

Criação musical a partir de caminhadas em uma cidade do Norte Global e o corte da pandemia: uma experiência composicional na cidade de Berlim em meio à quarentena do Covid-19

Alexandre Sperandéo Fenerich

Resumo: O texto narra a criação de uma peça musical para voz, sons fixados e sons eletrônicos a partir de caminhadas de captação sonora pela cidade de Berlim, Alemanha. O projeto original buscava refletir sobre as desigualdades culturais e sociais contidas em uma cidade cosmopolita, ou seja, com forte presença imigratória, pela coexistência de povos provindos dos mais diversos países do Sul global. A questão que norteava a pesquisa era como esta diversidade se manifesta sonoramente nas ruas. Entretanto, o autor foi surpreendido pela pandemia, que impediu a integralidade de suas captações, mas que gerou uma intensa atividade onírica, a qual foi absorvida pela peça musical. Esta atividade refletiu e sobrepôs-se ao material já gravado, sendo manifesta pela inclusão, na peça, de trechos de narrativas de sonhos e do conto *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, que espelhava sua situação de isolamento linguístico e social. Estratégias composicionais para integrar estes conteúdos textuais com o material sonoro bruto encontrado nas ruas também serão apresentadas.

Palavras-chave: campo de gravações; caminhadas sonoras; Norte e Sul Global; composição musical; pandemia.

Musical Creation upon walkings on a city from Global North and the pandemic cut-off: a compositional experience in the city of Berlin among the Covid-19 quarantine

Abstract: The text describes the creation of a musical piece for voice, field recorded sounds and electronic sounds based on walkings for sound captions on the city of Berlin, Germany. The original project intended to reflect on the social and cultural inequalities enclosed by a global city, i.e, with strong migratory

presence, by the co-existence of people originated from the most diverse countries of the Global South. The main research question was how the diversity manifests as sound on the streets. However, the author has been taken by the pandemic, which prevent the whole of his captions but has created a strong oneiric activity, which has been absorbed by the piece. This activity has mirrored and has imposed on the previously material captured on the streets, being showed by the inclusion, on the piece, of excerpts from dream narratives and of the novel *A Terceira Margem do Rio*, by Guimarães Rosa, which had similarities with the author's linguistic and social isolation. Compositional strategies for the integration of textual contents and the rough sound material will also be presented.

Keywords: field recordings, soundwalks, Global South and North, musical composition, pandemic.

Creación musical basada en paseos por una ciudad del Norte Global y el corte de la pandemia: una experiencia compositiva en la ciudad de Berlín en la cuarentena del Covid-19

Resumen: El texto narra la creación de una pieza musical para voz, sonidos fijos y sonidos electrónicos a partir de paseos de captura de sonido por la ciudad de Berlín, Alemania. El proyecto original buscaba reflexionar sobre las desigualdades culturales y sociales contenidas en una ciudad cosmopolita, es decir, con una fuerte presencia migratoria, debido a la convivencia de pueblos de los más diversos países del Sur global. La pregunta que guió la investigación fue cómo esta diversidad se manifiesta en las calles. Sin embargo, el autor se mostró sorprendido por la pandemia, que impidió completar sus capturas pero que generó una intensa actividad onírica, que fue absorbida por la pieza musical. Esta actividad reflejó y superpuso con el material ya grabado, manifestándose por la inclusión, en la pieza, de extractos de narrativas oníricas y del cuento *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, que reflejaba su situación de aislamiento lingüístico y social. También se presentarán estrategias compositivas para integrar estos contenidos textuales con la materia sonora en bruto encontrada en las calles.

Palabras clave: grabaciones de campo, paseos sonoros, Norte y Sur Global, composición musical, pandemia

Introdução

Este artigo trata da peça *Sonhos Caminhos Fragmentos*, música composta especialmente para um concerto com a cantora e compositora Katia Guedes que compreendia o nosso trabalho, dentre outros, sendo que atuei como intérprete na sua composição, intitulada *Ad-diction*, e ela como intérprete na minha. Irei abordar a nossa criação exclusivamente para a peça de minha autoria, visto que tenho mais subsídios para reportá-la.

Esta peça foi encomendada para um repertório voltado a obras para canto e eletrônica, realizado na série *Unerhörte Musik*, em Berlim, em 12 de Maio de 2020¹, e que contou ainda com as peças de Luigi Nono, Laura Mello e Vania Dantas Leite. O concerto aconteceu no início do relaxamento das restrições sociais dadas pela pandemia de Covid-19 na cidade e, portanto, não contou com público ao vivo, mas apenas com a transmissão pela internet. Foi nesta situação insólita, permeada pelo medo do contágio, que ensaiamos e criamos as peças.

Inicialmente, minha pesquisa não previa a composição de uma música com a participação de uma intérprete, e tampouco da voz. Meu projeto inicial, o qual aprofundarei à frente, limitava-se à criação de uma peça *acusmática* ou de uma instalação a partir de gravações de campo na cidade de Berlim (*field recordings*). O convite para o concerto e a pandemia, entretanto, desviaram do plano inicial e introduziram problemas composicionais e de interpretação que enriqueceram a experiência de sua realização. Este artigo, portanto, abre-se com a descrição deste plano inicial e de sua motivação conceitual para, em seguida, discutir como o grande evento conjectural que nos atingiu a todos - a pandemia - desviou das intenções iniciais. Posteriormente, descreverei o modo como a composição trabalhou para integrar sons gravados da cidade com a voz ao vivo. Uma seção do texto se dirige a mostrar e a discutir, a partir da minha experiência e de uma entrevista com a intérprete, como ela compreendeu os três diferentes modos de interpretação sugeridos na peça e qual foi a sua escuta das gravações de campo, inseridas na camada *fixa* da obra. Por fim, apresentarei o caráter inconcluso do trabalho.

Vale ressaltar, de início, que esta música tem três camadas simultâneas: a primeira é uma montagem em *tempo indireto* (sobre suporte fixo) a qual foi feita quase que exclusivamente de sons gravados, na cidade de Berlim, a partir de caminhadas de escuta à procura de vozes que dessem conta de sua diversidade linguística. Uma segunda camada se deu pela voz ao vivo da cantora, seja falada, seja cantada. E uma terceira ocorreu pelo processamento de sua voz em tempo direto por meios computacionais realizada por mim, fato que também me fez intérprete da obra.

Feitas estas observações iniciais, passemos agora para uma discussão sobre o projeto inicial do trabalho e a importância crescente que a voz ao vivo foi tomando ao longo da composição.

Field Recording sobre o Sul Global em uma cidade cosmopolita do Norte

O trabalho composicional desta peça iniciou-se a partir do tema do projeto de

¹ Um registro desta versão em áudio pode ser escutado aqui: https://ia801506.us.archive.org/9/items/peca_live/peca_live.wav, acesso em 14/04/2021.

pesquisa que me levou à cidade, pela prática de caminhadas por Berlim, munido de microfones binaurais acoplados em meus ouvidos. Esta prática resultou em dois aspectos nas gravações: primeiro, o de oferecer uma imagem estereofônica muito similar à da minha escuta, traduzindo também meus movimentos de corpo e de cabeça. Segundo, como os microfones se disfarçavam de fones de ouvido, não se evidenciava ao transeunte que cruzava comigo que eu o estava gravando. Este aspecto, apesar de esbarrar em uma questão ética insolúvel e que, algumas vezes, se tornou tensa, permitiu-me registrar, sem estranhamento, o ambiente cotidiano das pessoas nas ruas - embora o procedimento ainda me incomode: tal qual um espião, realizei documentos em áudio de conversações, aos quais desconheço totalmente o significado, atendo-me somente ao seu aspecto sonoro. E, sobretudo, fiz esse registro em populações que, muitas vezes, se encontram vulnerabilizadas cuja presença na cidade é, por vezes, ilegal.

Em geral, este foi o principal motor dessa pesquisa: uma prática de *jornalismo sonoro*, para me utilizar do termo do músico e artista sonoro inglês Peter Cusack sobre prática semelhante (CUSACK, 2013). Ou seja, reportar, por via do som, uma realidade social, como o fez Luc Ferrari em *Presque Rien n. 1* (KIM-COHEN, 2009, p.179). No meu caso específico, o projeto era o de, em uma metrópole, com forte presença imigratória de diversos povos provindos do Sul Global², registrar suas sonoridades, nesta que é uma cidade-ícone da pós-modernidade, dada pela queda do Muro que leva seu nome, em 1989, e que marca o fim dos regimes comunistas na Europa. Segundo Masci (2013), o evento pontua o início de uma época em que se tem uma cidade sem território, indiferenciada, uma espécie de tábula rasa na qual, supostamente, os conflitos sociais ou políticos teriam sido apaziguados - contradições resolvidas em uma era de pleno mercado. Ainda para Masci, a reunificação da cidade, ou a ideologia da reunificação, homogeneizou diferenças sociais e culturais entre as duas partes da antiga Berlim. A consequência política é uma espécie de atordoamento: “Espaço saturado de imagens vazias em que a subjetividade fictícia universal, finalmente livre de suas inibições, vem satisfazer suas necessidades de escape” (MASCI, 2013, p. 16), “tempo vazio de sua substância” em que se “concilia o *business* do divertimento e da revolta” (MASCI, 2013, p. 16).

Entretanto, se por um lado há uma homogeneização social que resulta em uma apatia política, por outro, esta ideia só se refere aos habitantes do Norte, pois não reflete a realidade dos trabalhadores não-falantes de alemão, ou, pelo menos, aqueles que não dominam perfeitamente a língua de modo a obterem posições profissionais com maior *status*. Desta forma, enquanto que o estado de bem-estar abriga os falantes da língua, os demais estão mais sujeitos às marés do livre mercado. A língua alemã é uma forma de acesso social, e não dominá-la simboliza estar fora de uma cidadania plena - muito embora esta seja apenas uma asserção embasada pela minha impressão ao morar na cidade por um ano e

² O filósofo Boaventura de Souza Santos afirma que o termo Sul Global refere-se mais a uma geografia social que espacial: ao Sul estão países ou povos que sofreram processos mais ou menos recentes de colonização, cujo resultado se reflete no tocante à determinação e hierarquização do modelo epistemológico dominante. Os países ao Sul são tidos como subalternos aos do Norte, e isso se reflete social e economicamente. Mas, para ele, “o Sul está no Norte” na medida em que, levados por guerras ou crises econômicas, enormes populações provindas do Sul têm migrado em massa para os países do Norte (SANTOS, 2011).

conviver diariamente, no meu curso de alemão, com imigrantes de diversos lugares do Sul Global.

Figura 1: Fachada e grade, Berlim 2020



Fonte: arquivo pessoal

O intuito de ouvir estas vozes é o de se atentar à sua sonoridade: o meu encontro com elas, presentes ao mesmo tempo e em uma mesma cidade, resulta numa experiência de escuta muito diferente da que tenho nas cidades brasileiras, em que tal variedade não ocorre com a mesma intensidade ou que, pelo menos, não ocorre com a mesma combinação de sonoridades. Mas, era o fato de eu não me situar em uma cidade cuja língua principal eu assimilo e, portanto, por eu me encontrar deslocado do ponto de vista linguístico, que encontrei a minha principal motivação. Pois esta condição acentuou minha curiosidade estética: a variedade linguística que me interessava se apresentava, por exemplo, na Alexanderplatz, lugar de comércio popular em que estas vozes se encontravam, confluíam e se misturavam, em um ambiente em que o contexto, seja social, político ou cultural, me era estranho³.

³ Meu trabalho ressoa o projeto pioneiro de Fátima Carneiro dos Santos (2002) que, em uma perspectiva diferente, propõe uma “escuta nômade” das ruas, para além de uma “escuta habitual” destes espaços, qual seja, “aquela que se descodifica índices através dos sons cotidianamente presentes nas ruas”, ou de uma “escuta musical”, ou seja, “aquela que o músico tende a tecer ante a esse entorno sonoro, buscando uma organização musical” (SANTOS, 2012, p.108). Propõe, assim, uma escuta das ruas aberta “ao imediatismo da sensação” (SANTOS, 2012, p. 104). Meu interesse, embora também de um “ouvinte/pedestre” das ruas (SANTOS, 2012, p. 108) é, todavia, mais restrito: mesmo que busque igualmente ater-me livremente - fora de escutas ligadas à minha tradição musical - às sonoridades das ruas de Berlim, através das vozes de seus passantes, não posso deixar de marcar diferenças estéticas, sociais e políticas manifestas nas vozes escutadas, e de tentar significá-las na composição. As escolhas dos materiais, entretanto, passam por uma tomada estética que pode, admito, adquirir tons exotizantes das vozes captadas. Mas não temi esta aproximação: tentei evitar sonoridades que me pareciam inequivocamente ocidentais ao mesmo tempo em que permaneci aberto ao “imediatismo da sensação” a que se refere Fátima Carneiro dos

Fiz, assim, uma série de passeios a pé, tanto nos arredores desta praça quanto no bairro de Neukölln, que concentra uma forte presença turca e síria - dentre outros lugares. A metodologia escolhida - as gravações de trajetos feitos a pé - buscou integrar o contínuo da escuta com o da experiência de transitar caminhando pela cidade, modo de locomoção que privilegia um contato direto e não mediado com o tecido urbano. O geógrafo Milton Santos pensa sobre as qualidades deste modo de se situar nestes espaços - as qualidades dos, para si, “homens lentos”, que não esquadrinham a cidade na velocidade vertiginosa dos meios de transporte contemporâneos ou das trocas de informações e capitais que as tecnologias digitais proporcionam. Em oposição a estes, “envoltos nas teias de uma racionalidade invasora de todos os arcanos da vida” (SANTOS, 1997, p. 85), se movimentam os que podem transcorrê-la no andamento exigido pela economia globalizada do mundo contemporâneo. Para Santos, os *homens velozes* “acabam por ver pouco da Cidade e do Mundo”, sendo que “sua comunhão com as imagens, frequentemente prefabricadas {sic}, é sua perdição” (idem, ibidem). Já os homens lentos, por não poderem acompanhar a velocidade das imagens oferecidas pela mídia ou pelo capital, “acabam descobrindo fabulações” (idem, ibidem) nos seus percursos cotidianos povoados de encontros com o novo.

Enquanto professor e músico, o dia a dia do meu trabalho é o dos *homens velozes*, ou seja, totalmente mediado por *imagens pré-fabricadas*. A Berlim de 2019 é uma cidade-marco desta velocidade vertiginosa, justamente, por construir identidades ligadas a um suposto estado utópico de livre expressão, na qual o sujeito ocidental contemporâneo encontra condições plenas para o desenvolvimento do espírito, conforme ideais formulados pelo humanismo. Mas esta identidade construída esconde as contradições dadas pelo livre-mercado no Norte-Global: desigualdades sociais e culturais que pesam sobre os imigrantes, a quem, enquanto não-europeus, está vetada uma cidadania plena no modelo do estado de bem-estar social (KOTEF, 2015). O caminhar pela cidade escutando-a revelou-me estas fraturas: ao estar atento às diversas línguas de seus habitantes, presenciei tanto uma imensa variedade de falantes quanto situações de tensão social em que minha própria presença - a de um sujeito certamente não-alemão, mas branco e supostamente privilegiado - foi notada e posta em conflito. Assim, se minha metodologia era, inicialmente, a de adotar a postura de trabalhadores que caminham nas ruas, minha própria figura destoava daqueles, visto que minha atividade era, ou evidente - como quando fotografava - ou tida por ócio. Eu encarnava a figura do *flâneur*, e como apontou muito bem a artista e pesquisadora mexicana Amanda Gutierrez (GUTIERREZ, 2018, p. 324), este papel é um privilégio de gênero, raça e classe, sendo que a minha diferença com os demais passantes daquela vizinhança era evidente. Assim, embora estivesse em um regime de locomoção similar aos trabalhadores *lentos* e, portanto, em simetria com a sua escuta da cidade, meu lugar social se distinguia daqueles por conta do meu *não-trabalho* e de minha aparência.

O CONTEXTO PANDÊMICO

Vozes e alteridades

Com a quarentena forçada pela pandemia, as possibilidades de passeio tornaram-

Santos em suas reflexões e práticas, precursoras das nossas, mesmo que tal aproximação fosse superficial.

se impossíveis. No máximo, foram realizadas caminhadas no meu bairro mas, pouco a pouco, mesmo estas, se tornaram difíceis, dado o medo do contágio e o súbito desaparecimento de qualquer vestígio sonoro humano nas ruas. Em uma gravação da Alexanderplatz, próxima ao meu apartamento, em pleno horário comercial, a praça está completamente vazia, com comércio fechado, e o único som presente era o dos corvos. A cidade-marco do frenesi moderno desde os anos 1920, com subsequentes períodos de destruição/reconstrução altamente ruidosos, teve seu movimento estancado abruptamente, e isso era evidente, sobretudo, no plano audível.

Com a quarentena, dois fatores levaram-me a pensar no uso do material obtido antes da construção da peça. Por um lado, não podia frequentar um estúdio para a realização da instalação planejada e este projeto teve que ser adiado. Por outro, imaginei que um processo de transcrição tanto em alturas e ritmos quanto das sílabas de fragmentos das vozes gravadas nas ruas, inclusive com eventuais ruídos e interferências, poderia ser um processo de intensificação da apreensão das línguas e falares dos imigrantes. A composição de uma performance vocal, a partir de extratos re-escritos destas gravações de vozes, me pareceu uma experiência quase terapêutica em um momento em que não se sabia por quanto tempo ficaríamos em quarentena e quais as consequências daquele estado.

Passei, então, a lidar com esta alteridade linguística: evitei excertos que eu reconhecia como de línguas ocidentais com as quais tenho certa iniciação⁴, buscando nas demais línguas tanto sonoridades rítmicas e melódicas que me interessavam quanto uma variedade fonética. Como não sabia quais línguas estava escutando, não me preocupei, na transcrição, com uma correção fonética nos seus contextos, mas apenas que fosse simples para a realização pela intérprete, uma cantora brasileira. No entanto, fui rigoroso na recriação rítmica e, tanto quanto possível dentro do escopo temperado⁵, na das alturas. Além disso, não privilegiei conversações ou discursos estáticos, mas “revoadas” que passavam por mim, à medida em que eu caminhava. As amostras sonoras são, assim, incompletas, fragmentadas e com a aspereza das ruas. Dentre muitas transcrições realizadas, saliento algumas que foram de fato utilizadas na peça⁶:

⁴ São as línguas: português, inglês, francês, alemão, italiano e espanhol. Elas coincidem, não por acaso, com aquelas disseminadas pelos países colonizadores seja nos séculos XVI e XVII, seja nos séculos XIX e XX.

⁵ “Afinação temperada” é o termo que, em música, ficou conhecido por referir-se, desde o século XVII, ao modelo de afinção ocidental, que dá a cada semitom um intervalo rigorosamente igual, dividindo assim a oitava em doze partes iguais. Há outros modelos de afinção temperada e, mesmo no Ocidente, há afinções desiguais cujos semitons possuem intervalos distintos, mas estas não são, hoje em dia, o padrão nesta música. Como a voz falada dificilmente se enquadra nos intervalos da afinção temperada, e, para facilitar um método de comunicação entre a composição em si e a intérprete, optamos por manter a transcrição com esta lógica de afinção.

⁶ Os fragmentos em áudio destas vozes podem ser escutados nesse link: https://ia601902.us.archive.org/15/items/exemplos_samples/exemplos_samples.wav

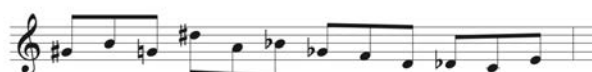
Figura 2: Três transcrições de amostras vocais das ruas de Berlim



Fonte: Partitura do autor, 2020

O material transcrito resultou em uma série de motivos que apareceram inicialmente conforme suas alturas originais, entremeados por pequenos fragmentos melódicos baseados em ideias da quebra brusca de registro vocal do teatro Kabuki⁷ (o qual foi uma aparição em sonho), os quais foram associados às sílabas dos excertos. Todo o trecho foi livremente organizado a partir da série dodecafônica que segue:

Figura 3: Série dodecafônica que estrutura a “Aria” (parte B) da peça

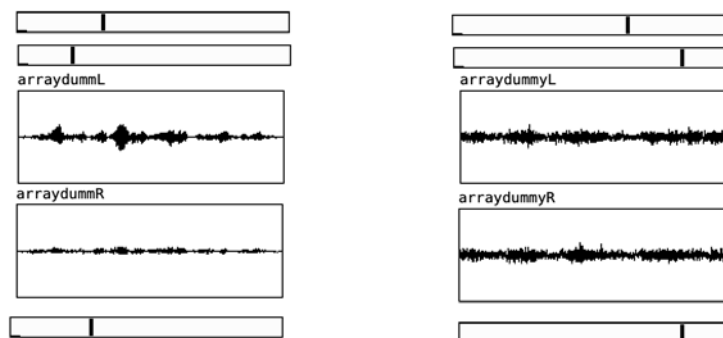


Fonte: Partitura do autor, 2020

A escolha de uma série dodecafônica, uma estratégia ao mesmo tempo arcaica, por resultar em sonoridades que remetem inevitavelmente à música atonal dos anos 1920-30, quanto incongruente com o material original, de origem não-ocidental, deve-se a algumas razões as quais julgo relevante discutir. Em primeiro lugar, trata-se de uma homenagem à cidade em que o atonalismo floresceu e teve tantos adeptos. Por outro lado, a aproximação da voz cantada, organizada desta forma, com as próprias vozes das ruas que, conforme veremos, soam ao mesmo tempo que a voz cantada e que possuem outra lógica e outro gesto, gera um certo eco como se, ao tentar reproduzir aquelas vozes a cantora-personagem não conseguisse fazê-lo. Há uma incongruência inconciliável entre a imitação e o modelo. E, por fim, a série foi baseada nas alturas dos primeiros fragmentos transcritos (como é possível constatar ao comparar-se a Figura 2 com a Figura 3), de modo que permitiu-me transpô-la de modo ordenado sem que os fragmentos, quando repetidos na Aria, fossem alterados significativamente.

⁷ O Kabuki é uma das práticas teatrais tradicionais do Japão. Mais recente que o teatro Noh, originalmente opunha-se ao formalismo daquele, restrito à nobreza, e nasce em contexto urbano e secular. Inicialmente era executado por mulheres, depois por jovens atores, mas desde o século XVII sofreu a censura do governo, que proibiu as atrizes e jovens atores de atuarem por associá-los à prostituição. Desta forma, este teatro tradicionalmente restringe-se a homens maduros que imitavam personagens femininos ou crianças, quando nestes papéis. Talvez este fato, além de ser extremamente expressivo, marque as características vocais das performances: em geral, ao contrário do teatro do Ocidente, cuja entonação mantém-se em duas ou três notas, no Kabuki a extensão pode ser de “duas oitavas ou mais” (HIRSCHFELS-MEDALIA, 1984). E se no Ocidente a performance vocal para salas grandes de teatro exige o predomínio da projeção de vogais, no Kabuki, cujas performances se dão em espaços menores, há um predomínio da projeção de consoantes, além de todo o tipo de expressões não-verbais (HIRSCHFELS-MEDALIA, 1984).

Figura 4: Programação em Pure Data. Em cada bloco, os primeiros dois retângulos menores indicam o início e fim de cada seleção, sendo a amostra sonora indicada pela janela de waveform, abaixo deles. Os retângulos abaixo da waveform indicam o ponto onde se encontra a execução sonora.



Fonte: Patch do autor, 2020

Mas uma outra ideia composicional surgiu decorrente desta variedade de trechos captados. Conforme meu caderno de notas da época, foi a da criação de um “robô meta-línguas, mastigador de vozes com sons das ruas, que cospe um monstro de muitas cabeças”. *O robô* materializou-se em uma programação em *Pure Data* que selecionava um trecho aleatório de uma amostra sonora e misturava com o trecho aleatório de outra - da amostra 1, selecionava da sua primeira metade, e da 2, da segunda. Feita esta operação, a programação selecionava, de um conjunto de dezenas, mais duas outras amostras, e assim sucessivamente. A intenção era a de formar compostos linguísticos, como se a seleção automática das amostras criasse sílabas hipotéticas a partir não apenas de sons vocais, mas também de sons de pássaros ou de elementos percussivos, encontrados nas ruas⁸. Como o ajuste de repetição de cada trecho de amostra (*loops*) podia ser acionado, muitas vezes o resultado trazia mais esta complexidade rítmica ao material sonoro. Além disso, no mesmo instrumento podia-se realizar mesclas simultâneas entre os trechos das duas amostras selecionadas por operação⁹.

Este material serviu de base para a seção central da peça, na qual a cantora realiza, como mencionei, esta espécie de *Aria* com os trechos transcritos, os quais dialogam com elementos da micromontagem automática de amostras descritas acima, que provinha das próprias amostras que geraram a transcrição.

Sonhos: procedimentos oníricos de criação textual

Mas o principal impacto da pandemia na concepção desta peça diz respeito ao que aconteceu com meu estado psíquico no início da quarentena. Durante o período do confinamento, minha atividade onírica se acentuou enormemente, e

⁸ O material resultante pode ser escutado aqui:

https://ia601409.us.archive.org/29/items/artigo_202010/artigo.wav

⁹ Um trecho deste material com *loops* e simultaneidades pode ser escutado aqui:

https://ia803208.us.archive.org/26/items/exemplos_mesclas/exemplos_mesclas.wav

decidi incorporar no trabalho seja extratos de narrativas de sonhos, seja o que denominei procedimentos oníricos de confecção textual, e ainda, uma atmosfera de pesadelo que permeia todo o projeto. Passo, então, a descrever os procedimentos de permutação de textos, que envolveram excertos tanto de narrativas de dois sonhos quanto do conto “A Terceira Margem do Rio”, de Guimarães Rosa, assim como de frases extraídas do meu caderno de notas de composição.

Cabe ressaltar que a escolha do conto de Rosa foi feita por este ressoar meus sonhos em dois aspectos. O primeiro diz respeito a meu pai, que, anos antes, ficara dois meses em coma, isolado de tudo e todos, e sua figura reaparecia, então, no meu imaginário muito fortemente em paralelo ao personagem do pai no texto de Guimarães. Outro aspecto dizia respeito a mim e a minha esposa, que nos meus sonhos também éramos identificados com o mesmo personagem, isolados como num barco, sem família ou amigos próximos e, no exterior de casa, nem mesmo a língua materna. Se, antes, éramos estrangeiros na cidade, nossa fronteira passou a ser a porta de nosso apartamento¹⁰.

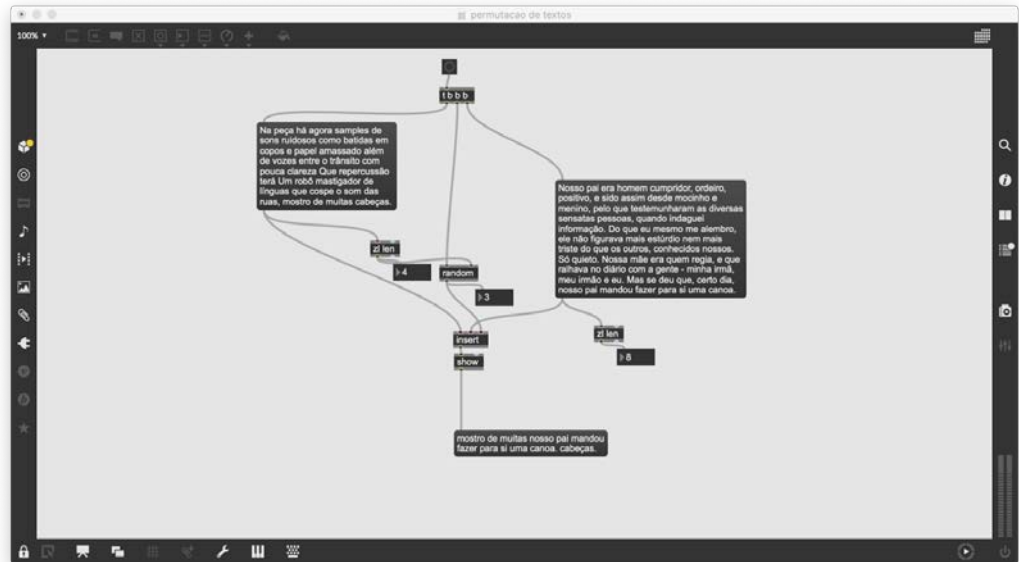
Escolhidos os extratos textuais, decidi que faria com eles uma espécie de *remix* inicialmente aleatório para escolher frases soltas que, combinadas, formariam um todo incoerente, mas orgânico. A técnica é inspirada no *cut-up*¹¹ utilizado por William Burroughs na novela *The Soft Machine*¹²: em uma programação em Max/MSP, combinei a fusão de um extrato textual com outro a partir da escolha aleatória em sua enésima palavra, a partir da qual o extrato 1 seria cortado e combinado com um extrato 2.

¹⁰ Paul B. Preciado faz uma reflexão a respeito do biopoder na era pós-coronavírus, mostrando exatamente como a noção de imunização - em paralelo com a das fronteiras, que demarcam pertencente/não pertencente a uma comunidade, sai da esfera nacional ou transnacional (no caso da Europa) e se expande agora, no limite, até o domicílio e o corpo. Ver https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html, acesso em 30/10/2020.

¹¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Cut-up_technique, acesso em 30/10/2020.

¹² https://en.wikipedia.org/wiki/The_Soft_Machine, acesso em 30/10/2020.

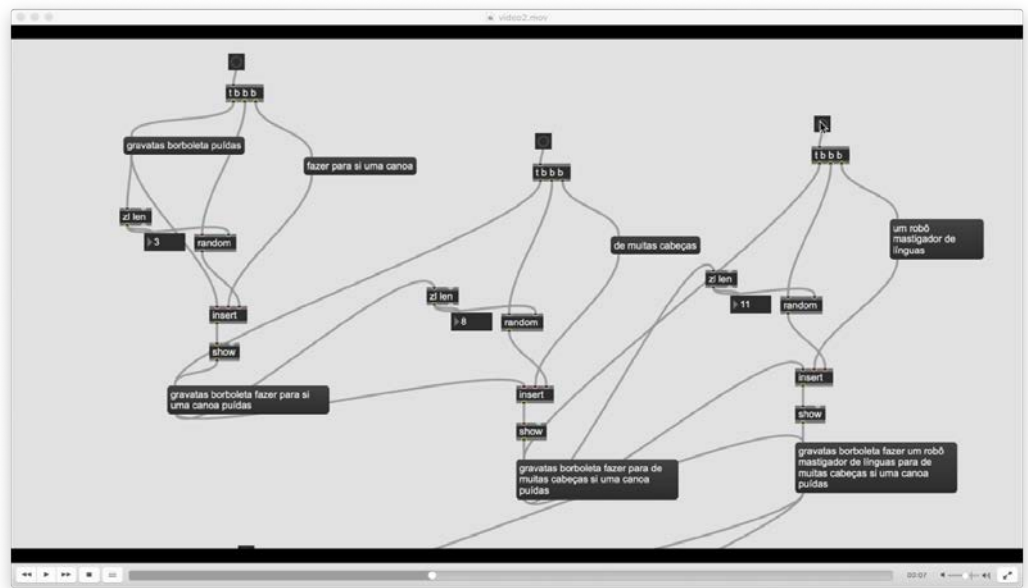
Figura 5: Patch de Max/MSP que mostra o procedimento de corte aleatório e mistura entre dois textos



Fonte: Patch do autor, 2020

Fiz então sucessivas amostragens de texto que passaram a ser misturados entre si, num processo combinatório que se retroalimentava:

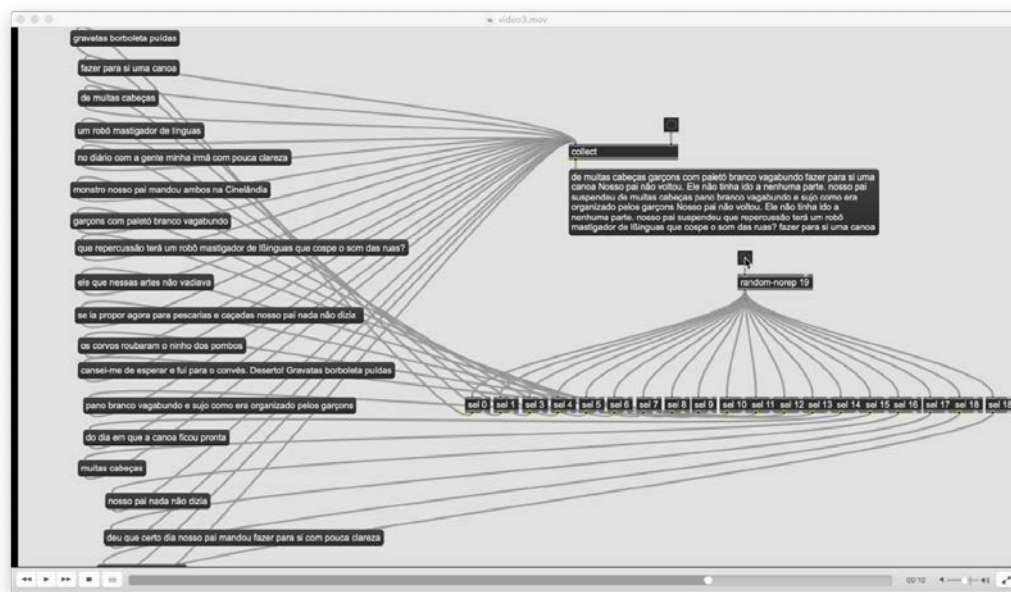
Figura 6: Patch de Max/MSP que mostra a retroalimentação entre excertos já selecionados aleatoriamente



Fonte: Patch do autor, 2020

O resultado foi um corpo de frases que era a mistura de excertos textuais do conto de Rosa, de narrativas de sonhos e de minhas anotações sobre a peça, as quais foram posteriormente selecionadas aleatoriamente. Esse material foi a base da primeira cena, em que a cantora inicia murmurando o texto resultante e eventualmente vocaliza uma sílaba, mais adiante uma palavra, e depois uma frase. O trecho dura cerca de seis minutos iniciais. A escolha destes excertos que formaram o texto final foi feita pelo objeto *collect*, também no MAX/MSP:

Figura 7: seleção de excertos pelo objeto *collect* do MAX/MSP



Fonte: Patch do autor, 2020

O texto final e as indicações de voz murmurada *versus* vocalizada resultou na partitura que segue (em excerto) a qual se refere a parte A da peça (até 5'40''):

Figura 8: Excerto, partitura para voz do autor



A

{o texto em preto deve ser sussurrado}

{o texto em vermelho deve ser vocalizado}

00:00:10	Fazer para si uma canoa uma canoa uma canoa para si uma canoa. {repetir esta frase até o minuto 1}
00:01:00	Fazer para si uma canoa uma canoa uma canoa para si uma canoa. Fazer para si uma canoa para si uma canoa uma canoa uma canoa uma canoa. Fazer no diário com a gente minha irmã com pouca clareza uma canoa uma canoa no diário gravatas-borboleta puídas uma canoa uma canoa Monstro nosso pai mandou ambos na Cinelândia uma canoa Fazer para si uma canoa Pano branco vagabundo e sujo uma canoa uma canoa como era organizado pelos garçons uma canoa. Meu pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte uma canoa Nosso pai suspendeu uma canoa uma canoa uma canoa

Fonte: Patch do autor, 2020

Essa declamação, microfonada, passa por procedimentos de gravação-execução, com envelopes de dinâmica, filtragem e panorâmica programados em Max/MSP, além de um banco de filtros e *delays* - realizados ao vivo. Para tais processos aproveitei-me de um *set* que venho utilizando desde 2010 em situações de eletrônica ao vivo, o qual dá certa identidade aos meus trabalhos. É construído, no primeiro caso, a partir de gravações de até cinco segundos cujo ritmo de execução, o envelope (dentre seis modelos), a distribuição panorâmica

e o desenho de um filtro passa-banda são automatizados a partir de escolhas aleatórias balizadas por uma série numérica prévia - em suma, por um processo de automação em *loop* de amostras gravadas em tempo real. Estes procedimentos dão um caráter de *eco*, muito embora não periódico e não idêntico, visto que as reiteradas execuções do material gravado não são regulares, são por vezes fragmentadas, e o material sofre alterações de equalização, volume e panorâmica em cada execução.

Quanto ao banco de delays e filtragens, estes consistem em quinze blocos de delays com tempos escolhidos aleatoriamente (a partir de um determinado âmbito) que são acoplados a outros quinze filtros passa-banda cujo coeficiente é fixo, mas que possuem frequência de corte variável e igualmente aleatória. A cada acionamento, novos valores são gerados. O resultado é um *chorus* ou, por vezes, a sensação (artificial) de um *campo difuso* reverberante (MANNIS, 2008, p. 85) com dimensões flutuantes. Este banco de delays/filtros me permite, portanto, trabalhar em tempo real com aspectos texturais e com sensações de espacialidade distintas, conforme atenuo ou não seu efeito no som direto e conforme o ritmo das alterações dos valores.

O material de fundo: as gravações brutas das ruas

Se na parte B da peça utilizei-me de trechos de conversas para construir tanto o conteúdo vocálico da cantora quanto as inserções de micromontagens feitas a partir destas amostras, em todo o trabalho escuta-se uma sobreposição de muitas camadas de gravações contínuas das ruas. Estas foram feitas de novembro de 2019 a março de 2020, e podemos perceber o caminhar pelos arredores da Alexanderplatz, o interior da estação de metrô de Mehringdamm e uma caminhada que culmina na entrada em uma loja de doces turcos na Sonnenallee, no bairro de Neukölln.

Figura 9: Alexanderplatz, junho de 2020



Fonte: arquivo pessoal

Figura 10: *Alexanderplatz*, junho de 2020

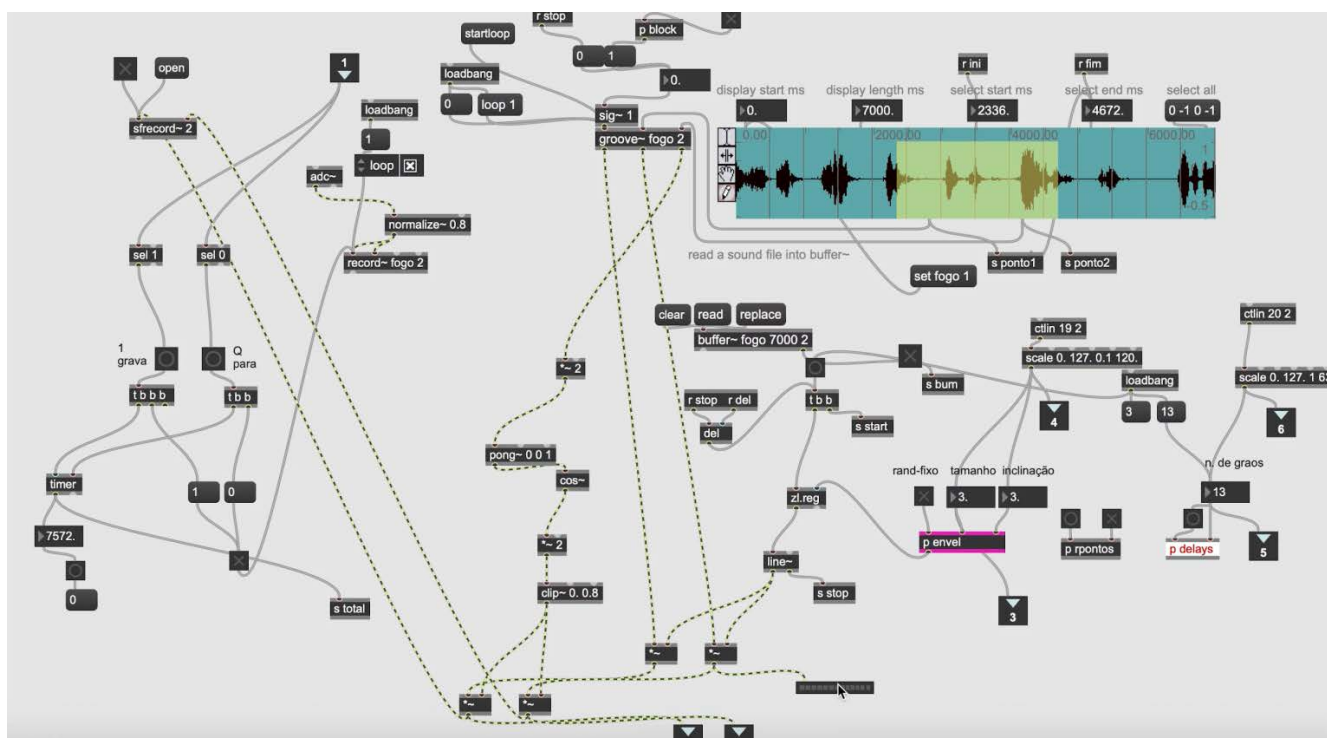


Fonte: arquivo pessoal

Era meu intuito que estas gravações fossem, por um lado, registros das sonoridades da cidade que apareceram do meu encontro fortuito com elas, de modo a transparecer pouco, ou quase nada, de minhas intenções ou buscas. E por outro lado, em contradição a isto, que elas aparecessem enquanto imagem destas caminhadas, com a representação idêntica a uma câmera subjetiva cinematográfica - ou seja, que compusessem a imagem da escuta de um personagem-caminhante. À presença cênica da cantora, que traz fragmentos textuais, balbucios e explosões de vozes ininteligíveis - portanto de gestos fracionados - sobrepõem-se a estes longos contínuos em que se escutam os passos, os encontros e as vozes e demais fontes sonoras defronte ao personagem-caminhante. Há, assim, a exploração de uma polifonia imagética que somente o meio eletroacústico misto pode oferecer. As ligações entre os extratos desta polifonia se dão, por exemplo, na segunda parte da peça, na *Aria*, em que os fragmentos cantados ressoam a micromontagem dos originais gravados.

Mas é a intervenção eletrônica ao vivo que busca homogeneizar ambas as camadas, seja na primeira ou na segunda parte. Na primeira, busca-se mesclar o material sonoro vocálico ao da gravação, de modo a criar um certo halo reverberante que confunde a origem das vozes captadas nas caminhadas com a voz da cantora, como se esta estivesse também na gravação das ruas. Isto é feito ao se ajustar o nível das repetições em loop das gravações de trechos da performance vocal e dos delays com o da camada pré-montada. O trabalho consiste, portanto, em uma mixagem em tempo direto de modo que estas duas faixas se equilibrem.

Figura 11: Granulador em MAX/MSP.



Fonte: Patch pelo autor

Já no caso da segunda parte, projetei um granulador em MAX/MSP que escolhia aleatoriamente trechos curtíssimos gravados da performance vocal ao vivo e os colocava em pequenos loops. Os resultados são o prolongamento ou de notas do extremo agudo, ou de consoantes fricativas¹³ cantadas, bem como da simulação de *glitches*¹⁴ ou outros ruídos. E tudo isso aproxima ainda mais a parte vocálica das micromontagens dos fragmentos, visto que estas também privilegiam tanto a repetição em curtos *loops* quanto a interação de ruídos e *glitches*.

Iludido em querer mostrar uma imagem neutra das sonoridades das ruas, perguntei a Katia Guedes, em entrevista, como foi para ela conviver musicalmente com sons da cidade em que vive há mais de trinta anos. A resposta dela me foi reveladora:

¹³ “Fricativas são produzidas pela obstrução do fluxo de ar em algum lugar da cavidade oral, criando assim um ruído dado pela turbulência do ar”(JANNEDY & WEIRICH, 2016, p. 2). “A libertação inicial de ar produz uma consoante oclusiva, mas a distensão que se segue é suficientemente lenta para produzir uma fricção audível, existindo assim, um elemento fricativo nestas consoantes”. (CORREIA, ASHBY & JANSSEN, s.d.). Assim, consoantes fricativas, quando isoladas de seu contexto fonético - como no caso da edição mencionada - aproximam-se dos sons gerados por *glitches* por constituírem ruídos complexos.

¹⁴ O termo *glitch*, se associado à música, relaciona-se a um som com referência indicial ligada a algum tipo de mau funcionamento digital dos aparatos de reprodução ou registro sonoro - um defeito. Tal elemento foi extensivamente explorado pelo músico japonês Yasunao Tone, pelo grupo alemão *Oval* e por *Alva Noto*, pseudônimo do artista e músico alemão Castern Nicolai. Para um estudo aprofundado do tema, ver OLIVEIRA, 2016.

Se no mar você vai lá e tira um balde d'água do oceano, o que você está obtendo? Pode ser que você tire um balde sem peixe. Então, o que é que você retira dessa mescla toda? Os sons que eu estou acostumada são um mundo musical, um tamanho. E quando você retira, grava e corta e monta, você tem um filtro, é o seu balde de água com os seus peixes, então esse seu balde pode ser diferente do meu - achei muito legal conviver com essa escolha, tem a ver com uma escolha que você faz dentro desse universo que você percebeu. A gente vai andando pela rua e vai ouvindo, graças ao John Cage... essa audição minha pode não ser igual à sua, apesar da gente estar morando exatamente na mesma cidade. Então basicamente nós estamos falando de uma escolha, e eu acho interessante porque sempre que você está falando de uma escolha, está falando de uma personalidade, então quando você escolhe, é a sua escolha, é o Alexandre que está escolhendo e tem o seu filtro - vamos dizer assim - que está ali presente, não é só a cidade, o som da cidade, é a sua definição, é a sua máscara, no sentido da máscara do corte, né?, é o seu corte ali que está presente, que tem a ver com você. (GUEDES, 2020, entrevista para o autor).

Para ela, portanto, não era uma Berlim genérica que ali estava, mas a cidade através da minha escuta. Isto parece óbvio, mas uma crença no dispositivo de captação, disfarçado em fones de ouvido, por vezes criou-me a ilusão de que eu era um mero espectador dos sons, que passavam por mim. Na verdade, eu fiz ressoar as minhas questões enquanto não-alemão, estrangeiro e, já na criação da peça, angustiado pelo isolamento social, a distância da família e o medo da morte. Isto fica ainda mais nítido na sua terceira parte. Neste trecho, uma longa transição após a *Aria* é feita pela escuta de um acordeonista, músico de rua gravado na estação de Mehringdamm, que tocava solo em modo menor em estilo de movimento lento Barroco. No mesmo espaço, algumas crianças gritavam - elas brincavam com algo que não me recordo enquanto esperavam pelo trem. Neste ambiente reverberante, fiz ressoar pequenos gestos provindos dos gritos ao adicionar a eles micromontagens de uma série de eventos decorrentes, enfatizando-as. O trecho conta com um ar sentimental, quase piegas, dado pela interpretação do acordeonista. Sobre esta sonoridade, em dado momento, a cantora declama claramente, pela primeira e única vez, a narração de um sonho. É, também, a primeira vez que sua voz não passa por nenhum procedimento de homogeneização com a parte pré-gravada:

Em outro sonho discuto com meu pai. Jogo na cara dele um punhado de papéis (dinheiro?) - em troca joga no meu rosto purpurina, e a sensação era de água como se respingasse com a mão molhada. Na boca gosto de Sonrisal. Ele sorri como quando, eu menino, desmanchava meu cabelo. (Partitura pelo autor, 2020).

Na partitura solicito que dure vinte e quatro segundos - tempo relativamente curto, mas que basta para ressignificar as imagens sonoras que cercam sua aparição: o movimento Barroco no acordeom, o vozerio das crianças e mesmo a reverberação dada pela estação do metrô viram um fundo onírico para outras imagens, dadas pelo texto. As imagens poéticas textuais e as levantadas pela camada pré-gravada são incongruentes e sua combinação, perturbadora.

Conclusão

O trabalho composicional de *Sonhos Caminhos Fragmentos* contou com uma

pesquisa pelas sonoridades de vozes não-ocidentais em uma cidade central do Norte Global. Mas, tomado pelas condições dadas pela pandemia - o isolamento social e linguístico - emergiram outras questões, pessoais, explicitadas pela atividade onírica, as quais passei a incorporar ao trabalho quase como uma forma de extravasá-las. O resultado talvez reflita a proliferação de procedimentos, métodos e linguagens: em um aspecto, escritura tradicional dodecafônica, edição sutil em suporte fixado (como em *Presque Rien*, de Ferrari), micromontagens, proliferação de *glitches*. Em outro aspecto, utilização de elementos cênicos (a partitura de murmúrios e vocalizações, que cria uma ilusão de falhas na microfonação - a qual ressoa os *glitches*), criação textual em três registros distintos: *cut up* de textos, transcrição de vozes passantes em línguas não-ocidentais e narrativa. E, finalmente, a utilização de procedimentos de transformação sonora tanto em tempo diferido quanto em tempo real.

Esta combinação exuberante de elementos acaba por criar uma cena musical fraturada, estranha, em que a imagem da escuta de uma cidade por um caminhante não-alemão é combinada com a presença de uma cantora cuja performance comenta, contrasta ou destoa desta imagem. Tal presença cria como que o efeito de uma escuta externa a estes materiais, trazendo uma perspectiva àqueles sons. Seu sentido ainda me foge, mas a peça continua a ser composta em dois outros movimentos subsequentes - já que continuamos no mesmo estado psíquico de quando fora criada, visto que a pandemia se estende há cerca de um ano. Tenho, portanto, motivação, embora negativa, para prolongar sua realização.

Referências

BURROUGHS, W. *The Soft Machine*. London: Fourth Estate, 2010.

CUSACK, P. Field Recording as Sonic Journalism. In: CARLYLE, Angus; LANE, Cathy (Orgs.). *On Listening*. Axminster: Uniformbooks, 2013.

CORREIA, M; ASHBY, S & JAN.SSEN, M. Consoante Obstruinte. *Portal da Língua Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Linguística Teórica e Computacional, s. d.. Disponível em <http://www.portaldalinguaportuguesa.org/%3Faction%3Dterminology%26act%3Dview%26id%3D1061?action=terminology&query=fricativa>. Acesso em 02/07/2021.

GUEDES, K. & FENERICH, A. Entrevista realizada em 06/07/2020.

GUTIERREZ, A. Flâneuse. La caminanta. BREITSAMETER, S. & KARAKIZ, C. *The Global Composition 2018 - conference on sound, ecology and media culture - proceedings*. Dieburg: Hochschule Darmstadt, 2018.

HIRSCHFELD-MEDALIA, A. The Voice in *Wayang* and *Kabuki*. *Asian Theatre Journal*, vol 1 n. 2, 1984.

JANNEDY, S. & WEIRICH, M. The Acoustics of Fricative Contrasts in Two German

Dialects. *Proceedings of P&P*. Munich: Ludwig Maximilian University of Munich, 2016. Disponível em:

https://www.researchgate.net/profile/MelanieWeirich/publication/309292155_The_Acoustics_of_Fricative_Contrasts_in_Two_German_Dialects/links/580889b508ae07c0baa544881/The-Acoustics-of-Fricative-Contrasts-in-Two-German-Dialects.pdf. Acesso em 02/07/2021.

KIM-COHEN, S. *In the Blink of an Ear - toward a non-cochlear sound art*. New York: Continuum, 2009.

KOTEF, H. *Movement and the Ordering of Freedom on Liberal Governances of Mobility*. London: Duke University Press, 2015.

MANNIS, J. A. *Design de difusores sonoros a partir do processo serial: adequação acústica de pequenas salas a performance e audição musical*. 2008. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MASCI, F. *L'ordre Règne à Berlin*. Paris: Allia, 2013.

OLIVEIRA, R. A. *Glitch Music*. Juiz de Fora: Dissertação (Mestrado em artes). Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2016.

PRECIADO, P. Aprendiendo del Virus: la gestión política de las epidemias pone em escena la utopía de comunidad y las fantasías inmunitárias de una sociedad, externalizando sus sueños de omnipotencia de su soberanía política. *El País*, Madrid, 28 de março de 2020.

ROSA, J. G. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, B. Épistémologies du Sud. In: *Études Rurales*. No 187. Open Editions, 2011.

SANTOS, F. C. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Editora da PUC-SP, 2002.

SANTOS, M. Elogio da Lentidão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2001.

SANTOS, M. *Técnica Espaço Tempo - Globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hugitec, 1997.

WIKIPEDIA. Cut-up Technique. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Cut-up_technique. Acesso em: 30/10/202

WIKIPEDIA. The Soft Machine. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Soft_Machine. Acesso em 30/10/2020.

Nota Biográfica

Alexandre Sperandéo Fenerich é Doutor em Musicologia pela USP, com pesquisa sobre a relação entre música concreta, intimidade e voz. Trabalha com composição musical sobre mídias digitais, com foco em *live electronics*, espacialização aural e performances audiovisuais ao vivo. É professor adjunto do Instituto Villa-Lobos da Unirio e membro do Programa de Pós-graduação em Música da mesma universidade. Foi bolsista pelo edital Capes-Humboldt para pesquisador experiente em 2019-2020, desenvolvendo trabalho de pesquisa na Universität der Künste, Berlin.1z\ E-mail: alexandre.fenerich@unirio.br
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2868-2499>

Recebido em: 15 de abril de 2021

Aceito em: 10 de julho de 2021