

Naked City e Ouvindo Teresópolis

Naked City and Listening to Teresópolis

Isabel Almeida Carneiro¹
Maria Helena Paula Motta Gomes²

Resumo: O dispositivo criado para registrar as performances *Naked City* e *Ouvindo Teresópolis* forma um amplo arquivo de memórias ouvidas, sentidas e observadas. A tentativa de apreender as situações vivenciadas pelo ato de caminhar nos territórios, abrir os ouvidos através do dispositivo de áudio que se transforma num mecanismo que amplia a capacidade de percepção sonora e estabelece uma relação de poder ao definir como mais importante a captação do que o vivido, criaram maneiras de articular o corpo através da experimentação dos doze lugares localizados no mapa de Debord *Naked City* e os doze lugares percorridos da cidade de Teresópolis.

Palavras-chave: Dispositivos; Deriva; Paisagem sonora; Deambulação.

Abstract: The device created to record the performances *Naked City* and *Listening to Teresópolis* forms a broad archive of memories heard, felt and observed. The attempt to understand the situations experienced by the act of walking in the territories, opening the ears through the audio device that becomes a mechanism that enhances the capacity for sound perception and establishes a power relationship by defining what it's captured as more important than what it's lived, created ways of articulating the body through experimenting with the twelve places located on Debord's map *Naked City* and the twelve places visited in the city of Teresópolis.

Keywords: Devices; Drift; Soundscape; Ambulation.

1 Entre os dispositivos e os espaços

Os dispositivos de áudio e vídeo transformaram as possíveis maneiras de percorrer os territórios, marcando uma presença e reforçando as apreensões afetivas do andar sem rumo. O dispositivo, como define Agamben (2009), tem sempre uma função estratégica concreta e se inscreve sempre em uma relação de poder. Os dispositivos mecânicos empregados na concretização da obra têm o intuito de armazenar, como um documento que garante legibilidade ao fazer artístico das derivas, ao ponto que gera uma relação de ordenação do ato de caminhar. Promover uma ordem dentro da profusão de sensações, algo que o ato de caminhar pelos territórios de Debord (2000) exige, é um aspecto relevante dos dispositivos de registro.

¹ Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil. Atualmente é professora do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. E-mail: bebelcarneirogm@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2054-5705>

² Mestranda em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. E-mail: mhmotta15@gmail.com

Os múltiplos dispositivos utilizados nas derivas, intervêm na realidade do processo. Para Agamben (2009) os dispositivos não são apenas as prisões, os manicômios, o panóptico, cuja conexão com o poder e em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, e – porque não – a linguagem mesma. Experimentamos dispositivos de registros e que se tornam mecanismos mais importantes que a própria deriva, atualizam-nas e criam suas próprias realidades ficcionais, capturando assim os corpos, as sensações e os sentimentos. Esses dispositivos aprisionam a obra, que seria uma atitude de não inserção no sistema capitalista, mas que com sua contínua captação e registro adere à lógica do mercado, um conjunto de fotografias que documentam uma situação ou uma condição efêmera passam da condição de ação para o da representação. Perdem seu caráter político e se tornam simulacros. Mas os artistas contemporâneos acreditam na noção de desperdício: uma ação realizada pelo corpo durante uma caminhada que apenas a memória pode ter a exata dimensão da obra, talvez por isso Barrio não conseguiu escrever seu diário *4 dias e 4 noites*. Os dispositivos de registro tomam lugar da obra: pode o registro ser pensado para além da simples documentação que ele efetiva na ordem simbólica? Pode ele ultrapassar a função social de prova da existência de algo que passou e com o qual se envolveu por contato direto? Ele tem força para continuar a atualizar de maneira singular a potência virtual da obra, desdobrando os efeitos do ato legado a ela em outros ambientes?

No livro *Dispositivos de registro* (2008), Luiz Cláudio da Costa desenvolve questões como a da crise da especificidade dos suportes, que seria incentivada pelas práticas artísticas temporais e processuais surgidas nos anos 1960, assim como o entendimento da obra como processo, o que geraria resíduos e sobras que seriam chamados de registros.

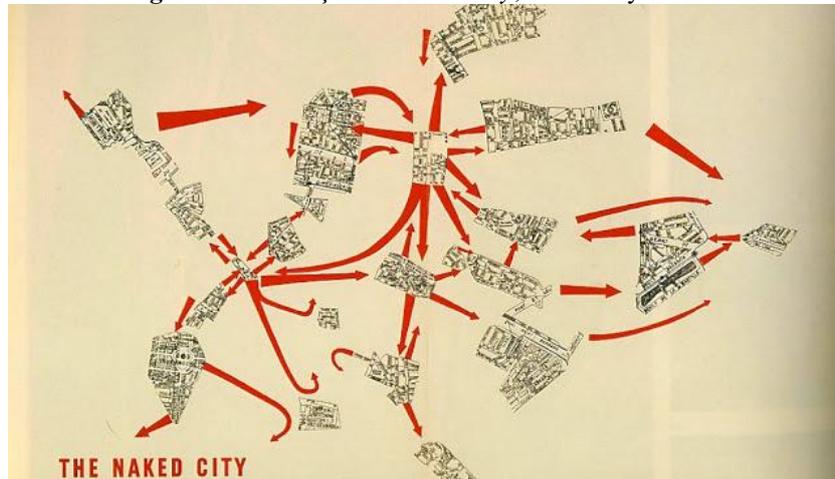
Esses registros na forma de fotografias, filmes e vídeos que passaram a documentar eventos e ações, promoveriam uma nova categoria de objeto artístico. Pois, para o autor, a questão principal que se colocava é quando os registros deveriam ter estatuto de obra de arte, e principalmente, em quais casos isto ocorreria ou não. Na contemporaneidade, o registro toma o lugar da obra e descontextualiza a prática anti mercadológica dos anos 1960.

Estabelecer programas para a *Naked City* acarreta uma possibilidade de se desprogramar o corpo e o meio.

Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio. A inspiração para a inserção da palavra-conceito “programa na teoria da performance vem do texto “Como criar para si um corpo sem Órgãos” de Gilles Deleuze e Félix Guattari, onde se propõe que o programa é “motor da experimentação”. Um programa é um ativador de experiência. Longe de um exercício, prática preparatória para uma futura ação, a experiência é uma ação em si mesma (FABIÃO, 2014, p. 237).

2 *Naked City*

Figura 1 – Ilustração de *Naked City*, 1957. Guy Debord



Fonte: imagem capturada na rede³

Naked City (Fig. 1) é um mapa feito para se perder. O programa estabelece uma conduta, uma forma que deixa acontecer a espontaneidade e, exatamente porque marca um limite, um senso, uma direção, dentro desse sentido, a desprogramação faz as coisas acontecerem naquele lugar em determinada hora. Como a *Following Piece* de Vito Acconci que durante vinte e três dias no final dos anos 1960, na cidade de Nova York, perseguiu pessoas desconhecidas até elas desaparecerem. O seu programa podia durar minutos, caso a pessoa entrasse num carro, ou horas, caso ela fosse ao cinema ou a um restaurante.

Os registros das ações eram enviados por Acconci para vários membros da comunidade artística local. Concebidos com o propósito de criar material para seu trabalho poético e literário, os *Following Pieces* instauram imediatamente uma rede de relações com o universo artístico, tanto retrospectivamente, já que se inserem na linhagem de derivas situacionistas, dadaístas e depois situacionistas, como prospectivamente, já que engendrariam uma pletora de obras relacionadas ao longo das décadas seguintes (JACOPO, 2014, p. 5).

Por que refazer as derivas de 1957?

Ao percorrer os mesmos territórios contidos no mapa de 1957 (Fig. 2), possibilitava uma forma coerente de fazer derivas, ao invés de traçar as minhas próprias derivas e construir um material que podia se assimilar com caminhadas despropositadas pela cidade, emergindo o caráter turístico do passeio pelas ruas de Paris, construir derivas a partir de Debord, criava um diálogo vivo e a tentativa de um encontro mais profundo com o fazer repetitivo e diário. Reconstruir e diferenciar se tornaram mais importantes, colocar em relação a deriva de 1957 e

³ Disponível em: <<https://www.urbain-trop-urbain.fr/miroirs-de-la-ville-3-psychogeographie-poetique-de-l%E2%80%99exploration-urbaine/>>. Acesso em: 01 de mar. 2024.

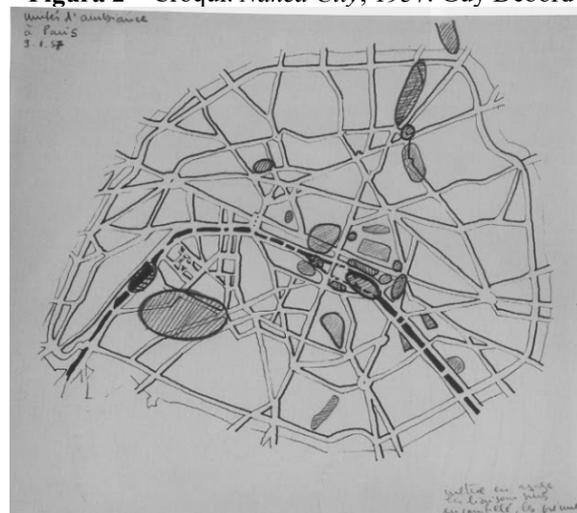
de 2014 é promover uma continuidade e descontinuidade, estabelecer o antes e o depois, observar o presente e o passado. Ver e sentir como a cidade se organizou, perceber as padronizações da deambulação promovidas em uma cidade que se compartimenta e exerce uma função de regramento e de divisões entre diversas camadas sociais. Como as derivações de Debord empreendem vários territórios que fogem da centralidade turística de Paris, pude perceber nessa caminhada hodológica as diversas maneiras e comportamentos na construção de uma subjetivação dos lugares, formas de contenção e agrupamento entre as diferentes áreas.

Segundo Tiberghien (2013) o interesse pelos mapas na contemporaneidade é devido a sua natureza complexa, que não estão inteiramente ao lado das imagens nem inteiramente ao lado dos conceitos, que são, se preferir, espécies peculiares de imagens que procedem a um só tempo da representação concreta e do pensamento abstrato.

As analogias entre mapas e partituras são muitas na contemporaneidade. “Escreve para descrever (literatura) ou permite fazer notações (música)”.

Os lugares representados pelo mapa *The Naked City* são: *Canal St. Martin, Boulevard de la Chapelle, rue d’Aubervilliers, canal de l’Ourcq, Jardin du Luxembourg, l’axe entre le Palais Royal au Nord et la Place de l’Institut au sud, palais du Louvres, le quartier de l’Eglise Saint-Merri, la rue de Seine, le boulevard Saint-Germain, rue Mazarine e rue de Poissonniers.*

Figura 2 – Croqui. *Naked City*, 1957. Guy Debord



Fonte: imagem capturada na rede⁴.

O que elaboro é uma nova cartografia psicogeográfica a partir de *Naked City* de Guy Debord, um mapa de possíveis derivações por Paris. Percorrer esses mesmos territórios e construir

⁴ Disponível em: <<https://publicsentiment.wordpress.com/2013/10/24/psychogeography/>>.

novas partituras cartográficas. E quais são os sons delas hoje? Qual será minha relação com as antigas sonoridades de Debord? Quais seriam as camadas discursivas e sonoras dessa performance? Como o tempo se cristalizaria nessas situações?

Criar outras derivas a partir desses lugares, transformando-as em partituras que são cristalizações dessas deambulações. O anteparo (partitura) é o registro dessas ações. A partitura se torna o anteparo entre o som e a imagem, como *Naked City*, um registro, uma construção gráfica do percurso das derivas. Propor novos jogos para percorrer esses lugares e depois confeccionar uma partitura com as sonoridades dos territórios-compassos. Cada território-compasso foi impresso através do *Google Earth*; a partir dessa localização estabelecemos jogos transformados em partituras: 1 min de filmagem e 1 min de captação sonora. Ao final da deriva, me sentava num café mais próximo e escrevia as primeiras coisas que me vinham à mente, numa tentativa de escrita automática remetendo à escrita surrealista de Breton. Cada território-compasso foi enviado pelo correio mais próximo para algum amigo com a imagem do *Google Earth* do local.

O deserto é monoteísta, já disseram há muito tempo. Parecerá ilógica, ou desprovida de interesse, a constatação de que o bairro parisiense que vai da praça Constrescarpe a rue de Arbaletre exerce uma influência no sentido do ateísmo, do esquecimento, e da desorientação dos reflexos habituais? (DEBORD, 2000, p. 47).

Ao pensar a cidade e os ruídos por elas provocados um conceito também importante além da deriva, é o de *détournement* (desvio brusco), a obra interfere na cidade como na *Graffiti Composition* de Christian Marclay em que o artista espalha folhas em branco com grade pentatônica pela cidade, essas folhas sofrem interferências das mais variadas, a cidade interfere no trabalho constituindo partituras aleatórias que depois são executadas pelo artista, formando uma espécie de desvio, um alto grau de entropia da obra. As partituras foram transformadas pelas informações plásticas da cidade, como rabiscos, sujeira, chuva e lixo. Essas informações plásticas se transformaram em música, existindo de fato uma tradução do visual para o sonoro por meio dos desvios da cidade.

Escrita automática das apreensões afetivas dos territórios-compassos. A lista que fiz dos lugares parte de uma enumeração disjuntiva, exprime uma fragmentação, uma esquizofrenia do sujeito que percebe uma sequência de impressões disparatadas sem conferir nenhuma unidade a elas:

Guy Debord definia, em Um guia prático para o desvio, a prática, por ele enfaticamente recomendada, de apropriação e transformação de títulos, frases, trechos de filmes e de qualquer outro produto, cultural ou não, visando à subversão de seus

significados originários em prol da propaganda revolucionária (JACOPO, 2014, p. 106).

Propus-me a fazer uma cartografia sentimental: me apropriei do conceito de *corpo vibrátil* de Suely Rolnik (2011) para construir processos de subjetividade que atravessam o espaço comum urbano e o próprio corpo e assim constituem novas maneiras de deambulação objetiva e subjetiva pela cidade.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência da criação, na medida que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio de representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva (ROLNIK, 2011, p. 13).

Podemos aderir à figura do cartógrafo ao artista, que cria regras próprias para investigar o finito ilimitado do desejo. A função do cartógrafo: o que importa é que ele esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe a perscrutar, desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência...Até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não.

A cartografia da *Naked City* funciona como uma apreensão dos eventos de forma não sistematizada, a escrita exerce uma função de capturar os instantes tentando configurar uma ideia objetiva desses lugares traçados no mapa de Debord. O elemento chave da cartografia é percorrer esses territórios e observar as sonoridade e espacialidades de cada local, como se pode combinar esses territórios, qual é a sequência percorrida

3 Experiência da deriva, eu-cartógrafo

Deriva 1: *Rue des Poissonniers*

Começo a primeira deriva pela *rue de Poissonniers*, entro subitamente numa loja de sapatos por atacado, vários lotes de diversos sapatos. Gravo 1 min de vídeo e de gravação sonora e logo em seguida me dou conta que sapatos servem para caminhar, fazer derivas, todas as derivas em potencial estavam naquela loja. Saio na rua e gravo os sons ao redor.

Deriva 2: Rue Mazarine

Chego a rua e quero fotografar os sons. Pego a câmera e aponto para o gravador a fim de captar a invisibilidade do som.

Escuto uma mulher falando em inglês e francês.

Um casal de velhos que não pronunciam uma palavra.

Um rapaz que passa fumando um cigarro eletrônico.

Duas meninas comendo um biscoito.

O garçom que passa à esquerda.

Deriva 3: Boulevard St. Germain

Parece um deserto, sem farmácia, supermercado ou padaria, apenas lojas de alto luxo e restaurantes. É a rua mais *bourgeoisie* que existe. Consegui capturar vitrines e sons de carros. Observo um casal lendo todo o cardápio enquanto peço uma coca-cola. As pessoas parecem surgir dos anos 50 e são muito antipáticas. Vejo muitos casais. Um homem que reflete antes de atravessar a rua. Um ônibus de turista fazendo um *city tour*.

Deriva 4: Jardin du Luxembourg

O vento/ O sol se escondeu/Tem o vazio e o cheiro/Uma máquina está ligada/Talvez um cortador de plantas/Onde estão os pombos?/Tento escrever tudo que me vem à mente/Só a morte faz a vida ter algum sentido

Deriva 5: Palais du Louvre

Ouçõ a água escorrendo/Uma criança que salta/Pai, mãe e irmãos entediados/

Correm, saltam e gritam/ouçõ a água escorrer/ um homem de azul mexe nos óculos e olha a pirâmide/ eu olho a pirâmide e vejo a simetria/ uma mulher sobre no parapeito da fonte e tira uma foto/ um homem velho tira uma foto/o vento não para/ ouçõ ainda a água escorrendo

Deriva 6: Boulevard de la Chapelle

Paris é negra. Saio do metrô Barbès tem uma horda de gente pobre comprando e vendendo objetos contrabandeados. Escrevo de dentro de um cinema cheio de senhoras. Estou na fila dos espectadores sem bilhete. Muito barulho lá fora.

Deriva 7: Canal St. Martin

Quais são as sonoridades de 1957 que Debord convivia?

Será que o canal era mais silencioso. Em 2014 o canal é ainda silencioso. Outras sonoridades. Uma embarcação passa arrastado no canal. Tem patos que cacarejam.

Deriva 8: O arco entre o *Palais Royal* ao norte e a Praça do Instituto ao sul

Escuto uma música vinda da ponte das artes- dos cadeados do amor. Alguma ironia do cadeado representar o amor duradouro. Tem sol, mas tá frio. Penso que Debord devia fazer este trajeto em menos de 5 min com uma paisagem menos viva, movente, a horda de turista, máquinas, a minha é apenas mais uma e passo despercebidamente. Gravei 4 min de caminhada.

Deriva 9: *Canal de L'ourc*

Escuto a música da Disney do carrossel do Parque de *La Villete*. Vejo um homem andando de bicicleta. Um homem velho empurrando um velocípede com um bebê. Crianças andando do lado do pai numa cadeira de rodas. Uma mulher correndo. Outra bicicleta com uma mulher de aproximadamente 50 anos. Escuto a mesma música da Disney. Um avião que passa. Mulheres negras conversando. Vejo o sol entre a copa da árvore, formando telas. Um pombo vem ciscar perto de mim. Como seria descrever esses sons em 1957? O parque não existia dessa maneira. Uma criança chora copiosamente.

Deriva 10: o quarteirão da Igreja St. Merri

Tem o printemps de comida japonesa. O *les sommets de L'himalaya* de roupas indianas e a loja Dorien de vários tipos de roupas. A igreja St. Merri está em reforma, me sento num banco de praça ao lado. Passam muitas pessoas, minha dor de ouvido passou. Um pombo cisca perto de mim. Duas mulheres passam seduzindo o mundo. Duas outras mulheres passam conversando.

Deriva 11: *Rue de Seine*

Sento num café. Estou com taquicardia. Voltei do banheiro. Tem um garçom educado. Minha mãe toma uma coca-cola. Eu vejo um casal passando. Um casal de jovens. Parece que vai chover. Venta frio e estamos no verão. Já me sentei neste café antes.

Deriva 12: *Rue d'Aubervilliers*

O dia está cinza. O bairro é negro. Um grupo de jovens se reúne ao meu lado. Falam um francês incompreensível. Um homem e um menino passam de bicicleta. Estou num parque. Vejo um

homem careca passando sentindo dor na coluna. Um caminhão de lixo que também passa. Estou sentada debaixo de uma árvore que não sei o nome. Vejo uma mulher conversando sozinha. Uma abelha anda pelo chão.

A deriva situacionista *Naked City* é uma construção formal e tem um ritmo preciso, que é o ritmo da caminhada. As deambulações de Debord marcam um tempo compassado. As derivas que fiz a partir do mapa *Naked City* foram feitas a pé e havia uma pressa por finalizá-las. Construção quer dizer uma realidade como uma montagem de ambiências singulares ligadas à diversidade dos lugares urbanos atravessados, uma montagem produtora de momentos de aceleração e de ruptura. Na definição “técnica de passagem acelerada através de ambiências variadas”, o termo mais importante é o adjetivo “acelerado” porque ele traduz o ritmo mesmo da deambulação, formando uma colagem urbana.

Os intervalos estão expostos na partitura *Naked City* e são pedaços separados. Se interligando com a ajuda da indicação das setas em vermelho, vários quarteirões de Paris cortados sobre um plano em que a ordem é distribuída sobre uma página em branco, a obra mostra uma visualização de mudanças de ambiências que resultam das caminhadas realizadas, e que são uma sequência de passagens entre setores diferentes. Sobretudo, a partitura coloca a rapidez e a descontinuidade da deambulação construída a partir de pedaços que foram percorridos.

Cada território-compasso do *Naked City* é um lugar específico do mapa de Paris, esses lugares se interligam no mapa real da cidade, como a *rue de Seine* que fica ao lado da *rue Mazerine* que se conecta ao arco entre o *palais du Louvre* ao norte e a praça do Instituto ao sul. Percorri esses lugares buscando respeitar as setas, como fazer deambulações programadas. Como programar uma deriva?

As derivas da *Naked City* foram feitas diariamente, num intervalo entre um sono e outro. E foram percorridas a pé, numa caminhada compassada. As apreensões que Debord captava eram interligadas por momentos afetivos, permanecer instantaneamente em cada lugar, traçar setas entre um lugar e outro, estabelecer metas de derivas.

Estabelecer metas de concretização das derivas se aproxima do ato de caminhar e produz relações que são maiores e mais eficazes do que a chamada inspiração, elas partem de um programa que tem regras pré-estabelecidas onde o acaso deve existir, mas nem por isso são feitas por uma espontaneidade desordenada. Elas marcam um campo de possibilidades com

início, meio e fim que tem a psicogeografia como marco importante, romper com o fluxo habitual da cidade, construindo novos caminhos.

A deriva situacionista é uma crítica à arquitetura funcionalista e racionalista moderna, que instaura uma homogeneidade que vai de encontro com as pulsões orgânicas das deambulações pela cidade, o situacionista quer liberar e romper com o esquematismo dos percursos e estabelecer novas formas de trânsito através do urbanismo unitário, fazer aparecer uma outra cidade que desestabiliza a metrópole construída.

A deriva é apresentada como o meio da psicogeografia, um modo ao mesmo tempo metódico e aleatório de descobrir uma faceta inédita das cidades assim exploradas.

A deriva, de natureza essencialmente urbana, é então sensorial e afetiva e requer, segundo a expressão de Debord, “afirmação de um comportamento lúdico-construtivo”. Ela se realiza sobre um “terreno passional objetivo”, ela está sujeita às variações de clima e mudança de natureza em função da duração das jornadas e fadigas do corpo. Por mais desconcertantes que sejam os resultados, eles precisam ser objetivados porque a deriva não é a exasperação pura de uma subjetividade entregue a si mesma. E aí que intervêm os mapas de deriva que localizam as “diferentes unidades de atmosfera”, mas esses mapas não terão nada a ver com os planos clássicos de cidade, é com a ajuda de velhos mapas, de vistas fotográficas aéreas e de derivas experimentais que poderíamos assim preparar uma “cartografia influenciada” (DEBORD apud TIBERGHEN, 2013, p. 170).

A deriva permite uma forma de apreensão do tempo e do espaço que não seriam possíveis se apenas fizéssemos uma rota de um lugar para o outro. A deriva permite uma atenção espacial a cada passo e cada lugar percorrido como a obra *Fairy Tales* de Francis Alÿs, que caminhou pelas ruas de Estocolmo vestindo um casaco de lã de onde uma linha, presa no ponto de onde o artista tinha saído, ia se desenrolando, até se desfazer completamente. Outro trabalho semelhante é o *the green line*, uma performance que consiste em caminhar com uma lata marcando o trajeto da caminhada.

De fato, o mapa imaginado por Debord corresponde ao que podemos chamar de mapa hodológico que descreve uma progressão, o movimento de um percurso, ou o que Michel de Certeau chama de “a cadeia de operações espacializantes”. Os mapas hodológicos devem ser inventados: não existem prontos. Cada mapa corresponde a uma intenção dada: podemos cartografar todo tipo de coisa e de todas as maneiras, com arame, fósforos, lá, etc. Ao traçar tais mapas, diremos, parafraseando Bergson, que subordinamos a intenção do ato realizado à intenção do ato em realização (TIBERGHEN, 2013, p. 171).

O mapa da *Naked City* é inventado pois apenas se remete a lugares reais. A performance de percorrer esses mesmos lugares também leva em conta o grau de abstração e de invenção. O atravessamento da *Naked City* é uma performance em que o resultado plástico se apresenta notadamente sobre a forma de um mapa que expõe a cidade de maneira envesada do ponto de vista dos territórios atuais. O mapa de Debord, ao invés de nos orientar como teria função um mapa, acaba por nos desorientar, provocando novas apreensões dos lugares mapeados.

Para apresentar a nova *Naked City* podemos misturar várias projeções de dispositivos, difusão de vídeos, utilizando fotos, músicas e barulhos diversos, para vir a ser uma verdadeira performance visual que dá conta das deambulações pela cidade nômade.

A partitura de Debord de 1957 possibilita uma multiplicidade de possíveis derivas, torna o mapa um campo aberto de possibilidades.

Debord propõe uma obra de ação, uma obra de experiência, ação e experiência são partes constitutivas da realidade material e sensória da *Naked City*.

Esta operação de desorientação é expressamente reivindicada pelos situacionistas que tem a deriva como instrumento de uma transfiguração do contexto urbano, de seu devir novo e estranho. Gilles Ivain descreve assim o objetivo de um novo urbanismo e o cenário permanente da cidade: A atividade principal dos habitantes será a DERIVA CONTINUADA. A mudança de paisagem de hora em hora será responsável por uma desorientação completa. (IVAIN apud DAVILA, 2002, p. 161).

4 Ouvindo Teresópolis

A experiência de mapear uma determinada localidade orientando a atenção para a paisagem sonora do lugar é um processo interessante. Como proposta de pesquisa, esse texto elabora também o processo de análise da paisagem sonora de alguns lugares de Teresópolis, cidade da região serrana do Rio de Janeiro, a fim de estudar a composição desses espaços e sua relação com seus habitantes, nesse momento, pensando sua paisagem sonora. A metodologia utilizada para dar início aos estudos foi explorar o objeto de análise presencialmente. A cidade de Teresópolis é um elemento importante dentro das minhas pesquisas atualmente, junto com a cidade do Rio de Janeiro, com isso meu corpo já tem uma familiaridade com determinados espaços da cidade serrana e entendo que foi meu próprio corpo que escolheu os pontos da mesma para os estudos das paisagens sonoras. Sendo assim, durante uma quarta-feira, subi para Teresópolis e passei o dia realizando a coleta, com um gravador e uma câmera fotográfica, do

material sonoro desses espaços, fazendo algumas gravações das áreas escolhidas e anotando os dados de cada áudio, como hora, local, número do áudio e duração.

Até o presente momento existem duas etapas nesse estudo, importantes e sensorialmente distintas entre si; o momento de estar *in loco*, colhendo o material, e o momento em que você passa todos os áudios e vídeos para o computador e revisita aquele espaço, agora acessando outras percepções daquele lugar. Me chama a atenção como as percepções do corpo são requisitadas nas duas diferentes etapas. Enquanto se está *in loco*, o meu corpo (e eu só vim perceber isso em um segundo momento) tinha toda a sua atenção para o processo de gravação, manuseando o material que se utiliza para colher os dados; o gravador que você precisa pressionar o botão para começar a gravar, se atentar em tentar manter ao máximo a mão que segura o aparelho firme para não influenciar na captação, ou então escolher um local estável e adequado para apoiá-lo, ao mesmo tempo que se preocupa onde vai deixar a câmera que além de gravar o som, também vai captar imagens do lugar. Ter tido alguém junto no momento das capturas também foi importante. Enquanto eu posicionava a câmera, minha mãe segurava o gravador e as duas apertavam ao mesmo tempo os dois dispositivos para gravarem, ao mesmo tempo, a mesma paisagem sonora. A preocupação de se fazer um mapeamento da paisagem sonora de um lugar, tendo como recursos as capturas sonoras e visuais esconde uma armadilha que pode ser percebida na segunda etapa do processo. Você percebe que pode ter perdido uma forma de apreensão muito valiosa daquele espaço, o seu próprio corpo e a sua própria escuta. Pode ser um risco ficar tão preocupada com a eficiência que o gravador está escutando e gravando as informações, que você mesma acaba esquecendo de escutar e apreender aquele espaço, com os seus próprios dispositivos naturais, os ouvidos.

Foi durante o processo que o estudo foi tomando forma. O primeiro movimento foi fazer capturas sonoras e em vídeo de diferentes lugares da cidade, tendo atenção para a especificidade de cada arquivo; onde e quando foi gravado e seu tempo de duração. Em um segundo momento passou-se os arquivos para o computador e ao ouvir o material coletado, alguns questionamentos foram sendo levantados. Ouvir esse material é um momento interessante do processo de estudo da paisagem sonora de um determinado lugar. Você está ouvindo sons de um lugar que você esteve presente, que você vivenciou com o corpo e agora está revisitando com a audição e com a memória. No primeiro momento que se dá *play* em um áudio, com uma forma de construir imagens muito pautada no visual, a minha primeira tendência é ambientalizar minha memória para o espaço físico daquilo que eu estou ouvindo. Tento encontrar elementos que me dão uma estrutura visual daquele espaço; os carros passando, o caminhão dando ré,

pessoas ao redor conversando, são elementos que vão me ajudando a construir/reconstruir essa praça que eu estive há um mês. Em uma segunda passada resolvo ouvir o áudio sem necessariamente buscar por algo, sem tentar entendê-lo e apenas ouvindo, recebendo aquelas informações. Logo percebo um som predominante que entendo ser o vento (não lembro de estar ventando no dia, mas penso que talvez minha pele não tenha sentido o vento, mas isso não significa que ele não estava lá).

Ao passo que vou ouvindo os áudios, entendo que um exercício de escuta estava acontecendo. Fui anotando como experimentava ouvir cada áudio; de olhos abertos, de olhos fechados, sabendo previamente as informações dele, como onde foi gravado e que horas, ou então sem saber especificamente qual áudio seria, descobrindo ao longo da sua reprodução. Após cada reprodução eu anotava o que tinha ouvido, pássaros cantando, barulho de carros, de água, de vento.

Após ver e ouvir todo o material, cheguei à conclusão de que enquanto estava no lugar, minha capacidade de percepção para a paisagem sonora foi muito comprometida pela minha atenção de fazer boas capturas para os estudos e não me atentei que meu próprio corpo poderia ser um dispositivo de coleta de material. Não estava de fato com os ouvidos presentes. Minha memória traz muito mais lembranças visuais do que sonoras daquele momento e eu pude de fato conhecer a paisagem sonora da cidade que estou estudando, através do material coletado e do *link* que minha memória visual faz com os áudios que coletei. A experiência pôde deflagrar uma insensibilidade sonora que eu não havia me dado conta até então. Não um problema propriamente fisiológico, todo meu aparelho auditivo está funcionando perfeitamente bem. Mas uma desconexão entre a nossa presença nos espaços e nossa real percepção e apreensão daquele lugar, naquele momento, perdendo assim elementos que podem contribuir para a construção daquela experiência e daquele espaço em nosso corpo e memória de uma forma mais detalhada.

A partir de todo esse processo, pensando no que entendo terem sido erros e acertos para a pesquisa sobre essa paisagem sonora, monto uma proposta de um *Manual de estudos de uma paisagem sonora*, onde trago a partir dessa experiência em Teresópolis, uma metodologia que visa experienciar essa paisagem sonora a partir de alguns exercícios de escuta feitos presencialmente, no lugar onde se está observando essa paisagem sonora, e em casa, escutando os áudios desse lugar, pensando nas diferenças e familiaridades daquilo que se escuta em cada etapa. O intuito desse manual é oferecer uma possível forma de estudar a paisagem sonora de um determinado lugar, tendo em mente a importância de se estar presente em todos os

momentos do processo, não só com a escuta aberta, mas o corpo como um todo, preparado para perceber e receber esse lugar de todas as formas possíveis.

5 Gravações *Ouvindo Teresópolis* / Exercícios de escuta

1ª Gravação (Áudio e vídeo)

Praça da Igreja 12:15 +/- 2 minutos (áudio 3)

2ª Gravação (Áudio e vídeo)

Praça da Igreja 12:32 +/- 1 minuto (audio 5)

3ª Gravação (Áudio)

Igreja 12:45 +/- 1:30 minuto (audio 6)

4ª Gravação (Audio e video)

Rodoviária 13:06 +/- 1:30 minuto (audio 7)

5ª Gravação (Áudio)

Rodoviária 13:15 +/- 1:30 (audio 8)

6ª Gravação (Audio e video)

Rodoviária 13:25 +/- 1 minuto (audio 9)

7ª Gravação (Áudio)

Rodoviária X Praça Igreja 13:23/13:35 +/- 11 minutos (audio 10)

8ª Gravação (Áudio)

Regadas 14:25 +/- 45 segs (audio 11)

9ª Gravação (Audio e video)

Regadas 14:33 +/- 1:15 minutos (audio 12)

10ª Gravação (Áudio)

Fonte Judith 15:20 +/- 2 minutos (audio 14)

11ª Gravação (Audio e video)

Fonte Judith 15:30 +/- 3 minutos (audio 15)

12ª Gravação (Audio e video)

Fonte Judith 15:35 +/- 3 minutos (audio 16)

Exercícios de escuta:

Áudio I

Não identificado

Olhos fechados

Algumas vozes, barulho de carro, um som abafado que parece vento, que abafou boa parte dos outros sons por um período. O som abafado do vento pára por um momento e é possível ouvir vozes de crianças mais próximas. Barulho de uma serra, barulho de obra.

Áudio II

Identificado (áudio 14) - Fonte Judith

Olhos abertos

Som de água caindo bem forte e definido, som de passarinhos também bem definido, forte. Um som metálico que não consegui identificar. Uma buzina, só uma, pontual. Mais pássaros, um som bem alto e marcante. Talvez algum carro ao fundo, mas não é certeza.

Primeira impressão na comparação com os dois primeiros áudios; o primeiro foi gravado em uma praça, rodeada de ruas movimentadas, onde crianças e adolescentes praticavam esportes durante a tarde de um dia de semana. O segundo foi gravado na fonte Judith, ponto turístico da cidade, onde as pessoas vão beber a água da fonte. A fonte está localizada em uma rua de casas, sem saída. Era também uma tarde em um dia de semana. No primeiro áudio, tive a sensação de existirem mais elementos sonoros, o que dificultou a distinção entre eles, diferente do segundo que por possuir menos elementos, os que estão presentes ficaram mais destacados.

Audio III

Identificado (áudio 6) Igreja

Olhos fechados

Música ao fundo, cânticos religiosos. Pássaros ao fundo. Uma moto ou carro passam alto. Vozes ao fundo, carros ao fundo também. Um pequeno grito. O volume da música aumenta, meu corpo vai relaxando com o som.

6 Proposta de manual de estudo de uma paisagem sonora

Você vai precisar de papel, caneta, um gravador e se quiser explorar sua memória visual também, algum dispositivo que faça gravações com câmera, como celular ou máquina fotográfica.

A proposta é dividida em três etapas: a primeira *in loco*, no lugar que você pretende estudar a paisagem sonora, a segunda etapa, em casa, ou em algum ambiente interno de segurança e conforto e a terceira quando observamos as diferenças entre o material coletado e produzido nas duas primeiras etapas.

Primeira etapa: No espaço que você escolheu para estudar a paisagem sonora, procure um lugar que você possa se acomodar de forma relativamente confortável, se preferir, sentada, em um banco de praça ou banco de ponto de ônibus, por exemplo. Se o espaço não oferecer mobiliário urbano, procure se acomodar em algum lugar que você possa manusear o gravador de forma confortável e tenha possibilidade de escrever com o máximo de tranquilidade possível. [Lembrando que esse manual está pensando nesse momento uma apreensão da paisagem sonora parado, mais a frente veremos formas de se pensar a paisagem sonora em movimento, durante um trajeto.] Escolhido o lugar, é o momento de escolher onde posicionar o gravador para a captura dos áudios. Você pode apoiá-lo sobre algum muro, banco, mesa, parapeito, guarda corpo. Esse, junto com o momento de escolher o lugar que vai se posicionar, é uma excelente oportunidade de enxergar o lugar que você está estudando. O que seus olhos e seus ouvidos conseguem perceber desse espaço? Procurar um lugar para acomodar o gravador é parar para perceber do que aquele espaço público é composto. É uma avenida de grande circulação de carros, ruas largas e calçadas estreitas, sem espaços para pessoas pararem? Uma praça, com um projeto paisagístico pensado, mobiliários urbanos para as pessoas se acomodarem e gastarem um tempo nesse lugar? Tem comércio, casas residenciais, postes de luz? A fiação está exposta? Tem árvores? Muitas ou poucas? Tem alguma presença de água por perto, como rios, lagos, fontes, mar? Tudo que você puder apreender mesmo que de forma visual pode ser um exercício interessante para o estudo. Anote suas impressões se achar necessário. Caso perceba que não existe um local propício para apoiar o gravador, você pode acomodá-lo em um bolso ou na sua mochila, tendo atenção para o microfone de captação do gravador ficar exposto e não ficar tendo contato, roçando com o tecido do seu bolso, mochila ou bolsa. O atrito pode influenciar na gravação. O importante nesse momento é que o gravador fique em um local que ofereça uma boa captura dos sons sem que você precise ficar segurando o aparelho, que você apenas aperte o botão de gravação e o deixe lá. Você vai precisar ter as duas mãos livres para anotar o que você ouviu. Com o gravador acomodado (esse é o momento de posicionar também sua câmera ou celular, caso também vá utilizar esses dispositivos), anote os dados de gravação importantes como local, horário da gravação e nº do áudio.

Ex:

Gravações:

1ª Gravação (Áudio e vídeo)

Praça da Igreja 12:15 (audio 3)

Após acomodar o gravador no local escolhido e anotar as especificações do áudio é hora de apertar o *record* e esquecer o gravador. O primeiro momento é dedicado à captura da paisagem sonora. Você dedicou um tempo para pensar onde o gravador vai ficar melhor localizado, de forma que obtenha a melhor captura do material que você deseja estudar. Com isso resolvido, agora você vai esquecer o gravador e orientar a sua atenção para o espaço que você está localizada. Agora é hora de ouvir o espaço.

Nesse momento, entendo interessante não se preocupar com o tempo de escuta, apenas se permita ouvir e receber todos os sons, ruídos, barulhos, do que quer que seja que aquele espaço sonoro é composto. Gaste um tempo ouvindo. Procure sensibilizar não só seus ouvidos como o corpo todo para essa experiência. Sinta e ouça o som e ritmo da sua respiração, sinta o calor ou frio desse espaço na sua pele. Procure não “desligar” seus outros sentidos durante o processo. Se você estiver se sentindo segura no espaço que você está, pode ser interessante experimentar fechar os olhos e ouvir os sons desse lugar com os olhos fechados. Mas só se você entender que você está segura e confortável para isso.

Tendo gasto um tempo experimentando ouvir esse lugar, agora é de dar stop na gravação e escrever no papel o que você ouviu. Tente anotar tudo que você conseguiu perceber desse espaço. Passos, vozes, sons agudos ou graves. Barulho de carros, buzinas, canto de pássaros. Tudo o que você escutou vale a pena ser anotado. Repita esse procedimento quantas vezes achar necessário, testando cada gravação/escuta com os olhos fechados ou não, mudando de lugar nesse espaço ou então experimentando outros lugares.

Segunda etapa: Em casa, passe os arquivos de áudio para o seu computador e separe suas anotações que foram feitas *in loco*. Em um local confortável, em um momento do mais possível silêncio, com fones de ouvido de preferência, é o momento de ouvir as gravações. Sugiro que esse momento seja experimentado levando-se em consideração algumas variáveis. Ouvir os áudios que foram coletados é a etapa que você revisita o lugar que você esteve, e por mais que seu corpo agora esteja em um local fisicamente diferente, a possibilidade de se ouvir o material

coletado é uma forma de voltar para aquele momento, naquele espaço e algumas formas de ouvir esses áudios podem ser interessantes de se pensar. Você pode experimentar ouvir alguns áudios de olhos abertos e alguns de olhos fechados, assim como pode previamente saber as informações do áudio, de acordo com as suas anotações, como onde ele foi gravado, a que horas, saber qual é especificamente aquele áudio ou não, ouvi-lo sem saber exatamente qual áudio é e experimentar descobri-lo durante a escuta.

Em um papel, anote o nº do áudio, se você sabe previamente onde ele foi gravado e se está com os olhos abertos ou não.

Ex:

Áudio I

Não identificado

Olhos fechados

Ou

Áudio II

Identificado (áudio 14) - Fonte Judith

Olhos abertos

Após anotar, dê o *play* e escute. Ouça com atenção todos os sons, barulhos, ruídos que aquele arquivo captou. Novamente, procure manter todos os seus sentidos abertos, numa tentativa de sentir o som. O som pode ter um cheiro? Um gosto, um sabor? Com atenção tente apreender o máximo de informações que for possível. Ao final de cada áudio, anote tudo que você ouviu, tentando ser bastante detalhista, pensando nos mais delicados sons até os mais brutos e presentes.

Terceira e última etapa: Aqui vamos, em primeiro lugar, pensar em cada experiência de escuta da segunda etapa, com as diferentes possíveis formas de ouvir o material. A partir de suas anotações, tente perceber se existe alguma diferença entre as anotações que você fez sobre os áudios que ouviu de olhos abertos, bem como os que ouviu de olhos fechados assim como os que ouviu sabendo previamente quais eram e os que você ouviu sem identificá-los. As anotações possuem o mesmo nível de descrição ou é possível perceber que em uma específica forma de

escuta o detalhamento de absorção de variados sons foi maior? A partir daí vamos incluir também a análise das anotações que foram feitas no dia da coleta de dados, onde também foi feito o exercício de escuta, pessoalmente. Vamos comparar as anotações, prestando atenção nos níveis de detalhamento e no que foi apreendido em cada áudio, nas diferentes formas de escuta de cada um. O que foi anotado tanto in loco quanto em casa foi o mesmo ou existem diferenças? In loco foi possível perceber um som que quando escutando em casa o áudio, você não conseguiu perceber? Ou ao contrário, nos áudios, em casa, foi possível perceber um determinado barulho que quando você estava lá não foi possível notar?

7 As reverberações de uma deriva

Ao percorrer os mesmos lugares que Debord em 2014, algo se esclareceu: as escolhas dos lugares e suas relações com os *arrondissements* e locais não necessariamente turísticos, um percurso que mostra uma afetação de sentimentos com os territórios compassos estabelecidos. Ao realizar uma deriva por dia, estabelecemos um jogo que faz parte do sistema do diário. Todos os dias, ao levantar-se, estabelecia qual território iria. Percorria esses lugares com a câmera de vídeo e o gravador e mandava através do correio mais próximo uma carta com o mapa do lugar que foi percorrido. O sistema do trabalho diário estabelece uma disciplina que se torna fundamental no fazer artístico, o adestramento provocado pelo fazer diário provoca formas em que o sentido de inspiração não é mais presente na obra, e mais importante que o resultado, o processo se transforma na força motriz, o sistema se torna mais importante que a obra. A série, fazer todos os dias quase a mesma coisa, escolher uma deriva, percorrer essa deriva com um programa estabelecido reforça a ideia proposta por Debord, de desarticular o fluxo habitual da cidade, naquele território as possibilidades se tornavam infinitas. O sistema, um por dia, é uma regra autoimposta em que a relação dentro da série é que confere sentido a obra, uma após a outra, com o conjunto formado podemos estabelecer relações, qual o sentimento, quais as afetações sofridas em cada território-compasso...

Ao deixa-se guiar pelo *Manual de estudos de uma paisagem sonora*, todas as suas percepções, física, auditiva, olfativa, tátil e visual contribuíram para a construção dessa paisagem sonora que você deu forma através das anotações que foram feitas. A observação das semelhanças e diferenças nas anotações que foram realizadas no local e depois em casa mostram as diferentes camadas que uma paisagem sonora possui e que através dos exercícios propostos foram possíveis acessar e perceber. Nem sempre estamos preparados ou sensíveis para

apreender todas as informações que uma paisagem sonora é composta e esse manual é uma possibilidade de estudo dessa paisagem sonora, buscando sensibilizar o corpo de uma maneira geral, orientando a atenção para a nossa audição, para os espaços que ocupamos e muitas vezes não estamos de fato presentes nele. Nele foram utilizadas linguagens auxiliares como a escrita, sintá-se à vontade para explorar outras formas como o desenho ou a pintura, por exemplo. É sempre importante pensar nessa junção de linguagens para a construção de uma paisagem sonora ou na tradução do que quer que seja.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. São Paulo: Editora Argos, 2009.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. In: **O Óbvio e Obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

BRECHT, George. Event. In: **Fluxus collection Foundation**, Detroit, Michigan, 2002.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2012.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**. Paris: Editions du Regard, 2002.

DEBORD, Guy. **Rapport sur la construction des situations**. Paris: Mille et une nuits, 2000.
FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas na cena contemporânea**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>>. Acesso em: 26 out. 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. **Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LABELLE apud ROÇA, L. S., TRAMONTANO, M. **Reverberações**. ViRUS, São Carlos, n. 9 [online], 2013. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus09/?sec=6&item=1&lang=pt>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

MACIÚNAS, George. **O que é Fluxus e o que não é**. In: Fluxus collection Foundation, Detroit, Michigan, 2002.

RODRIGUES, Claudiney, CHAVES, Renan Paiva In: **O pensamento sonoro-visual de Walter Ruttman e a música de Berlim: Sinfonia de uma metrópole (1927)**. Disponível em <http://www.doc.ubi.pt/12/dt_claudiney_carrasco.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

RUSSOLO, Luigi. **L'arte dei rumori**, trans Robert Filiou, New York: Something Else Press, 1967.

SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante**. Fundação Editoria da UNESP: São Paulo, 1991.

_____. **A afinação do mundo**. Editora UNESP: São Paulo, 2012.

TIBERGUIEN, Gilles. **Cartographic Imaginary in contemporary art: dreaming maps nowadays**. Rev. Inst. Estud. Bras., n. 57. São Paulo, dez. 2013, p. 233-252, p. 20.

_____. **Hodológico**. In: Revista- Valise, Porto Alegre, v. 2. N. 3, ano 2, julho de 2012.

WATTS, Robert, No Event, 1964, In: **Fluxus collection Foundation**, Detroit, Michigan, 2002.

Recebido em: 04/04/24

Aceito em: 02/05/24