

## **Efeitos do fonógrafo, Modernismo e arte sonora: uma leitura (escuta) de *O Som é um texto desmutado* – b-Aluria (Gabriela Nobre)**

***Phonograph effects, modernism and sound art: a reading  
(listening) of *O Som é um texto desmutado* – b-Aluria  
(Gabriela Nobre)***

Nariá Assis Ribeiro  
Universidade Nova de Lisboa

Resumo: Neste artigo, a vídeo-performance “O som é um texto desmutado” (2020), da artista sonora b-Aluria (Gabriela Nobre) serve de fio condutor para a reflexão sobre a influência das tecnologias de áudio na criação musical. Portanto, este trabalho articula três dimensões: a) o pensamento musical de compositores de vanguarda frente às novas tecnologias que surgem no início do século XX e à demanda pela construção de uma música tipicamente moderna que pudesse se contrapor à música do Romantismo; b) a análise mais aprofundada e atual do impacto dessas tecnologias na criação musical, especificamente a discussão levantada por Katz (2004); c) um exemplo de arte sonora recente.

Palavras-chave: Arte Sonora; Tecnologia; Modernismo.

Abstract: In this article, “O som é um texto desmutado” (2020), a video-performance by sound artist b-Aluria (Gabriela Nobre), acts as a leading thread to a reflection about the impact of audio technology in musical creation. Therefore, this work articulates three dimensions: a) the musical thought of avant-garde composers in face of new technologies from the beginning of 20<sup>th</sup> century and also of a demand for a typically modern music that could contrast with romantic music; b) Katz’s (2004) analysis of the impact of these technologies in music creation; c) a recent example of sound-art.

Keywords: Sound Art; Technology; Modernism.

Technology of sound recording, writ large, has profoundly transformed modern musical life (Katz 2004, 1)

Modernism, as argued here, remains vital. It has not been supplanted. It draws upon a wealth of ideals and precedents and is fueled by continuing impulses. With such resources, it has crossed over into the twenty-first century (Metzer 2009, 1)

O conceito de *phonograph effect* foi cunhado por Katz (2004) com o objetivo de esmiuçar o impacto que a tecnologia de gravação teve e tem na nossa vida musical. Os desdobramentos da invenção do fonógrafo para a criação musical ocidental ainda não foram suficientemente discutidos na literatura de análise musical, como por exemplo em que medida a experiência da manipulação do som gravado impulsionou novos paradigmas de organização do ritmo em música, ou de que maneira a transformação de dispositivos pensados para a escuta em ferramentas de criação alterou a relação compositor/intérprete típica do *common practice period*<sup>1</sup>.

O Modernismo enquanto movimento musical origina-se justamente na esteira das inovações tecnológicas da virada ao século XX. De acordo com Metzer (2009), há uma espécie de *continuum* entre o modernismo e o pós-modernismo (2), de modo que alguns ideais de inovação, experimentação e exploração ainda ecoam na música feita hoje. Tendo isso em mente, o objetivo deste artigo é articular as mudanças na criação musical proporcionadas pela invenção do fonógrafo, o pensamento modernista sobre a nova linguagem musical do século XX e uma criação sonora do século XXI.

A obra escolhida para esta discussão é *O som é um texto desmutado*<sup>2</sup>, vídeo-performance de Gabriela Nobre. Apesar da natureza sonora e visual da composição, esta análise é centrada na dimensão auditiva principalmente. A título de organização, cada frase do texto da peça prenuncia uma temática a ser abordada. A fonte para todas as frases atribuídas à artista foi uma entrevista realizada por e-mail em abril de 2021.

"O som..." foi estreada via Youtube na ocasião do festival Frestas Telúricas, terceira edição. Gabriela Nobre é artista sonora, poeta e performer nascida no Rio de Janeiro, Brasil. Sua atuação na música se dá principalmente com o b-Aluria, projeto que investiga as relações entre som e palavra, ruídos, colagens e falas que criam narrativas descontínuas em busca de respostas às insuficiências da palavra escrita.

## O que as pessoas falam quando sabem que estão sendo gravadas?

Nesta primeira frase do texto de "O som...", G. Nobre sugere que a gravação é capaz de interferir, impactar em algo, no conteúdo da fala das pessoas. Oportunamente para o objetivo deste artigo, esta frase põe em jogo a relação entre pessoas e a gravação, donde podemos extrapolar para o impacto da gravação na prática artística, em especial

<sup>1</sup> Período da prática comum. Aqui refere-se à música tonal dos séculos XVIII e XIX.

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=MCv5NibVnIA&t=231s>.

aquela que lida com o som. Um traço fundamental da tecnologia de áudio é a *tangibilidade* (Katz 2004, 9). Ou seja, a fala (das pessoas) gravada pode ser armazenada em uma mídia física, a qual não mantém mais nenhuma conexão direta com a emissão original do som.

Isto tem pelo menos duas implicações na experiência com a música de forma geral: a possibilidade de interagir com coleções de mídias, sejam elas discos, fitas ou CDs; e a possibilidade de utilizar esse material musical de forma descontextualizada na criação, como base para novas composições (idem, 10). Ambas as situações são primordiais para o trabalho de G. Nobre, já que o uso do toca-fitas implica estabelecer uma relação não trivial com as cassetes e com o seu conteúdo.

A noção de trabalho com som enquanto trabalho com algo tangível fica evidente no depoimento da própria artista, ao definir sua identidade artística. As palavras "colagem" e "recortado" exemplificam esse pensamento:

Penso que o que eu faço é uma espécie de colagem non stop ruidosa. Uma espécie de polifonia feedbackiana infernal, predominantemente negativa. Narrativas descontínuas que morrem e se recriam. Me interessa o impreciso, o mal feito, o que fica "mal recortado", fora de/do tempo (Nogueira 2019, 68).

### **Ouvir é olhar numa direção específica.**

Em princípio esta frase é uma contradição, uma vez que a audição é menos direcional comparada à visão. O sistema auditivo é um dos únicos capazes de captar amplamente um espaço tridimensional. Contudo, esta comparação é útil para discutir a escuta musical e a presença ou não de um traço visual na percepção sonora. A experiência visual permite a escolha do percurso, decidir a direção, retornar a um ponto específico, se necessário alongar-se nele. A escuta de música é pré-determinada pela ordem dos eventos sonoros e sua duração.

Entretanto, a separação entre a fonte sonora e o som, no contexto da gravação, possibilitou uma nova experiência com o som: "the acousmatic is supposed to allow one to attend to sound in itself because the cause is occulted" (Chion and Steintrager 2016, 134). O ato da repetição de um áudio promovido pela fonofixação e pela manipulação permitiu abordar o som tal como se fosse um objeto (ibid). A questão que se faz é se a escuta desse som descolado de uma fonte visual continua a ser contaminada por uma componente imagética ou se existe um escuta estritamente acústica.

Em "O som..." é praticamente inevitável fazer a separação entre som e texto durante a escuta. Isto não quer dizer que esses dois elementos sejam planos independentes ou que não haja sensação de coesão entre ambos durante a escuta da peça. Em se tratando de linguagem, "we hear the text rather than the sounds" (idem, 47) e "a phoneme is not a sound but an abstract, differential unit" (46). Portanto, a experiência visual com o texto e com os sons será diferente, caso ela exista.

"O som..." mobiliza espaços de acordo com a sonoridade de cada gravador e cada cassete. A voz inicial em 30" está com um chiado composto de frequências agudas e pulsações rápidas, o chiado que está com a mesma voz em 2'35" tem frequências mais graves e é mais homogêneo. O chiado nos induz a reconhecer uma mudança espacial e talvez projetar um espaço condizente com cada situação.

Outra associação visual que pode ocorrer na escuta da peça é entre os clicks dos cortes e os botões do toca-fitas, assim como as oscilações da dinâmica e os knobs do mixer. Isso é particularmente relevante para quem tem alguma familiaridade com a manipulação desses equipamentos. Ou seja, independente do vídeo, é possível estabelecer uma associação entre a escuta e a performance da peça, entre som e movimentos corporais, o toque nos equipamentos etc.

### **O gravador, duas vozes que se repetem no gravador, e uma voz distinta, como uma sinfonia de uma mulher só.**

O gravador, ou o toca-fitas, desempenha aqui o papel de ferramenta de criação. A palavra "gravador" põe o foco em dois dos sete efeitos tecnológicos básicos, conforme terminologia de Chion (2016, 133): a captação e a fonofixação do som. Já "toca-fitas" evidencia a difusão (telefonia), acusmatização e amplificação, normalmente tratados sob o "guarda-chuva" da reprodução. Ao adicionar um mixer aos dois toca-fitas, o sétimo efeito, a manipulação, é potencializado. O único efeito que não está em causa nesta peça é a fonogeração.

A capacidade para reprodução, que permite a escuta, é o motivo pelo qual o objeto toca-fitas torna-se almejado e popular em princípio. Entretanto, enquanto ferramenta de criação, o toca-fitas compartilha com o fonógrafo um traço da tecnologia da gravação: *manipulabilidade* (Katz 2004, 41).

A capacidade para manipulação do som e também criação de sons antes inexistentes por meios acústicos despertou a atenção de compositores do início do século XX. A chamada *Gramophonmusik* foi o prenúncio do desenvolvimento de técnicas e estéticas que só aparecem décadas depois como o *overdubbing*, a *Musique Concrète* e o *turntablism* (idem, 113). Estes *phonograph effects* (3) manifestam-se em "O som..." de várias formas.

Hindemith, em *Trickaufnahmen*, aproveita-se da *manipulabilidade* para empilhar gravações feitas em momentos diferentes, no que foi uma das primeiras obras a explorar esse traço da tecnologia de áudio. Somente na era da fita magnética (ca. 1940) esse procedimento recebe o nome de *overdubbing* (idem, 100).

Em "O som...", o *overdubbing* possibilita a sinfonia (de uma mulher só), além de remeter a outro efeito do fonógrafo que é a exploração de contrapontos complexos. O trecho entre 4'10" e 4'30" é uma polifonia vocal não-metrificada, composta de som falado (não cantado), que não se adequaria facilmente à notação tradicional. No entanto, essa sonoridade é facilmente atingida por meio da manipulação do som gravado.

Na *Musique Concrète*, Schaeffer (2012) busca uma forma de compor que parta do som concreto, em contraposição à abstração do som notado, e se coloca como uma terceira via dentro de experimentação musical para além do dodecafonismo de Schoenberg e o neoclassicismo de Stravinsky. Ao partir do som, o músico tem que lidar com o “despair of being able to make them (o sons) fit into any theoretical notation” (129). Sobre seu método, Schaeffer diz:

The only precise way to create music out of even the least complex of sound objects is in fact montage. So note by note, chord by chord, we replace playing an instrument with scissors and glue, still note by note, and with harmonic or contrapuntal mixing in which the brain plays the part previously given to muscles and nerves (idem, 175).

A ideia de compor com “tesouras e cola” pode ser interessante para descrever a metodologia de composição em “O som...”, peça na qual o “corte” desempenha papel central. Outra metáfora, a dos sons enquanto objetos, funciona para emular essa noção de “montage”. A propósito, Brian Eno descreveu o toca-fitas como “an automatic musical collage device” (Tamm 1989, 68).

A “sinfonia de uma mulher só” também é a própria compositora ao executar a peça com o toca-fitas, o que nos leva a mais um efeito do fonógrafo: o *turntablism* (Katz 2004, 136). Além de ferramenta de criação, o toca-fitas em “O som...” é uma ferramenta (instrumento) para execução da peça. Na *Gramophonmusik* foi aventado que o gramofone se tornaria um instrumento musical que poderia ser acompanhado por uma orquestra ou explorado em suas habilidades (107). No entanto, somente no final da década de 1970 origina-se uma prática musical baseada inteiramente na manipulação de discos de vinil em performances ao vivo: *DJ Battle*.

O paralelo com “O som...” é direto, a começar pela configuração do equipamento utilizado: dois toca-discos (no caso, 2 toca-fitas), um mixer e vinis (cassetes). Há outro aspecto das chamadas batalhas de DJs que é a opção por trabalhar com o analógico em uma era dominada pelo digital, o que inclui o garimpo de vinis raros e a valorização dos discos que não foram digitalizados. Os *turntablists* têm esse senso de autenticidade em sua relação com a tecnologia, ou seja, a interação com a tecnologia não é movida apenas pela funcionalidade mas também por questões estéticas e culturais (idem, 120).

Correlatamente, o uso que G. Nobre faz do toca-fitas é movido, dentre outras razões, pelo tipo de som que esse dispositivo gera ao gravar e que, em suas palavras, “nenhum *plugin* ou efeito consegue emular satisfatoriamente”. Além disso, ela relata também o interesse por cassetes antigas e raras, as quais utiliza para gravar por cima outros materiais e/ou eventualmente utilizar seu conteúdo original na montagem das composições.

De maneira oposta, entretanto, em “O som...” parece haver mais espaço para improvisação durante a performance do que no *turntablism*. Ainda que diversos aspectos da peça foram previamente definidos, como a gravação de cada uma das vozes e dos ruídos, a seleção dos trechos de cada fita utilizada, bem como os exatos momentos de disparada e pausa das faixas, durante a execução há espaço para decisões espontâneas em parâmetros como duração de alguns elementos e níveis de volume. Esse não parece ser o caso das batalhas de DJs,

em que as execuções são "painstakingly planned and therefore leave little room for improvisation" (idem, 127).

## Há algo que vai soar, não algo que vai falar.

I chose for this the spoken word and had a four-voice mixed chamber choir speak exactly indicated rhythms, vowels, consonants, syllables, and words, so that in exploiting the mechanical possibilities of recording (such as increasing tempo and therefore pitch), a kind of instrumental music came about, so that it may perhaps nearly be forgotten that its creation is based solely upon speech (Katz 2004, 102).

Ernst Toch buscava, na peça *Fuge aus der Geographie* (outra da *Gramophonmusik*), a sintetização de um som antes inexistente no mundo dos instrumentos, a partir da manipulação da voz humana gravada. De maneira curiosa, essa frase de "O som..." expressa o desejo de Toch em sua experimentação. Outro dos efeitos do fonógrafo foi expandir a paleta de sons na música. O som musical estava até então associado ao som dos instrumentos musicais e do canto, assim como a organização desses sons dentro de uma composição seguia uma modelagem típica do período da prática comum.

Varèse (1966) compreendeu o potencial da eletrônica para "liberar o som": "(...) make music with any sound and all sounds" (14). Nesse sentido, ele traz à tona o protagonismo de ritmo e forma na composição, bem como explicita algumas contradições da teoria musical tradicional sobre esses dois parâmetros basilares.

Varèse rejeita a definição de ritmo como métrica, o que para ele é uma visão reducionista de ritmo. Ritmo em música, assim como na filosofia, deve ser a "succession of alternate and opposite or correlative states." (idem, 16). Já a forma musical para Varèse está associada à resultante de um processo, como ocorre na cristalização, muito mais do que a modelos musicais pré-existentes.

G. Nobre caracteriza sua produção de arte sonora "como interface entre elementos (texto e som) que, uma vez juntos, passam a ter suas fronteiras borradas". Talvez seja por esse motivo que algo vá soar e não falar, pois falar está mais vinculado à palavra ou à expressão do pensamento, enquanto que soar pode ser simplesmente produzir som. O texto de "O som..." não é mais um texto, é parte de uma simbiose com os sons e já adquiriu outros sentidos que não teria somente por escrito.

Embora não seja a intenção deste texto expor a análise pormenorizada da peça, vale a pena comentar alguns aspectos de forma e ritmo. Há três estados rítmicos principais: A) início até 2'36"; B) 2'36" até 4'10"; e C) 4'10" até o final. O trecho entre 2'23" e 2'42" funciona como uma transição entre A e B. A parte C congrega elementos das partes A e B: duas vezes simultâneas (polifonia não-metrificada) e conseqüentemente acúmulo dos ruídos de ambas as gravações. Agindo quase em paralelo às vozes e ruídos das seções, há um *noise* que ganha robustez ao longo de toda a peça, em um movimento apoteótico que leva ao seu fechamento.

Como resultante desses estados rítmicos pode-se dizer que a forma da peça é ao mesmo tempo ternária, se levadas em conta as seções referidas, mas também unária, um "continuous flowing curve" (Varèse 1966, 18), exceto que, nesse caso, curva não define bem o movimento do *noise*, um crescendo contínuo que não retrocede. Esse *flow* é descrito em Varèse como uma das vantagens do meio eletrônico, e é bastante explorado em gêneros eletrônicos como *ambient* e *drone music*.

A ideia de três momentos formais é reforçada pelo uso do corte: o início é praticamente sem corte na voz; até 4'30" acumulam-se mais cortes e sobreposições; até que de 4'30" em diante voltamos a ouvir o texto sem cortes. A forma unária é reforçada pelo tom imperturbável da voz do início ao fim, assim como pelo *noise* que, gradual e constantemente, vai intensificando-se até o pico em que desaparece subitamente. O mesmo ruído suave de reprodução da fita que inicia a peça retorna ao final para encerrá-la.

### Se eu falo, eu repito.

Um outro traço da gravação é a *repetibilidade* (Katz 2004, 24). Steve Reich aproveitou-se das possibilidades de exploração com a *tape loop* para compor suas primeiras peças minimalistas. O jogo de defasagem e sincronia, o qual foi primeiramente possível através da gravação, em seguida passa a ser explorado em obras instrumentais (30). Por outro lado, a repetição insistente de alguns trechos de uma gravação serve de material de base na manipulação dos discos pelos DJs de Hip-hop (31).

Ou seja, a partir de uma funcionalidade da reprodução, inicialmente pensada para oferecer uma experiência musical realista comparada à música "ao vivo", desenvolvem-se gêneros musicais que, pelo contrário, escancaram a artificialidade da gravação, a vulnerabilidade que um áudio tem de ser recortado, distorcido e ressignificado.

Ao utilizar a voz gravada como material na composição, G. Nobre está interessada em criar um "duplo da voz":

"Acho que todo o texto dessa peça é uma forma de pensar o interesse que tenho na relação que o toca fitas estabelece entre a voz que é falada e a voz que é gravada e, depois, reproduzida. (...) busco um certo exercício de 'duplo da voz'. Um duplo, primeiramente, e então desdobramentos da voz".

A palavra "duplo" nesse contexto contrapõe-se à ideia da gravação enquanto cópia. Em primeiro lugar porque o meio de gravação, o toca-fitas, escancara sua sonoridade, é muito difícil que o som do gravador seja confundido com a voz "ao vivo". Em segundo lugar, a repetição em "O som..." nunca é trivial, é duplamente um método e parte do conteúdo da peça. Cada um dos dois gravadores utilizados na peça têm suas próprias características sonoras. A voz reproduzida em 30" não é a mesma que em 2'36", ambas são duplos da voz real e distinguíveis entre si: dois duplos.

O início da peça já demarca o papel da repetição na composição, quando a palavra "gravadas" não é pronunciada até o final, o "das" é cortado e, em seguida, a frase repete inteira.

Esse corte logo no começo é como uma advertência, a interrupção brusca evidencia a artificialidade do material e nos lembra que tudo é uma montagem. A seção então segue sem cortes até 2'00".

Em 4'13" a palavra "ruído" insiste em soar quatro vezes, sendo ela mesma um ruído no texto que ouvimos ao mesmo tempo pelo outro gravador. A cada repetição da frase com a palavra ruído há variações no ritmo da fala. Ao mesmo tempo, ao final do quarto "ruído" o *noise*, que acabará por tomar a peça ao final, faz sua primeira aparição mais contundente.

### **Tenho certeza que essa gravação não corta o ar, mas atravessa distâncias.**

É possível pensar essa frase de duas maneiras. O sentido metafórico de atravessar distâncias enquanto mudança temporal é a primeira interpretação que vem à mente, ainda mais se tratando de uma peça na qual um objeto obsoleto, do ponto de vista de seu uso enquanto reproduzidor de músicas, é colocado no papel principal. A sonoridade característica do toca-fitas nos transporta para um certo contexto que no mínimo não é o contemporâneo<sup>3</sup>.

Katz, ao abordar o traço da *portabilidade* da gravação, diz o seguinte: "when music is recorded and replayed, it is removed from its original setting, losing its unique spatial and temporal identity" (2004, 14). Entretanto, no caso de "O som..." a gravação fornece ao texto falado uma temporalidade e espacialidade específicas, desejadas pela compositora como mencionado anteriormente, justamente pelas características sonoras da mídia e pelo fato da mesma fazer referência a um outro momento histórico. A sensação, ao ouvir uma voz pelo toca-fitas, é de que a gravação é antiga, não importa se tenha sido feita há poucos minutos.

Ainda sobre atravessar distâncias, o toca-fitas tem sua funcionalidade renovada a partir de seu uso nos cenários da arte sonora e da música experimental, rompendo de certa forma com sua obsolescência. Há alguns anos, houve um *revival* do uso de k7s tanto como formato escolhido para lançamento de álbuns de alguns artista<sup>4</sup> quanto como ferramenta de composição<sup>5</sup>. Dentre os artistas que utilizam deste recurso, o discurso da memória é muito presente, seja pela referência das fitas a uma geração (décadas de 70, 80 e 90), seja pela própria sonoridade das k7s que, ao se desgastarem com o passar dos anos, vão acumulando sonoridades que despertam especial interesse artístico.

Por outro lado, a menção ao corte aqui nesse contexto nos permite falar de outro efeito do fonógrafo, que é a prática do *sampleamento*. Para além das faixas de voz gravadas pela artista, há três momentos na peça em que outros trechos de gravação soam. Esses trechos são introduzidos na peça de forma aleatória, são áudios que fazem parte das fitas cassetes que serviram de base para gravação da voz da artista, que passou por cima de algo que já estava ali.

<sup>3</sup> Vale mencionar a tonalidade também acinzentada do vídeo, embora esse não seja o foco desta análise.

<sup>4</sup> Eminem, Justin Bieber, Weezer, Jack White, Snoop Dogg e Skrillex são alguns artistas que realizaram lançamentos em mídia cassete.

<sup>5</sup> Alguns outros artistas brasileiros que utilizam o toca-fitas como ferramenta de criação: Lucas Pires, Cadu Tenório, Graxa, t1nn1tuzzzz, Aline Vieira, Rayra Costa e Bella.



Apenas o momento de deixar soar esse conteúdo pré-gravado das fitas é previamente determinado.

Esses trechos funcionam como samplers no sentido mais amplo do termo – “digital incorporation of any prerecorded sound into a new recorded work”– (Katz 2004, 138) já que não fazem parte nem de uma música anterior, tampouco foram selecionados intencionalmente pela autora. “Vozes infiltradas” é como G. Nobre chama esses momentos, o procedimento poderia ser intitulado como um *sampleamento* randômico. Vale acrescentar que, embora nesta obra o uso do *sampler* seja muito sutil, é um procedimento bastante presente no trabalho da artista como um todo.

## **Ruído no seu texto, há um ruído que me vê.**

A incorporação de outros sons ditos não musicais à criação musical e à criação artística é também um efeito do fonógrafo. Apesar disso, a distinção entre ruído, música e fala permanece como um paradigma nas práticas musicais, análise, teoria da música, assim como no senso comum. O nível de definição da altura exerce um papel na diferenciação entre os sons. Um som musical a rigor têm altura definida, enquanto todos os outros sons ditos mais complexos aglomeram-se na categoria do ruído ou da fala (Chion 2016, 56)

Entretanto, esta tripartite (ruído, música e fala), por ser tão calcada em contextos culturais e individuais, atrapalha a análise mais específica das características acústicas:

And should we perhaps substitute for them [tripartite] a classification and comparison of sounds based on form itself (punctual, sustained, discontinuous, tonic or complex, pulsed or not, etc.) and on the material proper (grain, materializing sound indices, speed, etc.)? (p. 57).

Varèse (1966) diz que ruído é subjetivamente tudo aquilo que alguém não gosta (18), mas o que Chion ressalta é que a definição de ruído combina aspectos físicos e perceptuais dos sons, o que torna sua análise um fenômeno complexo. Por exemplo, do ponto de vista perceptual um ruído é muitas vezes um som difícil de descrever ou identificar, enquanto que do ponto de vista físico ruído pode ser um “phenomenon characterized by a nonperiodic frequency structure (“complex” in Schaeffer’s sense)” (1016, 59). Ou seja, aplica-se a um golpe de martelo a característica física referida, embora seja um som facilmente identificável perceptualmente.

Em “O som...”, os ruídos tem um papel importante em compor um cenário sonoro que permite a identificação da mídia. O chiado, ruído de fundo que acompanha uma gravação em cassete, é um som de fácil identificação para quem teve contato com essa mídia. É um som que, considerando a tecnologia digital e os padrões de áudios atuais, adquire um significado, remete a uma época como discutido anteriormente.

Também participam da montagem desse cenário sonoro o som do *click*, que advém do corte na gravação e do acionamento dos botões de pausa e *play*, e a distorção do sinal, a nova configuração de timbre resultante da perda de características do som no processo de captação,

fonofixação e difusão. A "voz própria da mídia", é como justifica Christian Marclay o uso do disco de vinil em sua instalação artística em 1998:

Instead of rejecting these residual sounds, (...) I've tried to use them, bringing them to the foreground to make people aware that they're listening to a recording and not live music. We usually make abstractions of the [recorded] medium. For me it was important . . . to give it a voice (Katz 2004, 45).

Quando em 4'10" as vozes aparecem em contraponto, a fala vira ruído (no seu texto) porque a compreensão do texto fica mais difícil. É a sensação de escutar um ruído quando ouvimos uma língua estrangeira desconhecida. A faixa de *noise* que invade a peça do meio para o final é uma entidade à parte nessa composição. Talvez seja a expressão mais óbvia de ruído na peça e, enquanto ente, adquire habilidades humanas: o ruído que vê.

## O som é um texto desmutado.

Por fim, a frase que dá título à peça nos induz a duas reflexões: o som pode ser "lido"; o texto tem um "som". Esse aparente paradoxo na verdade expõe a essência do trabalho com texto e som de G. Nobre: "quando decido trabalhá-los juntos (som e texto), me empenho em alcançar um resultado de mistura entre eles, de forma a um não fazer tanto sentido sem o outro".

Quando o texto tem/vira um som ele pode ser manipulado de forma a por luz em determinadas facetas dele mesmo. O uso do corte e repetição em 3'36" nos obriga a reler o texto de forma específica, dando ênfase na palavra "texto", a qual desaparece por um instante. Quando o som pode ser lido significa que há uma inteligibilidade ou um significado no som a priori. O processo de composição torna-se a busca pelo encontro dessa faceta do som: "the corporealization of the intelligence that is in sound," (Varèse 1966, 17).

Este foi um bosquejo da peça "O som...", uma tentativa de descrição e interpretação em diálogo com as reflexões trazidas por Katz. O foco na relação entre criação sonora e tecnologias permite a comparação entre práticas musicais muito distintas, como as batalhas de Djs e a arte sonora, ou a experimentação com o timbre na *gramophonmusik* e o interesse pela qualidade do som das fitas cassetes. A análise de Katz torna imprescindível a percepção da mediação na criação artística, algo que por vezes não é central para o campo da análise musical.

Os efeitos do fonógrafo contextualizam algumas técnicas composicionais, assim como o interesse por determinadas estéticas, processos rítmicos e as mudanças na abordagem das práticas musicais/sonoras ao longo do século XX. Nesta perspectiva, e em concordância com Metzger, a música moderna permanece sendo uma fonte pertinente para a compreensão da música atual, um ponto de partida de um movimento que segue desenvolvendo-se em ramos muito variados no século XXI.

## Referências

Chion, M. 2016. *Sound: An Acoulogical Treatise*. Translated by J A Steintrager. Durham and London: Duke University Press.

Katz, M. 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Metzer, David Joel. 2009. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.

Nogueira, Isabel. 2019. “Vozes, Sons e Herstories: Tecendo a Pesquisa Feminista Em Música Experimental No Brasil,” 53–79.

Schaeffer, P. 2012. *In Search of a Concrete Music*. Translated by Christine North and John Dack. An Ahmanson Foundation Book in Humanities (UPCCP) Series. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Tamm, Eric. 1989. “Brian Eno: His Music and the Vertical Colour of Sound,” 246.

Varèse, Edgard. 1966. “The Liberation of Sound.” Edited by C. Wen-chung. *Perspectives of New Music* 5 (1): 11–19.

Albuquerque, GG. Matéria em website. <https://volumemorto.com.br/poeticas-sonoras-das-fitas-cassete/>. Acesso em 20/05/2021.