red*. Simpósio de Música Eletroacústica, Barcelona. CDRom.
- Magalhães, Fernanda. (2006). A representação da Mulher Gorda na Fotografia e Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance: a trajetória de um corpo ferido. In: *Anais do VI Seminário de Produção Cultural/Seminário Internacional/Paradigmas para as Artes Visuais no Século XX*. Seminário de Produção Cultural/Seminário Internacional/Paradigmas para as Artes Visuais no Século XXI, Rio de Janeiro. CDRom.
- Norman, Katharine. (1996). Real-world music as composed listening. *Contemporary Music Review*. v. 15, n.1, (p. 1-27).
- Schafer, Murray. (1977). *The tuning of the world*. Toronto: The Canadian Publishers.
- Truax, Barry. (1984). *Acoustic communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- . (1996). Soundscape, acoustic communication and environmental sound composition. *Contemporary Music Review*. v. 15, n.1, (p. 49-65).
- Westerkamp, Hildegard (2002). *Linking soundscape composition and acoustic ecology*. Disponível em <www.sfu.ca/~westerka/writings/soundscapecomp.html>. Acessado em [14 de janeiro de 2004].
- . (1999). *Soundscape Composition Linking Inner and Outer Worlds*. Disponível em <www.sfu.ca/~westerka/writings/soundscapecomp.html>. Acessado em [14 de janeiro de 2004].