

Sensorialidade: Construção de uma paisagem e experiência sonora em espaços de exposição

Atilio Francisco P Villalta Gazola Barros

RESUMO

Este artigo tem como objetivo contribuir para o estudo e uma melhor percepção sonora humana, compreendendo a espacialidade sonora cotidiana para sua manipulação dentro de espaços de exibição e instalação artística. Partindo do conceito de paisagem sonora, termo cunhado por Murray Schafer, será defendida a construção de composições com sonoridades captadas a partir de diferentes ambientes (cidades, bosques, campos, etc.) valorizando a escuta ativa. Considerando a atuação do campo sonoro como protagonista para a expansão das atividades artísticas contemporâneas.

Palavras-chave: Paisagem sonora, arte sonora, sensorial, percepção sonora, espacialidade.

RESUMEN

Este artículo tiene su objetivo contribuir para el estudio y una mejor percepción sonora humana, comprendiendo la espacialidad sonora cotidiana para su manipulación dentro de espacios de exhibición e instalación artística. Partiendo del concepto de paisaje sonora, término acuñado por Murray Schafer, será defendida la construcción de composiciones de sonoridades captadas en diferentes ambientes (ciudades, bosques, campos, etc.) valorizando la escucha activa. Teniendo en vista la actuación del campo sonoro como protagonista para la expansión de las actividades artísticas contemporâneas.

Palabras-clave: Paisaje sonora, arte sonora, sensorial, percepción sonora, espacialidad.

Introdução

O presente estudo tem como objetivo argumentar e expor a importância da percepção sonora propondo o resgate e o protagonismo das sonoridades cotidianas e suas minuciosidades para construção de uma arte sonora que

componha ambientes de exposição. Amparado às ideias de experiência perceptiva, ambiente, paisagem sonora e ruído com base nas teorias expostas por Murray Schafer (*Afinação do Mundo*, 1997), entre outros autores que aqui apresento, também, Bernie Krause como grande influência e inspiração para o entendimento e percepção da riqueza sonora presente em nosso cotidiano. Para assim poder argumentar com a possibilidade do uso de sons, reconhecer suas potencialidades e preservá-los considerando e visibilizando o conceito de ruído na construção de uma obra sonora como parte importante no processo de imersão e sensorialidade.

No primeiro momento apresento um estudo dos aspectos a respeito do ambiente que é inserida a arte sonora, assim como, a interação do som para com o espaço como instrumento de localização espacial e também a aproximação obra e receptor, compreendendo este como agente criador. Para tanto, faz-se um breve apanhado histórico sobre a arte sonora em suas nuances até aproximar-se das obras visuais desde a década de 70 até o momento atual. No segundo momento, em base as teorias apresentadas discuto a ideia de um desenho sonoro para criação e construção de paisagens sonoras cada vez mais detalhadas, carregadas de informação fidedignas com a sensorialidade que se pretende alcançar na relação sujeito e obra. No terceiro momento elenca-se a importância da percepção dos sons que constituem o nosso entorno - galgado nos termos de geofonia, biofonia e antropofonia (KRAUSE, 2013).

Para concluir apresento a ideia trazida por Murray Schafer a respeito de nossa necessidade da limpeza de nossos ouvidos para interpretar e filtrar conscientemente a diversidade sonora que nos rodeia, nos permitindo a interação de modo mais saudável e compreensível com nossos ambientes diários. Levanta-se o questionamento sobre o que é ruído, considerando que em determinado momento esse som indesejado, posteriormente, sobre um mesmo aspecto (ruído), poderá ser desejado e utilizado em processos criativos. Dessa forma, buscamos pôr em prática nossa sensorialidade e melhor uso da escuta ativa.

1. Breve histórico da arte sonora

Arte sonora termo que surge em meados da década de 70 para designar um conjunto de obras que começavam a utilizar o som de maneira à

experienciar o cruzamento de diferentes linguagens artísticas. Na fronteira entre as artes visuais e a música, artistas passam a buscar por um processo de expansão das características sonoras aprofundando a relação som e espaço. Tendo como principais categorias geradoras a paisagem sonora, a performance, a escultura, o *Happening*, *Installation Art*, *Performance Art* e Música Eletroacústica.

Era um momento no qual artistas discutiam sobre os espaços artísticos e o sistema museológico questionando a instituição das galerias e museus. O que direcionou a constituição de gêneros artísticos que redimensionaram o uso desses espaços que até então eram tidos como sagrados e louvados para a exibição de obras artísticas.

Dentro dessa busca expandida do conceito do som, o uso de espaços naturais e as relações entre o cotidiano (arte-vida), assim como, a participação mais ativa do espectador no processo artístico são características que abrangem o campo das chamadas artes sonoras.

Por arte do som entendemos uma reunião de manifestações artísticas que estão na fronteira entre a música e as outras artes, em que o som é o material de referência dentro de um conceito expandido de composição, gerando um processo de hibridação entre som, imagem e tempo. (2007:63 apud LUNA 2016:858).

São obras artísticas que criam sensações de ambientes acústicos, ambientes imersivos pretendendo a ampliação da paleta sonora proporcionada seja pela utilização de sons naturais e/ou processados e artificiais. Assim, uma linguagem artística que traz consigo em suas ações, uma necessidade de se expandir para além do território da música, entendendo este, em seu conceito amplo, como execução de uma composição harmoniosa e esteticamente válidos, buscando distinguir da escuta melódico-harmônica, rítmica ou textural, para, principalmente, nos voltarmos à escuta do movimento e suas aplicações em todas as outras áreas artísticas que tenham o som como protagonista ou o necessite como complemento às suas obras.

2.Construção da arte sonora

Primeiramente é preciso fazer-se entender o conceito do espaço artístico o qual será trabalhado. Que ambiente se quer criar e como queremos que seja a atuação deste espaço para com o público, do som com o espaço e vice-versa. Entende-se que um espaço de instalação é uma forma de arte que

utiliza a ampliação de ambientes de maneira arquitetônica, tendo o espectador como participante ativo na obra não se comportando somente como um apreciador.

Ao mesmo tempo a obra artística em forma de instalação pode ter caráter efêmero sem necessariamente obedecer uma ordem narrativa o qual o público tenha que seguir. Diferentemente de uma obra filmica, que se cria uma trilha sonora em que, normalmente, sabe-se que o público estará desde seu início ao fim, assim, possibilitando um direcionamento mais preciso daquilo que se busca passar e tornar percebido- tendo em vista que em um filme temos imagens visuais acompanhada por sons- em uma instalação a quebra dessa regra narrativa linear é comum, não há uma linha do tempo específica, podendo ser experienciada em um curto ou longo período e em qualquer momento da obra, seja no início, meio ou fim, o que torna o espectador o próprio agente criador.

A complexidade, em construir uma peça de arte sonora própria à sensação que se busca passar, torna-se presente por conta da transitoriedade do público, isso é, dentro de uma arte sonora o receptor pode estar em movimento, em uma constante entrada e saída do local de exibição.

Por este motivo, é difícil realizar um levantamento exaustivo sobre o problema do espaço na estética, assim como suas possibilidades poéticas na arte sonora. Que objetos de pesquisa permitem, ao mesmo tempo, delimitar um foco para a questão dos efeitos de sinestesia que surgem a partir da relação entre som e ambiente, sem desconsiderar a abrangência possível em função das interseções e interlocuções que são intrínsecas às linguagens híbridas em geral? (TSUDA, 2012:3).

Vejamos, como o objetivo deste artigo é discutir e contribuir para o estudo e resgate da percepção sonora “Qual o sentido,[...], em praticar a escuta no âmbito das áreas protegidas da música e não treinar para ouvir o entorno? (apud TSUDA, 2012:3)”. Dentro da construção de uma paisagem sonora é importante sensibilizar-se com os elementos antes invisibilizados por uma escuta seletiva, permitir-se ouvir a biofonia¹ e geofonia² regente, porém, encoberta pela nossa expansiva e aglomerada antropofonia³. Segundo Schulz,

Ao colocar ruídos cotidianos e sons musicais em patamares equivalentes, Cage fomentou nos ‘artistas visuais’ o desejo de expandir suas obras de arte em um contexto dinâmico. (1999:25 apud TSUDA 2012:2).

Há uma particularidade na relação som e espaço, na qual, o primeiro torna-se instrumento de localização espacial no ambiente de instalação,

guiando o processo de troca e criação entre obra e ouvinte/espectador, entende-se que a obra de arte sonora é campo de experiência espacial multissensorial o que permite situar o público em uma zona de imersão.

Neste sentido, a valorização de aspectos sensíveis que produzam a aproximação entre sujeito e obra é a busca por uma, de acordo com Schøllhammer (2012 apud VIERA JR., 2014:4) “estética afetiva”. Assim, o diálogo proposto por estes aspectos sensíveis é imediato por conta da disparidade na própria dimensão anatômica do corpo humano e de sua sensibilidade sem necessidade de sistematizar como uma estrutura e antepor sentido linguístico.

É assim que o distanciamento da visão formalista historicista nos guia para um entendimento da arte que vê na abertura ao real, no diálogo com a obra, uma possibilidade de aproximação entre arte e vida, capaz de pôr em prática a noção de um “eu que se faz entender apenas na experiência” (KRAUSS, apud LUNA, 2016:3).

Experiências que fortalecem o caráter de campo expandido da arte, por sua vez, utilizando de diversos meios dentro deles o som, como via de possibilidade estética/discursiva, seja por contato, na percepção não somente visual, mas corporal, no tempo e nos espaços reais, grande parte dessas experimentações tem o corpo como lugar mesmo da significação. Entende-se, portanto, a experiência perceptiva como constituinte do sujeito. O som permeia uma estrutura já finalizada, produz texturas que envolvem e forma paisagens sensoriais. Em seguida, retorna ao objeto de origem na forma de um complemento gerado pelo próprio receptor.

3. Cotidiano e desenho sonoro

A influência da paisagem sonora (soundscape) nas artes plásticas, nos anos 1960, já indicava uma preocupação com a “ecologia” do som. Outras produções apareceram em direção semelhante, sob os termos land art e earthworks. Estes trabalhos estavam voltados aos sons do entorno, ao ambiente sonoro, ao fato de que a vida cotidiana está imersa em som. (DUQUE, 2013:11)

Vivemos em um mundo permeado por sons, bem como, o constante marulho das ondas, o ruído dos veículos motorizados; o cricrilar noturno dos grilos, coaxar dos sapos, os sons dos humanos, suas músicas, conversações de cada etnia ou cultura. Há tanta diversidade de vida na Terra que, assim, também é a quantidade de sons existentes nela. Dessa infinita interação entre seres e seus habitats se constituem diferentes paisagens sonoras - termo

cunhado por Murray Schafer (A Afinação do Mundo, 1997), que tem relação a um conjunto de sons que nos rodeiam formando um ambiente, assim, uma paisagem.

Analogamente, uma trilha sonora é potencializada quando joga com a existência dessa diversidade sonora, originando um complexo desenho sonoro calcado em ambiências e experiências sonoras conduzidas pela sobrevalorização de uma sensorialidade multilinear, nas palavras de Michel Chion “O som hoje não é mais realista do que era no período clássico, embora seja mais sensorial e contenha mais informações” (2009:133 apud DA COSTA 2012:4). Atualmente a construção de uma trilha sonora é tão detalhada, possuindo dezenas de faixas, que remete a construção de uma mise-en-scène e os diferentes e possíveis enquadramentos realizados pelas câmeras cinematográficas.

Com o uso de computadores e softwares manipulamos loops e samples, recortes de diferentes arquivos de sons, deslocando e criando paisagens em uma persistente busca do ruído perfeito, descobrindo texturas, ritmos, ondulações. Para além do som ambiente, procura-se a construção de uma paisagem sonora fidedigna e esmiuçada mesmo que não realista. Neste processo a técnica tende a desaparecer em função da experiência sensorial. O que nos guia na produção do sentido dramático é o *feeling* a partir do uso das diferentes sonoridades existentes em nosso cotidiano, ou seja, voltar a atenção da escuta ativa à esses sons, experimentando-a na construção de um fenômeno.

Poderíamos, então, afirmar que a arte sonora é formalizada na tensão entre um imaginário sonoro e um imaginário plástico, que pode estar relacionado ao uso de objetos materiais ou simplesmente a uma plasticidade sonora que se transforma em sentido, dada uma situação proposta de difusão, de experiência sonora. (GAUDENZI, 2008:48).

O que se pode perceber é uma maior disposição dos detalhes, sons que muitas vezes passam despercebidos no dia-a-dia, nas obras artísticas são enfatizados. Assim, Chion argumenta como “uma espécie de retorno do sensorial, dada a possibilidade de maior imersão do espectador em uma miríade potencialmente cada vez mais detalhada de sons” (DA COSTA, Fernando Morais, 2012:4).

Bernie Krause (A Grande Orquestra da Natureza, 2013) quando em seus estudos, já nos alertava à necessidade e benefícios das informações-

estímulos vindas de uma percepção mais ecológica a partir da paisagem sonora do nosso planeta - dividido em Geofonia, Biofonia e Antrofonía. Tal é que, segundo o próprio estudioso, uma escuta mais atenta “mostra que a geofonia - os sons naturais [...] como o vento, a água, os movimentos da terra e a chuva – afetam, não apenas a expressão de vozes individuais, mas também a performance conjunta de todos os animais de um habitat” (KRAUSE, 2013:41). Nesta mesma direção cabe aqui elucidar que nós humanos também passamos por nosso processo de individualização vocal quando éramos seduzidos pelos sons geofônicos e sintonizados nessas frequências obtemos “mensagens fundamentais: dizendo onde encontrar alimento, comunicando uma identidade local e revelando uma conexão espiritual” (KRAUSE, 2013:41-42).

A dada informação, se faz primordial na consolidação da visibilidade das sonoridades ao nosso entorno, como proposta de uso nas construções de paisagens sonoras em ambientes expositivos em que a intenção seja a imersão e aproximação de sujeito e obra. A utilização destes sons tidos como naturais ou mesmo a reconstrução deles são artifícios para o restabelecimento da sensibilidade do ser humano com sua origem natural, sua vida e seu cotidiano.

Tal valorização do micro, no desenho de som, é o resgate da percepção auditiva anestesiada pela poluição sonora (que nos torna desatentos aos detalhes e riquezas vigentes em cada espaço). É necessário uma limpeza de ouvidos, como proposto por Murray Schafer (O Ouvido Pensante, 1992), a reeducação em ouvir nosso entorno, tanto quanto, a diminuição do excesso de ruídos que nos rodeiam.

A prática de ouvir atentamente cada detalhe sonoro em meio ao mar de ruídos existentes, pode tornar curioso e até mesmo, narrativo o que antes era tido como indiferente e, portanto, desprezível. Pois, cada evento sonoro é parte de uma narrativa. E independentemente de haver começado ou terminado é, em sua maioria, mal compreendido. Assim como muitos eventos do cotidiano são espontâneos - quando nos deparamos já estão acontecendo - o som, também, participa dessa qualidade, estar consciente de nossa audição é permitir-se a entrada à um novo universo sensorial.

4. Importância da percepção – limpeza dos ouvidos

Um aparelho auditivo saudável, que não tenha sofrido nenhuma perda com o tempo, tem capacidade de escutar frequências que variam de 20Hz, sendo esta a frequência mais baixa audível, e 20kHz, frequência mais alta audível. Contudo escutar não quer dizer que estejamos dando atenção ao som ou que o estejamos percebendo. A percepção auditiva é um processo muito mais cognitivo que fisiológico, temos que estar conectados e atentos ao meio para poder perceber com clareza.

J.J. Gibson (1971), psicólogo da percepção, quando tratando da visão, propõem o conceito de percepção direta para aquelas intuitivas e automáticas, e percepção indireta para aquelas mediadas por associações terceiras e evolutivas. Um exemplo de percepção direta é saber que não devo atravessar uma avenida, pois vejo que carros estão passando. No caso da percepção indireta, o fato de saber que não devo atravessar a avenida se dá não, somente, por carros estarem passando, e sim pelo fato de ver que o semáforo está em vermelho (sinal de parar). A percepção auditiva também trabalha de maneira similar ao que é proposto por Gibson, ser capaz de perceber e entender a diferença entre sons advém de processos cognitivos e conhecimentos prévios, por exemplo na mesma situação anteriormente citada, uma pessoa pode saber que não deve atravessar a avenida, pois percebe os sons da movimentação dos carros ali presentes. Já de maneira indireta, a pessoa sabe que não deve atravessar, ao reconhecer um alerta sonoro seja por outra pessoa que o avisa ou pelo próprio apito do semáforo.

Nós humanos criamos uma biblioteca sonora que se distingue das demais faixas de frequência geofônica e biofônica o que permitiu a comunicação com nossos semelhantes e facilitou emitir, em um primeiro momento, informações de subsistência.

Contudo, em um planeta cada vez mais carregado de sons, nossa percepção se deturpa em meio a esse mar de informações cruzadas, naturalizando e invisibilizando detalhes sonoros, muitas vezes, desejáveis aos nossos ouvidos. Tal naturalização do caos sonoro, como em grandes centros urbanos, tende a fazer com que o ouvinte condense todos os eventos em um monobloco e a despreze. Da mesma forma, quando de maneira isolada e mais atenta à um evento sonoro, mesmo que recorrente -como a alta tensão de certas ligações elétricas- possamos presenciar a surpresa do ouvinte.

Parte-se aqui do pressuposto que temos a tendência de escutar sons específicos quando ouvimos o som ambiente como um todo indiferenciado. A escuta háptica seria então esse breve momento em que diversos elementos sonoros se apresentariam como não-diferenciados, antes que escolhamos os sons que mais nos afetam em torno dos quais será organizada nossa percepção espacial. [...], nossa memória afetiva é uma instância fundamental não só para codificarmos o que ouvimos, mas também para dedicarmos mais atenção a uma fonte sonora do que outra, mesmo que seja a menos intensa. (VIEIRA JR., 2013:5-6).

Perceber e perceber-se é viver atento, é estar plenamente no presente e aos sinais que constantemente nos são lançados ou evocados por nós mesmos. Sinais estes que em um determinado momento eram fatores importantes na tomada de ações perante as necessidades mais básicas do ser humano, como a caça.

Resgatar e exercitar o sensorial de modo minucioso e perene é sentir-se parte de um todo, vibrando em uníssono sem se desvencilhar de sua individualidade, principalmente, emocional. Pois assim, como num filme que ao entoar em sua trilha sonora uma melodia suave, lenta e grave, facilmente poderá se relacionar às emoções de melancolia, a trilha sonora ruidosa de um centro urbano também, em maioria inconscientemente, afetará nossas emoções diárias.

Schafer, em seu livro *O Ouvido Pensante* (1992), propõem uma série de exercícios para seus estudantes no intuito de limpar seus ouvidos e conseqüentemente estimular a percepção auditiva deles, não só como estudantes de música, mas também como integrantes de um sistema vivo como é a Terra. Dentro de seus exercícios são tratados temas como ruídos, silêncio, som, timbre, amplitude, melodia, textura e ritmo, aqui tomarei de empréstimo as idéias e atividades respectivas aos ruídos.

No senso comum o ruído é o som indesejável (SCHAFER, 1992), aquilo que interfere; tornando-se desarmônico aos ouvidos em relação ao que queremos ouvir. Ruído é uma conversa atravessada durante uma palestra. Na música hi-fi ruído é o chiado produzido pelo próprio equipamento de captação. Ruído é a motosserra em meio a uma floresta. No entanto, ruído também é questão subjetiva e relativa à sensibilidade para com o sentido de ouvir. Schafer (*O Ouvido Pensante*. 1992) expõem o caso na música acerca da consonância e dissonância, na qual, esta pode ser considerada uma consonância e vice-versa dependendo da época, geração e/ou indivíduo.

Sendo a dissonância mais antiga na história da música a Terça Maior (dó-mi) e a última consonância na história da música, também, a Terça Maior (dó-mi). A mesma relativização, para com o que pode ser considerado ruído, acontece no âmbito das produções musicais chamadas lo-fi, tal que, diferente do hi-fi, existe um maior apreço pelos chiados produzidos pelos sistemas analógicos de mixagem. No entanto como determinar o que é ou não ruído e como isso influi em nossa percepção auditiva?!

Considerando ambientes diversos e suas mais variadas texturas sonoras, conseguir distinguir com clareza seus eventos, desde o micro ao macro, pontuando aqueles sons que rompem com o fluxo harmônico do todo é por em prática nossa sensorialidade. Capacidade esta, de isolar eventos sonoros e suas particularidades de maneira à melhor identificá-los como ruídos ou não.

Murray Schafer, questionará a partir disto quão sensíveis somos ao que nos rodeia e quanto disso tudo é ruído. Por último a pergunta que o teórico nos deixa é: todo som o qual não me agrada, por exemplo uma música, torna-se, portanto, ruído?

Considerações finais

Levando-se em conta o que foi observado neste artigo, desde a constituição do termo arte sonora, na década de 70, até o conceito de bioacústica levantado por Krause onde o som precede a arte; ao mesmo tempo reconhece como elemento da “nova” formação da arte tecnológica contemporânea, é importante considerar as imensas complexidades na discussão presente, seja pelas perspectivas conceituais, seja pelas discordâncias e ou novos rumos da discussão tanto do que é a arte sonora, tanto como, a abstração e o conceito de música.

Primeiramente pelo fator abstrato, sendo os processos criativos elementos cognitivos, sensoriais e sensíveis- dependendo de como o vemos- o conceito de arte sonora abrange um universo de possibilidade na projeção artística do som, assim, o eleva ao patamar de protagonismo, o que beneficia a troca das variáveis simbólicas, é dizer, que para construir uma ligação minimamente sensível, o estudo do som se faz necessário, e para tanto, as concepções de bioacústica de Bernie Krause são consideráveis, quando

reconhecemos as minuciosas escalas sonoras que preenchem toda a atmosfera terrestre.

Considerar que existem infinitas possibilidades em que o som é a principal fonte de um processo sinestésico, nos amplia o próprio conceito de música como a concebemos. Ora, salientar a importância do resgate de uma percepção auditiva mais consciente ao seu entorno se dará, não somente, a uma maior visibilização em obras artísticas ou através dos exercícios propostos por Murray Schafer em seu livro *O Ouvido Pensante* (1992), mas também porque se faz necessário a compreensão de nossas vivências nos espaços que habitamos, como também reconhecer todo um contingente de vida que habita para além dos espaços em que estamos presentes.

A arte sonora projeta a compreensão dos sons por que os percebe, os deseja, os permite. O processo criativo se constitui através da primeira impressão sobre a obra que se pretende, assim, a construção desse diálogo, é a conscientização de argumentos imagéticos e/ou roteiro de uma incansável busca por materiais sonoros. Uma das metodologias mais utilizadas é a prática de captação dos sons; a vivência empírica destes sons nos põe sujeitos às interferências cotidianas nos ambientes que nos propomos gravar, é dizer que, se possibilita trazer mais riqueza e realidade às paisagens sonoras que pretende-se construir, assim como Krause expõe em seu livro *A Grande Orquestra da Natureza* (2013), não é suficiente a gravação isolada de um objeto sonoro, qual se pretende estudar, e sim sua interação como um todo em um ambiente.

Notas:

1. Sons aqueles que provém de organismos vivos, não humanos, por exemplo o assobio dos pássaros, o guizo de uma cascavel e o latido de um cão.
2. Conjunto de sons advindo do próprio planeta Terra, consequentes da sua composição física, química e da movimentação de seu corpo. Como exemplo, terremotos, chuvas, ventos.
3. Sons emitidos direta ou indiretamente por humanos. Por exemplo, motor dos carros, máquinas, conversas, canções.

Bibliografia

LUNA, Ianni Barros. **Instalações Sonoras**. Anais do 15º Encontro de Arte e Tecnologia, Brasília, Universidade de Brasília, 2016.

LIMA, Rodrigues. **Edgard Varèse & Pierre Schaeffer: por uma emancipação do som**. São Paulo, 2007.

KRAUSE, Bernie. **A Grande Orquestra da Natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem**/Bernie Krause; tradução Ivan Weisz Kuck. - 1.ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2013

SCHAFER, R.Murray. **O Ouvido Pensante**/R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. - São Paulo: FEU, 1992.

SCHAFER, R.Murray. **A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**/R. Murray Schafer; tradução Marisa Trench Fonterrada. - São Paulo: FEU, 1997..

VIEIRA JR., Ery. Paisagens Sonoras e Realismo Sensorio no Cinema Mundial Contemporâneo. **Contemporanea | Comunicação e Cultura**, v.11, n.03, Rio de Janeiro, 2013.

VIEIRA JR., Ery. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. **Revista FAMECOS - mídia, cultura e tecnologia**, v.21, n.3, 2014.

DA COSTA, Fernando Morais. Silêncios, os sons dos rios, os sons das cidades: Los Muertos e Liverpool. **Contemporanea | Comunicação e Cultura**, vol.10 – n.01, 2012.

TSUDA, Dudu. **Arte Sonora: sons Integrados no espaço**. São Paulo, PUC-SP, 2012.

DUQUE, Borys Marques de Castro Lage. **Aspectos espaciais da Arte Sonora**. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2013.

GAUDENZI, Ricardo Cutz. **Arte Sonora: entre a plasticidade e a sonoridade – um estudo de caso e pequena perspectiva histórica**. Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2008.

.BOTECO ESCOLA. Psicologia ecológica de Gibson, c2017. Disponível em: <<https://jarbas.wordpress.com/2017/04/02/psicologia-ecologica-de-gibson/>>.

Acesso em: 24 de out. de 2018.

