

## Revisitações ao Espaço Específico: Vínculos existentes entre obra e paisagem sonora.

Elder dos Santos Oliveira Junior<sup>1</sup>  
Universidade de Aveiro / INET-md - Portugal

### RESUMO

A literatura atual necessita de estudos que apontem com clareza as formas as quais um espaço específico à céu aberto pode contribuir intimamente para a composição da estrutura de uma instalação sonora. Este artigo propõe divulgar as metodologias de revisitação e vinculação, cujas funções salientaram as relações existentes entre composição musical e espaço específico. Recorrendo à literatura que aborda temas ligados à composição musical, paisagem sonora e trabalhos direcionados à performances para espaços específicos, a metodologia de revisitação estruturou em quatro performances a instalação sonora “Saving Shapes” (2016-2018), vinculando-a ao seu espaço acolhedor durante um ano e caracterizando cada performance, simultaneamente evitando recursos de repetição. Neste caso específico, durante o processo de composição para um espaço aberto escolhido na Ilha dos Marinheiros, Rio Grande – RS, foram realizados diferentes soundwalks, cuja perspectiva foi a escuta e a interação com os elementos que se transformavam na paisagem sonora.

**Palavras-chave:** Composição Musical; Instalação sonora; Soundwalk; Registro sonoro; Revisitação e Vinculação.

### INTRODUÇÃO

Inserida no âmbito das práticas contemporâneas da arte sonora e da composição musical, a investigação criou técnicas composicionais para espaços abertos – ao ar livre. Para que isso fosse possível, este trabalho artístico apresentou a composição musical como uma experiência do compositor num mesmo espaço, onde ele regista sons, compõe novas sonoridades com base nesses registos e apresenta suas instalações sonoras em forma de diálogo com o meio o qual insere a obra.

---

<sup>1</sup> O autor é doutorando na Universidade de Aveiro, em Portugal. Suas pesquisas estão centradas no ramo da composição e da arte sonora, com interesse específico na música experimental e nas relações existentes entre som e espaço. Durante seu percurso acadêmico teve a oportunidade de estudar composição musical com os compositores Arthur Kampela (BR-USA) e Luigi Abbate (ITA), Sara Carvalho (PT), Filipe Lopes (PT), Iancu Dumitrescu (ROM) e Ana-Maria Avram (ROM). Entre suas atuações mais relevantes estão as performances com o grupo internacional Hyperion Ensemble, na Onassis Cultural Centre; a instalação sonora “Spiritual Convergence”, no evento *Espacios Sonoros 2014*, na Universidad Autónoma de Madrid; e a instalação sonora “Presença”, apresentada na Universidade Federal do Rio Grande, em 2016.

Campesato e Iazzetta (2006) apresentaram técnicas instalativas as quais identifiquei serem para espaços fechados. Nesse aspecto, apresentaram o quanto a repetição é presente no conteúdo sonoro das instalações, comparando a prática instalativa à estética minimalista. Entretanto, ainda que este trabalho não pretenda argumentar acerca de instalações para estes espaços, percebi que durante a pesquisa que há a estandardização da utilização da repetição literal e a contínua exploração deste efeito para manter a instalação sonora em curso num determinado lugar, seja por exigência do artista ou do ambiente acolhedor.

Contrariamente à esta proposta, identifiquei que há maneiras de manter uma instalação sonora em curso sem a utilização de recursos que exagerem na repetição de sonoridades. Uma delas é a realização de performances que salientem o diálogo entre obra e espaço envolvente. Barry Truax (2012) e Hildegard Westerkamp (1974) apontam como essencial a necessidade de conexão pessoal do compositor com a paisagem a partir da caminhada em determinado ambiente. Ao enfatizar a composição musical para espaços ao ar livre, esta pesquisa atribuiu novas funções metodológicas ao *soundwalk*, definido por Westerkamp (1974) como performance artística que prioriza a caminhada atenta à escuta da paisagem sonora.

Considerando essa caminhada a primeira vivência no espaço, foi possível identificar os elementos da paisagem sonora (biofônicos, geofônicos e antropofônicos)<sup>2</sup> que caracterizam o espaço e suas diferentes localidades. Em seguida, por meio das revisitações ao espaço foi possível verificar a importância da transformação desses elementos da paisagem sonora para este processo composicional ao longo do ano de observação. À vista disso, a técnica de revisitação propõe interações e performances, a fim de que ocorram aproximações e afastamentos do compositor no espaço específico. Estes momentos foram absolutamente necessários para identificação do que foi alterado e do que possivelmente se alteraria no espaço enquanto o observador estivesse ausente.

Sob a perspectiva de analisar o que se transformaria no espaço ao longo do ano de observação, a revisitação estabeleceu que os métodos de registo sonoro ao ar livre deveriam

---

<sup>2</sup> Bernie Krause (2013) aponta que “*Juntas, biofonia, geofonia e antropofonia formam as paisagens sonoras do mundo*” (KRAUSE, 2013:146).

ser maleáveis às demandas do espaço. Ou seja, que a escolha da técnica de registo sonoro deverá acompanhar as principais alterações do espaço específico, sendo capaz de salientar seus objetos e seus eventos, sejam eles efêmeros ou duradouros. Ainda, que os procedimentos de manipulação eletroacústica deveriam ser responsáveis de manter o vínculo do som com sua respectiva fonte sonora, a fim de identificar na composição musical os eventos que se transformaram no espaço.

### A IMPORTÂNCIA DO ESPAÇO ESPECÍFICO

Inicialmente, para este processo tornou-se necessário compreender o que é espaço, para que assim o espaço de performances fosse gradativamente sendo criado ao longo das performances. Judith Rugg (2010) diferencia os tipos de espaços em: espaços psíquicos, contingentes, de performance e demográficos. Neste caso, saliento os espaços psíquicos e de performance.

Segundo a autora, caracteriza-se como espaço psíquico aquele “(...) *espaço subjetivo interno e espaço de material externo que são formados e projetados psicicamente*” (RUGG, 2010:07)<sup>3</sup>. Em segundo lugar, os espaços de performance são entendidos como

*“(...) a definição dos limites em que performances do cotidiano estão inscritas e contidas, como um ponto de convergência em que podem ocorrer enredos, divisões, rupturas e redes, e como um lugar em que as articulações são articuladas, são investigadas através de uma série de obras de arte” (RUGG, 2010:53)<sup>4</sup>.*

Dessa forma, estando associados os espaços psíquicos e de performance no âmbito da criação artística, verificou-se que a escolha de um espaço delimita os objetos e eventos que são percebidos em conjunto com a obra, transformando a percepção do que é projetado acusticamente e psicicamente durante as performances da instalação sonora.

---

<sup>3</sup> “(...) internal subjective space and external material space are psychically formed and projected” (RUGG, 2010:07).

<sup>4</sup> “The idea of space as defining the limits in which performances of the everyday are inscribed and contained, as a point of convergence in which entanglements, divisions, ruptures and networks can take place, and as a site in which expressions of community are articulated, are investigated through consideration of a range of artworks” (RUGG, 2010:53).

Semelhantemente, Nick Kaye (2000) aponta que ao verificar os objetos e eventos pertencentes a um único espaço, determina-se substancialmente sua especificidade. Segundo Kaye (2000),

*“A especificidade do lugar pode ser entendida em termos desse processo, enquanto um “trabalho específico do lugar” que pode articular e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos em relacionamentos específicos entre um ‘objeto’ ou ‘evento’ e uma posição que ele ocupa” (KAYE, 2000:01)<sup>5</sup>.*

À vista disso, vislumbrando as relações entre som e espaço, Barry Truax aponta que o “(...) som não é uma mera troca de informação, mas é capacidade de criação de relações entre ouvintes e seus ambientes num processo dinâmico de cognição incorporada” (TRUAX, 2012: 03)<sup>6</sup>. Verifica-se assim que, criado um espaço de performances criam-se em tempo real formas mentais de organizações dos eventos sonoros percebidos, considerando ainda que inconscientemente as suas dinâmicas são envolventes, coerentes e, de certa forma, imprevisíveis.

Determinada a importância do espaço e do reconhecimento de suas especificidades, a delimitação do conjunto de ações e de performances num mesmo espaço define o contexto o qual a obra gradativamente se insere, formando uma rede de significados que dão suporte a uma escuta, neste caso, seccionada por diferentes performances. Truax (2009) aponta que “Talvez o maior obstáculo que o som ambiental traga ao seu uso musical é o fato de que seu significado é inescapável ao seu contexto” (TRUAX, 2009:52)<sup>7</sup>. À vista disso, a coexistência e associabilidade da realidade acústica local com a realidade eletroacústica oferecida ao espaço de performances estabelece a formação de um novo contexto que se transforma à medida em que novas revisitações e performances são realizadas e vinculadas ao espaço específico.

Debruçado sobre esta reflexão, o trabalho artístico para um espaço específico demanda uma série de cuidados para que seja preservada a coerência e a inteligibilidade desse contexto formado. Traquino (2010) aponta que

---

<sup>5</sup> “Site-specificity, then, can be understood in terms of this process, while a ‘site-specific work’ might articulate and define itself through properties, qualities or meanings produced in specific relationships between an ‘object’ or ‘event’ and a position it occupies” (KAYE, 2000:01).

<sup>6</sup> “(...) both inner and outer complexity inform our understanding of sound. Further, sound is not merely information exchange, but is capable of creating relationships between listeners and their environment in a dynamic process of embodied cognition” (TRUAX, 2012:03).

<sup>7</sup> “Perhaps the biggest obstacle that environmental sound erects to its musical usage is the fact that its meaning is inescapably contextual” (TRUAX, 2009:52).

*“Ao trabalhar com um espaço físico, os artistas levam em conta uma determinada porção de superfície, de maior ou menor dimensão, que investiga em termos de organização e composição formal (espacial), interpretando os volumes que a constituem bem como os movimentos do corpo, as relações físicas e psíquicas com a estrutura dessa superfície desempenhados pelos seus utilizadores, e os processos de sua apropriação” (TRAQUINO, 2010:56).*

Dessa forma, considerando as especificidades morfológicas do espaço, o artista dimensiona as suas ações considerando o modo o qual se refletirão a longo prazo no espaço de performances. Ros Bandt (2006) salienta que

*“O caminho o qual o artista integra a escultura do som, a sua dispersão no espaço e a integração visual como um todo para o espaço arquitetado, tal como num recinto cultural, constroem ou rompem com uma obra” (BANDT, 2006:359)<sup>8</sup>.*

Ainda que a proposta da autora não seja a estruturação de ações ou performances, mas a conscientização da relevância de cada interferência no espaço para a percepção da obra, considerou-se relevante um estudo que abordasse de forma prática as ações do compositor num espaço específico para a formação de um espaço de performances, contextualizado sob uma única ótica: compor e dialogar dinamicamente em conjunto com o espaço.

Para isso, Filipe Lopes (2015) havia apontado que quanto maiores são as articulações da obra com elementos do espaço, maior a conectividade da mesma com o espaço. Assim, poderia se mensurar o quão a instalação sonora está conectada com seu lugar. Segundo Lopes (2015),

*“(...) uma obra musical estará naturalmente mais vinculada ao espaço quanto maior for número de articulações utilizadas. Por conseguinte, supõem-se que uma composição musical poderá almejar um entrelaçar integral com o espaço, recorrendo para isso ao maior número possível de modos de articular estruturalmente a composição musical e o espaço” (LOPES, 2015:03).*

De forma prática, processual e experimental foram verificados na Ilha dos Marinheiros, localizado no sul do Rio Grande do Sul – Brasil, as principais formas de articular as transformações de um espaço às modificações da composição, a vincular uma instalação sonora composta por sucessivas performances e revisitações à um mesmo lugar.

#### INSTALAÇÃO SONORA “SAVING SHAPES” (2016-2018).

A instalação sonora “Saving Shapes” foi composta a partir de sons da paisagem sonora de um espaço específico – a Ilha dos Marinheiros. Este espaço fica localizado no extremo sul do Brasil, no Estado do Rio Grande do Sul, e pertence ao município do Rio Grande. Ilha onde

---

<sup>8</sup> “The way the artist integrates the sculpting of sound, its dispersion in the space and the overall visual integration to the architectural space and cultural precinct makes or breaks a work” (BANDT, 2006:359).



somente a orla é habitada, este trabalho composicional deteve-se no estudo de seu interior, evitando o registo de sons tecnológicos antropofônicos que alteram a percepção das demais sonoridades biofônicas e geofônicas. Em virtude desse processo de revisitação monitorar as transformações do espaço específico ao longo de um ano, foram verificadas diferentes localidades que caracterizam o espaço. Assim, a obra que divide-se em quatro performances diferentes explorou as diferentes relações vividas em três localidades diferentes.

O que viabiliza o seccionamento da instalação sonora em diferentes performances é a forma a qual percebemos os eventos naturais do espaço. Neste caso, o compositor-observador estando imerso num espaço de performance, “(...) não se atém a um tempo abstrato expresso em divisões por dia, mês e ano; ele se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador (...)” (CANDAU, 2011:92). Isso permite considerar que as performances foram os principais indicadores temporais que estruturaram a instalação sonora, verificando também a possibilidade de elaboração da continuidade da instalação por longos períodos, sem gerir os recursos eletrônicos de repetição.

Neste caso específico que considera a transformação do lugar como eixo para a composição musical, um único evento ocorrido não seria capaz de organizar suas próprias representações identitárias. Para este processo tornou-se necessário a elaboração de uma trajetória que remontasse as experiências vividas no espaço específico. Dessa forma, Candau (2011) aponta que

*“O ponto de origem não é o suficiente para que a memória possa organizar as representações identitárias. É preciso ainda um eixo temporal, uma trajetória marcada por essas referências, que são os acontecimentos” (CANDAU, 2011:98).*

Dessa forma, as quatro revisitações que compõem a instalação sonora são consideradas representações identitárias que remontam um eixo temporal vivido no espaço específico. Isto posto, a recorrência das visitas compõe e caracteriza gradativamente a instalação sonora, mediante aos seus próprios eventos naturais registrados e às performances ocorridas neste espaço.

## PROCESSO DE REVISITAÇÕES

O primeiro encontro com o espaço foi o momento o qual observei pela primeira vez os elementos acústicos e visuais do espaço específico, considerando seu relevo, vegetação, suas biofonias e geofonias particulares. Neste primeiro encontro realizado no verão de 2017, percebi que o meu contato com os fenômenos do lugar era superficial, pois nenhum vínculo com o lugar havia sido estabelecido, nenhuma caminhada ou outra performance havia sido realizada para que houvesse alguma aproximação com os elementos acústicos e visuais do ambiente escolhido.



Figura 1: Espaço de performance. Registro visual criado em 22 de abril de 2017. Foto do autor.

Em momentos de deambulação no espaço pude traçar caminhos sob os montes de areia e os campos secos, ouvindo o som do meu próprio deslocamento nesses terrenos característicos do lugar. Quando atento à essa escuta, pude descobrir “(...) no caminhar um componente onírico e surreal (...)” (CARERI, 2002:29) que se transformava constantemente: um som antropofônico que me auxiliaria nas futuras performances que estruturariam a instalação sonora. Durante este momento de caminhada observei os objetos pertencentes ao espaço, tocando-os e atribuindo perspectivas de uso desses objetos na composição musical em estúdio. Não obstante, foram observadas as informações biofônicas e geofônicas que se apresentavam como materiais que poderiam ser utilizados na composição musical, gerando os primeiros diálogos entre obra e espaço.

O espaço aberto não oferece quaisquer barreiras acústicas e visuais, apresentando-se como um desafio aos processos tradicionais de composição musical pela quantidade de incertezas que o compositor enfrenta ao compor para esse tipo de espaço. As informações acústicas do lugar alteraram-se continuamente pelos fenômenos climáticos do espaço, oferecendo uma série de incertezas ao visitar o espaço escolhido. Diante dessas incertezas, o monitoramento do espaço a partir da revisitação foi uma das soluções para aproximar o compositor ao espaço específico e às suas transformações.

Dessa forma, no primeiro período de revisitações verificaram-se novamente as características do lugar em busca de alterações por influência climática. Contudo, devido a proximidade entre os momentos de visita, não foram detectadas alterações significativas que interferissem na estrutura do espaço e da composição. Por outro lado, foram realizados novos registros da biofonia local, visto que foi verificado a importância do turno do dia em relação às intensidades do conteúdo que era registrado no período vespertino. Para encerrar este primeiro ciclo, no final da primeira revisitação foi realizada uma performance de difusão sonora que apresentou sons eletroacústicos de origem biofônica, característicos deste espaço de apresentação.

Em seguimento, no segundo período de revisitações foram escolhidos objetos do espaço de performance para improvisação ao longo da caminhada exploratória. Organizada em três diferentes momentos, o primeiro momento tinha objetivo de realizar uma escuta intensiva da paisagem sonora local, nas diferentes localidades do espaço específico. O segundo período foram realizados registros sonoros dessa paisagem, a fim de registrar elementos sonoros novos e recorrentes, identificados na comparação à outros momentos de registros sonoros realizados no mesmo lugar. Por fim, no último período pretendia-se o planejamento da performance em alusão às vivências anteriores no espaço específico, salientando o que se transformou no espaço.

Durante essa segunda etapa, verificou-se maior interferência climática em comparação à revisitação anterior, alterando a caracterização do espaço específico pela inclusão de um espaço aquático, de biofonia distinta das demais observadas. Isto posto, ao subdividir a revisitação em diferentes etapas foi possível salientar essas novas características do espaço a partir do registro subaquático no local. Utilizando um microfone *Aquarian Audio H2a* foi



possível observar a movimentação da biofonia diretamente em seu habitat, trazendo à composição as sonoridades audíveis sobre tais circunstâncias. Por fim, no final do segundo período de revisitações foi possível realizar difusão sonora que salientasse objetos utilizados nas improvisações. Para isto, foi alocado um dispositivo próximo a um objeto escolhido, a fim de integrar e vincular estas as sonoridades eletroacústicas à este objeto.

Em seguida, o terceiro período de revisitações manteve uma série de caminhadas entre os terrenos não-alagados e ao redor deles, buscando ouvir e registrar a biofonia local. A partir dos registos subaquáticos e destes registos na superfície foi composta a terceira performance, cuja composição foi ouvida no espaço específico, numa localidade escolhida próxima ao local onde foram obtidos os registos. Dessa forma, experimentou-se a técnica de relocação de sonoridades, visto que a paisagem em estudo contrastou momentaneamente com a nova paisagem escolhida.

A relocação de sonoridades foi um procedimento iniciado por Bill Fontana e descrito em 1987, considerando que *"(...) o ato de colocação deste som deve ter considerável importância estética"* (FONTANA, 2008:143)<sup>9</sup>. Segundo o autor, identificou-se que os sons da paisagem sonora dificilmente são isolados de seus contextos. Para ele, quando há a instalação sonora de sons da paisagem em espaços abertos, há a justaposição do contexto dos sons expostos com o contexto sonoro da realidade atual. Por hora, identificou-se na terceira performance a existência de duas realidades acústicas que dialogavam devido à cognoscibilidade do eventos presenciados e relacionados à composição eletroacústica. Dessa forma, verificaram-se os primeiros vínculos entre obra e paisagem, observando que não há a sobreposição de dois contextos, mas a formação de um novo contexto que resulta de um diálogo artístico estabelecido.

Por fim, o quarto período de revisitações analisou o conteúdo acústico e visual do espaço específico, verificando novas modificações que interferiram nas performances e que identificam o espaço específico. Durante a revisitação, pretendia-se que a caminhada oferecesse um conteúdo acústico distinto do conteúdo visual da paisagem, principalmente pelo fato de que o som eletroacústico *"(...) impõe seu caráter em um ambiente por causa de sua*

---

<sup>9</sup> "To make art out of an ambient sound, the act of placing this sound would have considerable aesthetic importance" (FONTANA, 2008:143).

*capacidade de dominar, tanto acusticamente quanto psicologicamente” (TRUAX, 1984:121)<sup>10</sup>. Dessa forma, verificou-se a importância do efeito walkman, que segundo Truax (1984) caracteriza-se quando “(...) a divisão esquizofônica entre ambientes eletroacústicos e naturais torna-se quase completa nessa situação” (TRUAX, 1984:121)<sup>11</sup>.*

Por fim, tendo em vista que este processo composicional explorou recursos, tais como *soundwalk*, relocação de sonoridades e *efeito walkman*, este processo se caracteriza-se como algo que explora novas possibilidades de interação e integração da obra ao seu espaço acolhedor. Da mesma forma, utiliza os próprios materiais acústicos do espaço específico para construir vínculos fortes entre obra e espaço, identificando idiosincrasias pertinentes para o processo criativo e performativo.

## CONCLUSÕES

Dentre as conclusões obtidas durante o período de pesquisas datados entre 2015 e 2018, ressaltam-se que o *soundwalk*, neste caso específico, apresentou-se como: 1. *performance artística de escuta* dos sons da paisagem; 2. *agente de mapeamento* do espaço específico, identificando diferentes localidades do espaço específico; e 3. *agente de transformação* da composição e do espaço, visto que durante as caminhadas puderam ser realizados registros utilizados na composição de diferentes performances.

Ainda, além de estabelecer um vínculo forte com o espaço específico, o processo de revisitação propôs a continuidade da narrativa sem adotar métodos standardizados de instalação sonora, visto que não foram interrompidos os regressos, as observações, os registros e as performances. Nesse aspecto, três pontos sublinham-se como os mais importantes para a condução dessa narrativa seccionada: 1. a não-reutilização literal de materiais sonoros da paisagem; 2. a relação *som e tempo* para viabilização da condução da narrativa musical criada para ser dividida em diferentes performances.

---

<sup>10</sup> “In many situations, electroacoustic sound imposes its character on an environment because of its ability to dominate, both acoustically and psychologically” (TRUAX, 1984:121).

<sup>11</sup> “The imposition of one environment on another now includes the “embedding” of an environment within another through use of portable, lightweight headphones—the so-called “Walkman” phenomenon. The schizophonic split between electroacoustic and natural environments becomes nearly complete in this situation” (TRUAX, 1984:121).

Por fim, considera-se que ao identificar as características acústicas do espaço específico o compositor estaria apto a pautar modos particulares de condução de uma narrativa constituída por diferentes performances. Independentemente da forma como isto ocorre ou das ferramentas adotadas, o compositor estaria apto a “(...) *conceber composições musicais que potenciem simbioses entre som e espaço à luz do seu contexto sonoro*” (LOPES, 2015:139), mantendo o fluxo de uma narrativa longa, inteligível e intrinsecamente conectado com seu espaço envolvente.

## REFERENCIAL TEÓRICO

ABRAM, D. (1996). *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More Than Human World*. New York, Pantheon.

ANTUNES PIRES, I. (2007). *La notion d’Espace dans la création musicale: idées, concepts et attributions*. Tese de Doutorado. Université Paris 8. UFR ARTS, PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE DÉPARTEMENT DE MUSIQUE.

AUMONT, J. (1990). *A Imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Papirus Editora. ISBN978-85-308-0234-9.

BANDT, R. (2006). *Sound Installation: Blurring the Boundaries of the Eye, the Ear, Space and Time*. Contemporary Music Review, vol. 25. No. 4, August 2006, pp. 353-365. 2006 Taylor and Francis Group Ltda.

BLESSER, B., & Salter, L.MR. (2007). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, MA: The MIT Press.

CAMPESATO, L., e IAZZETTA, F. **Som, espaço e tempo na arte sonora**. Anais do XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução: Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2012.

CARERI, F. (2002). **WALKSCAPES: o caminhar como prática estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

CARERI, F. (2017). **Caminhar e Parar**. 1ª Edição. Editora Gustavo Gili.

CHAVES, R., & REBELO, P. (2012). *Evocative Listening: Mediated practices in everyday life Organised Sound*, 17 (03), 216-222.

COX, C. and WARNER, D. (2004) *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Computer Music Journal, Vol. 29, No. 3 (Autumn, 2005), pp. 96-98

DEERY, A. (2015). *Practical approaches towards interactivity in soundscape composition*. Digital Creativity, 26(1), pp. 32-39.

DREVER, J. (2009). *Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday*. In: James Saunders, ed. The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Aldershot: Ashgate, pp. 163-192. ISBN 0754662822

FASTL, H. and ZWICKER, E. (1999). *“Psychoacoustics”: Facts and Models*. Third Edition. Springer, 2006.

- FONTANA, B. (1990). *The Environment as a Musical Resource*. Consultado a 22 de Agosto, 2017, em <http://resoundings.org/Pages/musical%20resource.html>
- FONTANA, B. (2008). *The Relocation of Ambient Sound: Urban Sound Sculpture*. Leonardo 41: 154–158. Primeira publicação em 1987.
- HALMRAST, T. Guettler, K. et. al. (2010). *Gesture and Timbre*. Musical Gestures. Sound Movement and Meaning. Rolf Inge Godoy and Marc Leman, 2010.
- HOSOKAWA, S. (2012). *The Walkman Effect*. Sound Studies. Ed. Jonathan Sterne. Routledge, 2012.
- KAYE, N. (2000). *Site-specific Art: Performance, place and documentation*. First published 2000 by Routledge. 11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE
- KRAUSE, B. (2008) *Anatomy of the soundscape: Evolving perspectives*. Journal of the Audio Engineering Society, 56(1) pp 73-80.
- KRAUSE, B. (2013). *A grande orquestra da natureza – Descobrimos as origens da música no mundo selvagem*. Editora Zahar.
- LOPES, F. (2015). *Composição musical com o espaço*. Tese de Doutorado. Faculdade de Engenharia, Universidade do Porto.
- LABELLE, B. (2006). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York: Continuum International Publishing Group.
- LABELLE, B. (2006). *Background Noise. Perspectives on Sound Art*. New York and London: Continuum.
- LABELLE, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- PEARSON, M. (2010). *Site-Specific Performance*. Hampshire and New York: Palgrave MacMillan.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Fenomenologia da percepção*. C. Moura, Trad. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NEWTON, I. (1687). *Principios Matemáticos da Filosofia Natural*. EDUSP, 2002.
- OLIVEROS, P. (2005). *Deep Listening, a Composer's Sound Practice*. New York: Deep Listening Publications.
- ÖZÇEVİK e YÜKSEL CAN (2012). *A Study on the Documentation and Analysis of the Urban Acoustical Environment in Terms of Soundscape*. MEGARON 2012; 7(2):129-142.
- POLLI, A. (2012). *Soundscape, Sonification, and Sound Activism*. AI & Society 27.2 257–268.
- RUGG, J. (2010). *Exploring Site-specific Art : Issues of Space and Internationalism*. London: I.B. Tauris.
- SANTAELLA, L. and NÖTH, W. (1997). *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. Editora Iluminuras Ltda. 2014.
- SANTAELLA, L. (2012). *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des objets musicaux*. Paris: Editions du Seuil.
- SCHAFER, M. (1977). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vancouver: Destiny Book.

- SHARR, A. (2006). *La cabaña de Heidegger*. The MIT Press, Cambridge (Mass.)/ Londres, 2006. Trad. Joaquín Rodríguez Feo.
- TAGLIANI, C. et. al. (2006). **Construção de um modelo de elevação digital de terreno para a Ilha dos Marinheiros, Rio Grande, RS, com o uso de DGPS e Rotinas de Geoprocessamento**. Gravel, ISSN 1678-5975.
- TRAQUINO, M. (2010). **A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea**. Ribeirão: Humus.
- TRAQUINO, M. (2009). **Da Construção Do Lugar Pela Arte Contemporânea II: Do Espaço Ao Lugar: Fluxus**. Pesquisa realizada em: 18 de abril de 2017, em: [http://www.artecapital.net/opiniaio-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii\\_do-espaco-ao-lugar-fluxus](http://www.artecapital.net/opiniaio-77-marta-traquino-da-construcao-do-lugar-pela-arte-contemporanea-ii_do-espaco-ao-lugar-fluxus)
- TRUAX, B. (1998). *Composition and diffusion: space in sound in space*. Organised Sound, 3(02), 141–146.
- TRUAX, B. (2001). *Acoustic Communication*. 2ª edição, Ablex Publishing.
- TRUAX, B. (2002). *Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University*. Organised Sound, 7(01), 5M14.
- TRUAX, B. (2004). *Emily Thompson, The Soundscape of Modernity*. The Journal of Acoustic Ecology, 5, 47–48.
- TRUAX, B. (2008). *Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape*. Organised Sound, 13(02), 103M109.
- TRUAX, B. (2012). *Sound, Listening and Place: The aesthetic dilemma*. Organised Sound, 17(03), 193–201.
- VOGEL, S. (2015). **Tuning-in**, Contemporary Music Review, 34:4, 327-334, DOI:10.1080/07494467.2016.1140475.
- VOORVELT, M. (1997). **The environmental element in Barry Truax compositions**. Journal of New Music Research. Routledge.
- WESTERKAMP, H. (1974). *Soundwalking*. Sound Heritage, Vol. III No. 4 (1974). Reprinted and updated in Angus Carlyle (ed.), Autumn Leaves: Sound and the Environment in Artistic Practice .Paris, 2007, pp. 49-54.
- WESTERKAMP, H. (1974). *Soundwalking originally published in Sound Heritage*. Vol III, Number 4 Victoria B.C., revised 2001
- WESTERKAMP, H. (1988). *Listening and Soundmaking: A study of music-as-environment*. Master's Thesis; Simon Fraser University.
- WESTERKAMP, H. (2002). *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology*. Organised Sound 7 (1): 51–56.
- WESTERKAMP, H. (2010). *Beneath the forest floor*. Transformations. Montreal: empreintes DIGITALes. (IMED1031).