

trajeto ——— s comunicantes

a matéria da escuta | **connecting commutes** the matter of listening





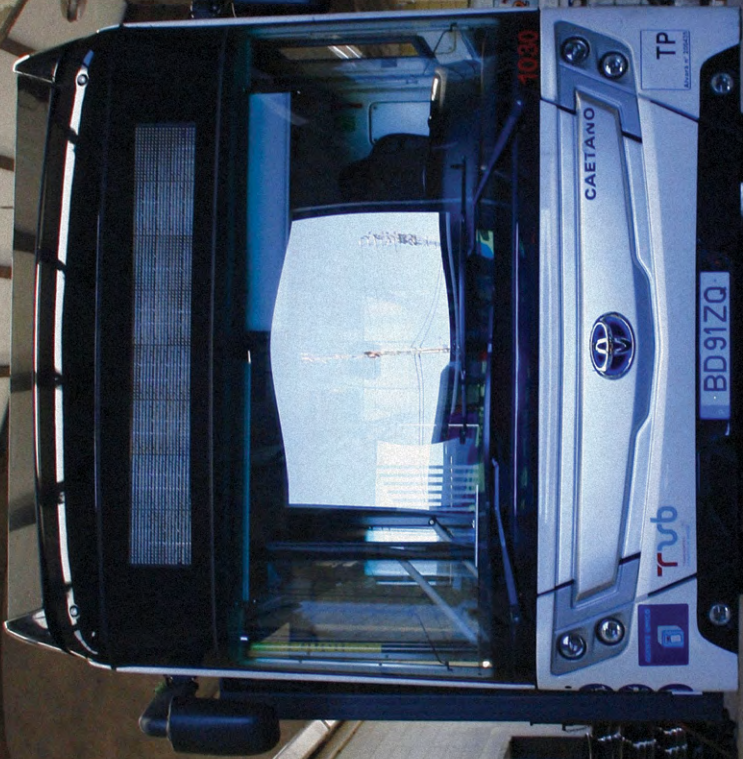












ELÉTRICOS



Handwritten text in Arabic script, possibly a name or title, written vertically on a light-colored tiled wall. The text is written in black ink and appears to be 'عبدالله' (Abdullah).



STREET
ART

ART
STREET

ART
STREET

ART
STREET

ART
STREET

ART
STREET

ART
STREET















trajeto _____

S

comunicantes

a matéria da escuta | **connecting commutes** the matter of listening

prefácio | introduction – Madalena Oliveira

Som e Sentido em Trajetos de Escuta 25

Sound and Meaning in Listening Trajectories 27

nota introdutória | introductory note – Luís Pinto

A Matéria da Escuta: Memória e Imaginação Coletiva 29

The Matter of Listening: Collective Memory and Imagination 33

dos lugares e da escuta | of places and listening 37

Ruínas Silenciosas | Silent Ruins – Angelos Kottas 39

Jabodetabek – Arjan Onderdenwijngaard 45

Ouvir o Seu Bairro | Listening to Your Neighbourhood – Laetitia Kozlova 48

A Cidade | The City – Susana Vieira 53

Viagem na Viagem | Journey Within a Journey – Teresa Lima 57

Neve Sobre Syktyvkar | Snow Over Syktyvkar – Vanya Nesterets 62

da escuta e do som | of listening and sound 71

Territórios de Escuta | Listening Territories – Frederico Pessoa 73

Reflexões Sobre o Silêncio e o Ruído
Thoughts on Silence and Noise – Karina Sletten 78

A Arte e a Prática da Escuta Profunda
Art and the Practice of Deep Listening – Khristina Ots 84

No Princípio, Era o Som | In the Beginning, There Was Sound – Marcelino Ferreira 89

No Silêncio, a Arte da Escuta | In Silence, the Art of Listening – Marcelino Ferreira 93

do som e da criação | of sound and creation 97

Efeitos Colaterais | Collateral Effects – André Perim 99

Fragmentos Aniquilados II – Cláudio Bezz 103

Dobrando o Mundo ao Meio | Folding the World in Half – NG Bristow 107

Falling – Paul Devens 112

“De Autocarro Para a Montanha da Morte”
“By Bus to the Mountain of Death” – Ralph Hoyte 116

Sons Invisíveis | Invisible Sounds – Ricardo Silvestre 123

Som e Sentido em Trajetos de Escuta

Só aparentemente intangível, o som é, por definição material, fenómeno vibratório, onda mecânica acústica. O som é, por isso, sensação. Na sua condição de forma, “como impulsos que movem partículas de ar e viajam através de corpos e objetos” (Novak & Sakakeeny, 2015, p.1), ele é estímulo que toca o ouvido. O seu valor não se esgota, no entanto, numa natureza exclusivamente corpórea. Com efeito, compreender o som apenas como um veículo, inclusive como um veículo de comunicação, seria ignorar que o som tem também plasticidade simbólica. Ele *significa* para além da sua dimensão de substância física. Tem propriedades semânticas e é – a par da palavra e da imagem – uma das três matrizes da linguagem (Santaella, 2007). O som é em si mesmo uma forma de linguagem, o que quer dizer um agente produtor de sentido.

Através do som, a expressão verbal faz-se composição perceptível para além da condição gráfica. Enquanto meio de resgate da palavra escrita, o som – aqui o da voz humana – é também temperatura emocional. Pelo timbre, pela intensidade, pelo tom, pela cadência, a voz enquanto fenómeno sónico dá vida à letra mecânica do sistema linguístico. É, na verdade, da essência do som a manifestação de atividade e, portanto, a manifestação da própria vida.

É igualmente pela condição de volume que o som tem propriedades relacionais. Numa forma primária, mas profunda, de comunicação, ele liga o corpo ao ambiente, é testemunha do movimento e indício de presença. O som é, ainda, ou sobretudo, expressão de tempo. Ouve-se na medida do próprio tempo. Ao contrário da imagem, o som não se fixa; ele passa, ele flui, ele transforma-se. Suspendê-lo significaria aniquilá-lo. Daí que o som seja também, como sugere Gustavo Celedón Bórquez (2016), acontecimento. O som não é uma qualidade das coisas, “na medida em que não pertence às coisas”; o som simplesmente ocorre, acontece (Celedón Bórquez, 2016, p. 19). Ouvir será, então, neste sentido, apreender o que acontece. E numa aceção ontológica do acontecimento, apreender o que acontece quer dizer *conhecer*, um acolher cognitivo que é ao mesmo tempo revelação e descoberta.

É, por certo, na base deste pressuposto – o de que o som tem atributos semióticos – que assenta a assumida diferença entre ouvir e escutar, estabelecida, por exemplo, por Roland Barthes num artigo redigido em colaboração com Roland Havas e publicado em 1976 na

Enciclopédia Einaudi. Ouvir, diz-se, na abertura desse texto, entretanto republicado no livro *O óbvio e o obtuso* (2018), “é um fenómeno fisiológico; escutar é um ato psicológico” (Barthes, 2018, p. 235), um ato de hermenêutica, que faz “aparecer na consciência o ‘abaixo’ do sentido” (Barthes, 2018, p. 239).

Escutar o outro, como escutar o mundo, será assim predispor-se a conhecer. Porque implica atenção e participação, a escuta representa um gesto de abertura que permite que o som não seja apenas sinal que se recebe, mas acima de tudo estímulo que nos afeta, que, sendo emoção, marca também o pensamento. A escuta é, por consequência, o início do caminho interior do som, a recetividade ao seu potencial evocativo e o princípio da empatia. Num conceito mais teológico, não é outra a ideia que o Papa Francisco projetou da escuta. Na mensagem que, em 2022, divulgou a propósito do Dia Mundial das Comunicações, explicou que “a partir das páginas bíblicas aprendemos que a escuta não significa apenas uma percepção acústica, mas está essencialmente ligada à relação dialogal entre Deus e a humanidade”. Pela mesma razão, a escuta é, dizia o Papa Francisco, “o primeiro e indispensável ingrediente do diálogo e da boa comunicação”.

Escutar é, portanto, uma prática, a imersão em trajetos durante os quais se formula sentido. Pela sua essência efémera, o som apresenta-se como uma espécie de transeunte, algo que passa, não dura nem permanece. Mas nesta passagem – precisamente enquanto passa – não é insignificante. É antes sugestivo, quase prescritivo, por exemplo, da própria configuração da paisagem. Fletindo-se em experiência, o fenómeno acústico é ainda performativo e criativo. Ele cria imagens do que eventualmente não se vê. Ele produz sensações e acende ou esmorece emoções. Ele pode, inclusive, estabelecer cartografias, traçando formas de orientação no espaço.

Se, do ponto de vista material, o som se define por uma ressonância que se projeta em trajeto – na medida em que atravessa o ar e os corpos –, do ponto de vista simbólico, ele também se constitui como percurso que se faz contexto cultural. É sobretudo por isso que se pode dizer que “a cultura está profundamente enraizada no som e o som na cultura” (Tan, 2012, p. 45). Seria, na realidade, um equívoco compreender a experiência aural como um efeito estritamente individualizante. Sendo um ato de intimidade, a escuta – ou a transformação dos significantes acústicos em sentidos potenciais, para utilizar um conceito caro a Michael Halliday (1978) – é, em última análise, um itinerário para a comunicação e, dessa forma, para a ideia de comunidade.

Madalena Oliveira

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade / Universidade do Minho

Sound and Meaning in Listening Trajectories

Only apparently intangible, sound is, by material definition, a vibratory phenomenon, an acoustic mechanical wave. Sound is, therefore, sensation. In its condition as a form, “as impulses that move air particles and travel through bodies and objects” (Novak & Sakakeeny, 2015, p. 1), it is a stimulus that touches the ear. Its value is not exhausted, however, in an exclusively corporeal nature. Indeed, to understand sound only as a vehicle, including as a vehicle of communication, would be to ignore that it also has symbolic plasticity. It *means* beyond its dimension of physical substance. It has semantic properties and is – along with word and image – one of the three matrices of language (Santaella, 2007). Sound is in itself a form of language, which means a meaning-producing agent.

Through sound, verbal expression becomes a perceptible composition beyond the graphic condition. As a means of rescuing the written word, sound – here, the sound of the human voice – is also emotional temperature. Through timbre, intensity, tone, and cadence, the voice as a sonic phenomenon gives life to the mechanical letter of the linguistic system. It is, in fact, the essence of sound to be the manifestation of activity and, therefore, the manifestation of life itself.

It is equally through the condition of volume that it has relational properties. In a primary but profound form of communication, it connects the body to the environment, it is a witness to movement and an index of presence. Sound is also, or above all, an expression of time. It is heard in the measure of time itself. Unlike the image, sound does not remain fixed; it passes, it flows, it transforms. To suspend it would mean to annihilate it. Hence, sound is also, as Gustavo Celedón Bórquez (2016) suggests, a happening. Sound is not a quality of things, “insofar as it does not belong to things”; sound simply occurs, happens (Celedón Bórquez, 2016, p. 19, our translation). Listening, then, in this sense, will be perceiving what happens. And the ontological meaning of the happening, apprehending what happens means *knowing*, a cognitive reception that is at the same time revelation and discovery.

It is, certainly, on the basis of this assumption – that sound has semiotic attributes – that the supposed difference between hearing and listening is supported, as presented, for example, by Roland Barthes in an article written in collaboration with Roland Havas and published in 1976 in the Einaudi Encyclopaedia. Listening, it is said in the opening of this text, which was subsequently republished in the book *The obvious and the obtuse* (2018), “is a physiological phenomenon; listening is a psychological act” (Barthes, 2018, p. 235), an act of hermeneutics, which makes “the ‘below’ of meaning appear in consciousness” (Barthes, 2018, p. 239).

Listening to the other, like listening to the world, is thus a predisposition to knowing. Because it implies attention

and participation, listening represents a gesture of openness that allows sound not only to be a signal that is received, but above all a stimulus that affects us, which, being emotion, also marks thought. Listening is, consequently, the beginning of the inner journey of sound, the receptivity to its evocative potential and the principle of empathy. In a more theological concept, this is the same idea that Pope Francis projected of listening. In the message he released in 2022 on the occasion of World Communications Day, he explained that “from the biblical pages we learn that listening does not only mean an acoustic perception, but is essentially linked to the dialogical relationship between God and humanity”. For the same reason, listening is, said Pope Francis, “the first and indispensable ingredient of dialogue and good communication”.

Listening is, therefore, a practice, an immersion in journeys during which meaning is formulated. By its ephemeral nature, sound presents itself as a kind of passer-by, something that goes by, neither lasting nor remaining. But in this passage – precisely while it passes – it is not insignificant. Rather, it is suggestive, almost prescriptive, for example, of the very configuration of the landscape. Flirting into experience, the acoustic phenomenon is still performative and creative. It creates images of what may not eventually be seen. It produces sensations and ignites or dims emotions. It can even establish cartographies, tracing forms of orientation in space.

If, from a material point of view, sound is defined by a resonance that projects itself along a path – as it crosses the air and bodies –, from a symbolic point of view, it also constitutes itself as a path that becomes a cultural context. This is mainly why it can be said that “culture is deeply rooted in sound as sound is in culture” (Tan, 2012, p. 45). It would, in reality, be a mistake to understand the aural experience as a strictly individualizing effect. As an act of intimacy, listening – or the transformation of acoustic signifiers into potential meanings, to use a concept dear to Michael Halliday (1978) – is, ultimately, a path to communication and, in this way, to the idea of community.

Madalena Oliveira

Communication and Society Research Centre / University of Minho

Barthes, R. (2018). *O óbvio e o obtuso*. Edições 70

Celedón Bórquez, G. (2016). *Sonido y acontecimiento*. Ediciones / Metales Pesados

Halliday, M. A. K. (1978). *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Edward Arnold

Novak, D. & Sakakeeny, M. (2015). *Keywords in sound*. Duke University Press

Santaella, L. (2007). As linguagens como antídotos ao midiacentrismo. *Matrizes*, 1, pp.75-97.
<https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v1i1p75-97>

Tan, M. C. C. (2012). *Acoustic interculturalism. Listening to performance*. Palgrave Macmillan

A Matéria da Escuta: Memória e Imaginação Coletiva

É no ar que ondeia tudo, é lá que tudo existe!
(Mário de Sá-Carneiro)

Aquilo que escutamos, a forma como escutamos, determina, em larga medida, a nossa relação com o mundo e com os outros. A capacidade de reconhecer, sentir e imaginar através da audição revela-se central na forma como habitamos o espaço. Oliveira et al. sublinham a importância das “texturas sonoras” e do “lado acústico da cultura”, lembrando que “o som dá a conhecer o ambiente em redor; e os ambientes acústicos constituem-se assim como quadros definidores de modos de sentir e de fazer comunidade, regulando não apenas a nossa orientação física no espaço, como o nosso próprio imaginário” (2018, p. 6).

O som torna-se matéria comum, constituinte do próprio viver coletivo. Enquanto deambulantes, participamos, como utilizadores legítimos do espaço público, em encontros fortuitos com pessoas anónimas, garantindo uma contínua interação comunitária e uma construção dinâmica dos assuntos públicos e da política, como propõem Ramos & Alves (2010)

Andreia Garcia (2016) descreve a cidade como um cenário- um grande teatro onde a vida pública se desenrola, produzindo padrões de encontro mais ou menos estruturados. O espaço público surge, assim, como território de experimentação, intervenção e reflexão, sempre suscetível de transformação participada, tal como reivindicado por Lefebvre no seu *Direito à Cidade* (2012). Em contraste, Augé (2012) chama-nos a atenção para os “não lugares”, espaços que atravessamos sem os reconhecer, tornados quase invisíveis pela rotina. O território, esse bem comum, será um espaço de funções e circulação, mas cada vez mais um espaço desterritorializado: “espaço abstrato de localização de massas de indivíduos cujos ciclos de vida são independentes das massas identitárias dos lugares que constituem o seu património coletivo” (Magnaghi, 2017, p.20).

Entre estes polos — o espaço vivido e o espaço negligenciado — desenha-se a forma como ouvimos, interpretamos e habitamos o mundo. Em paralelo, a forma como circulamos- e, como, por exemplo, entendemos o transporte coletivo- influencia o equilíbrio dos nossos sistemas socio-ecológicos.

Inserida neste quadro, a criação sonora contemporânea procura interpretar e traduzir os ambientes que habitamos, recorrendo a uma linguagem simultaneamente reconhecível e disruptiva. É neste âmbito que se inscreve a proposta *Trajetos Comunicantes*, estruturada a partir da ideia de rota, deriva e deambulação, mas também fixada numa realidade concreta que nos afeta no dia-a-dia, que nos leva também a questionar os modos atuais de locomoção e assenta nos conceitos de *mobilidade, território, património, paisagem, espaço público e comunidade*. O projeto teve início conceptual em 2021 e começou a ser implementado em 2022, tendo como ponto de partida a escuta, elemento estruturante da vida em sociedade, quer no âmbito das viagens quotidianas, quer na relação com os espaços que atravessamos e reconhecemos, tentando suscitar reflexão sobre os sentidos partilhados que a experiência sonora pode gerar, nomeadamente quanto à possibilidade (ou impossibilidade) de uma escuta comum.

O plano foi ativado durante 2025 em vertentes complementares: uma dimensão expositiva/performativa e uma componente reflexiva. Formalizado como um programa de apresentações e atividades de mediação desenvolvidas ao longo de seis meses, o projeto adotou a mobilidade como conceito condutor. É nas deslocações diárias — viagens, percursos e deambulações — que se intensificam as interações com o outro, com a paisagem em transformação, com o espaço público e com a natureza, assim como com as tensões inerentes ao Antropoceno. Entre março e setembro deste ano, duas viaturas da TUB (Empresa de Transportes Urbanos de Braga) acolheram uma instalação sonora concebida para transformar a rotina dos passageiros e estimular novas formas de atenção. Nesta lógica, o autocarro foi selecionado como dispositivo simbólico e material: um espaço público de coexistência, um meio de transporte sustentável e um contexto propício à experiência sensorial. Através de arte radiofónica, instalações, gravações de campo, documentário, ficção, paisagens sonoras e música experimental, o projeto abordou temáticas inerentes ao quotidiano urbano e periurbano, prestando atenção às comunidades que configuram estes contextos. A deambulação foi entendida como processo de reconhecimento, apropriação e imaginação do espaço.

O Audire, sediado no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (CECS) da Universidade do Minho, desempenhou um papel crucial nesta iniciativa. Graças à sua missão na preservação da memória sonora e na análise das relações entre indivíduos e ambientes acústicos, a associação a este projeto de investigação facilitou, ademais, a participação de estudantes, pela sua ligação orgânica ao Departamento de Ciências da Comunicação.

Uma chamada internacional de trabalhos sonoros e escritos resultou na submissão de cerca de 80 peças sonoras provenientes de diferentes países e contextos. Chegaram também 20 ensaios escritos. Artistas, investigadores, estudantes e crianças do ensino básico contribuíram com criações alinhadas com os eixos conceptuais do projeto, totalizando cerca de 130 peças sonoras, mais de nove horas de conteúdos.

Da parte dos artistas convidados, destaca-se o trabalho “Das Artérias”, de Luciana Melo e Gil Fortes (Guache), composto por seis andamentos que exploram a dinâmica sonora do espaço urbano, articulando melodias, dissonâncias, ruídos e vozes. O registo veio a ser apresentado ao vivo, em julho, no âmbito da Bienal Encontrarte Amares, estendendo-se além do concelho de Braga.

“Sabedorias de Autocarro”, de Sarah Washington e Knut Aufermann (Mobile Radio), foi criado no âmbito de dois momentos de residência artística. Sob uma premissa muito simples- “Os autocarros de Braga estão cheios de sabedoria. Basta perguntar.” – o resultado reúne expressões, pensamentos e desejos recolhidos nas paragens de autocarro junto de passageiros seniores, acompanhados por instrumentos representativos do património musical da região, originando 30 vinhetas sonoras difundidas na instalação e em cartazes presentes em 12 autocarros da TUB, além da sua transmissão durante um mês na rádio Antena 2.

Em abril, ao longo de quatro dias de oficinas com crianças do ensino básico de Merelim São Paio — no extremo norte do concelho de Braga — ganhou forma a peça “Ouço, lembro e sinto”. A mediação da Binaural Nodar, associação com mais de duas décadas dedicadas à preservação e valorização do património sonoro, conferiu ao processo uma profundidade rara e uma atenção sensível ao território.

A partir da proposta de imaginar uma rádio comunitária, realizámos em maio uma emissão de duas horas a bordo de um autocarro, em parceria com a Rádio Universitária do Minho. Participaram responsáveis municipais ligados à mobilidade e ao património, bem como intervenientes no Trajetos Comunicantes e, sobretudo, os passageiros ocasionais da rota escolhida — aqueles para quem toda esta ideia verdadeiramente se orienta.

No final do mês de julho, o Trajetos Comunicantes estendeu-se ao festival Extremo, ocupando um autocarro com uma instalação sonora especialmente selecionada de acordo com o âmbito do evento.

Também os alunos da Licenciatura em Ciências da Comunicação e do Mestrado em Media Arts da Universidade do Minho produziram registos atentos às questões que atravessam o programa. Estes contributos, surgidos em contexto curricular ou de forma independente, ofereceram leituras muitas vezes experimentais e, por vezes, estrangeiras aos próprios percursos quotidianos que se procuraram mapear.

Todos os conteúdos sonoros que circularam nos autocarros do concelho de Braga permaneceram acessíveis até ao final de dezembro de 2025 numa plataforma áudio, permitindo uma escuta mais demorada e acompanhada de informação sobre a criação e autoria das peças.

Paralelamente ao programa dedicado à criação sonora, e no contexto da chamada de trabalhos, produz-se esta obra que reúne dezassete ensaios. O convite convocava abordagens diversas à produção áudio – desde práticas de criação sonora concreta, por vezes acompanhadas de peças correspondentes, até exercícios narrativos, reflexivos ou experimentais inscritos no quadro conceptual deste projeto. Considerámos importante, desde o início, acompanhar a criação de artefactos sonoros, performativos, exploratórios, com uma componente de pensamento convergente com o universo do nosso programa. Algo simultaneamente objeto e resultado de reflexão e criação literária, que contribuisse para o legado do Trajetos Comunicantes.

O título *A Matéria da Escuta* assume uma operação conceptual em dupla direção. Por um lado, convoca a dimensão física do fenómeno sonoro, envolvendo o percurso das ondas acústicas, a vibração que incide sobre o ouvinte, a subsequente conversão eletroacústica mediada pelo microfone e, finalmente, a sua reemissão pelos altifalantes. Por outro lado, o título identifica o objeto central deste volume: a matéria simbólica, sensorial e conceptual que se constitui no próprio ato de escutar. Assim, pensar o som equivale a interrogar as condições da escuta enquanto fenómeno percetivo e enquanto prática interpretativa. Falar de som é, em última instância, aproximar-se de uma presença difusa e total – análoga à luz que permeia o espaço e sustém a percepção –, como sugere Mário de Sá-Carneiro.

O livro organiza-se em três eixos temáticos – *Dos lugares e da escuta; Da escuta e do som; Do som e da criação*. No primeiro, reúnem-se narrativas e observações ancoradas nos espaços que habitamos, percorremos ou apenas tocamos de passagem. O segundo reúne textos de feição mais meditativa, por vezes onírica, que interrogam o fenómeno auditivo e a constelação de sentidos humanos que nele se projeta. O terceiro, finalmente, aproxima-se da criação sonora enquanto gesto, processo e experimentação.

No conjunto, estas páginas demonstram que a escuta é matéria de relação, memória e imaginação coletiva. Assim possa permanecer nas nossas vidas.

Luís Pinto

Coordenador, Trajetos Comunicantes

The Matter of Listening: Collective Memory and Imagination

It is in the air that everything floats, it is there that everything exists!
(Mário de Sá-Carneiro)

What we hear, and how we hear it, largely determines our relationship with the world and with others. The ability to recognise, feel and imagine through hearing is central to how we inhabit space. Oliveira et al. emphasise the importance of 'sound textures' and the 'acoustic side of culture', noting that "sound reveals the surrounding environment; and acoustic environments thus constitute frameworks that define ways of feeling and building community, regulating not only our physical orientation in space, but also our own imagination" (2018, p. 6).

Sound becomes commonplace, a constituent part of collective life itself. As wanderers, we participate, as legitimate users of public space, in chance encounters with anonymous people, ensuring continuous community interaction and a dynamic construction of public affairs and politics, as proposed by Ramos & Alves (2010).

Andreia Garcia (2016) describes the city as a stage – a large theatre where public life unfolds, producing more or less structured patterns of encounter. Public space thus emerges as a territory for experimentation, intervention and reflection, always susceptible to participatory transformation, as claimed by Lefebvre in his *The Right to the City* (2012). In contrast, Augé (2012) draws our attention to "non-places", spaces we pass through without recognising them, made almost invisible by routine. The territory, that common good, will be a space of functions and circulation, but increasingly a deterritorialised space: "an abstract space of location for masses of individuals whose life cycles are independent of the identity masses of the places that constitute their collective heritage" (Magnaghi, 2017, p.20).

Between these poles – the lived space and the neglected space – the way we hear, interpret and inhabit the world is drawn. At the same time, the way we circulate – and, for example, how we understand public transport – influences the balance of our socio-ecological systems.

Within this framework, contemporary sound creation seeks to interpret and translate the environments we inhabit, using a language that is both recognisable and disruptive. It is in this context that the proposal *Trajetos Comunicantes* (Communicating Routes) is structured around the idea of route, drift and wandering, but also anchored in a concrete reality that affects us on a daily basis, leading us to question current modes of transport and based on the concepts of *mobility, territory, heritage, landscape, public space* and *community*. The project began conceptually in 2021 and started to be implemented in 2022, taking as its starting point listening, a

structuring element of life in society, both in the context of daily travel and in relation to the spaces we pass through and recognise, seeking to provoke reflection on the shared meanings that the sound experience can generate, particularly regarding the possibility (or impossibility) of common listening.

The plan was activated during 2025 in complementary strands: an expository/performative dimension and a reflective component. Formalised as a programme of presentations and mediation activities developed over six months, the project adopted mobility as its guiding concept. It is in daily commutes – journeys, routes and wanderings – that interactions with others, with the changing landscape, with public space and with nature, as well as with the tensions inherent in the Anthropocene, are intensified. Between March and September this year, two TUB (Braga Urban Transport Company) vehicles hosted a sound installation designed to transform the routine of passengers and stimulate new forms of attention. In this logic, the bus was selected as a symbolic and material device: a public space of coexistence, a sustainable means of transport, and a context conducive to sensory experience. Through radio art, installations, field recordings, documentary, fiction, soundscapes and experimental music, the project addressed themes inherent to urban and peri-urban daily life, paying attention to the communities that shape these contexts. Wandering was understood as a process of recognition, appropriation and imagination of space.

Audire, based at the Centre for Communication and Society Studies (CECS) at the University of Minho, played a crucial role in this initiative. Thanks to its mission to preserve sound memory and analyse the relationships between individuals and acoustic environments, the association with this research project also facilitated the participation of students, due to its organic link to the Department of Communication Sciences.

An international call for sound and written works resulted in the submission of around 80 sound pieces from different countries and contexts. Twenty written essays were also received. Artists, researchers, students and primary school children contributed creations in line with the conceptual axes of the project, totalling around 130 sound pieces, more than nine hours of content.

Among the guest artists, the work 'Das Artérias' by Luciana Melo and Gil Fortes (Guache) stands out, consisting of six movements that explore the sound dynamics of urban space, articulating melodies, dissonances, noises and voices. The recording was presented live in July as part of the *Encontrarte Amares Biennial*, extending beyond the municipality of Braga.

'Sabedorias de Autocarro' (Bus Wisdom) by Sarah Washington and Knut Aufermann (Mobile Radio) was created during two artistic residencies. Based on a very simple premise - "Braga's buses are full of wisdom. Just ask." – the result brings together expressions, thoughts and desires collected at bus stops from senior passengers, accompanied by instruments representative of the region's musical heritage, giving rise to 30 sound vignettes broadcast in the installation and on posters on 12 TUB buses, as well as being broadcast for a month on Antena 2 radio.

In April, over four days of workshops with primary school children from Merelim São Paio – in the far north of the municipality of Braga – the piece "I hear, I remember and I feel" took shape. The mediation of Binaural Nodar,

an association with more than two decades dedicated to the preservation and enhancement of sound heritage, gave the process a rare depth and sensitive attention to the territory.

Based on the proposal to imagine a community radio station, in May we broadcast a two-hour programme on board a bus, in partnership with Rádio Universitária do Minho. Participants included municipal officials involved in mobility and heritage, as well as those involved in *Trajetos Comunicantes* and, above all, occasional passengers on the chosen route – those for whom this whole idea is truly intended.

At the end of July, *Trajetos Comunicantes* extended to the Extremo festival, occupying a bus with a sound installation specially selected in accordance with the scope of the event.

Students from the Bachelor's Degree in Communication Sciences and the Master's Degree in Media Arts at the University of Minho also produced recordings that addressed the issues covered by the programme. These contributions, which arose in a curricular context or independently, often offered experimental readings that were sometimes foreign to the very daily routes that they sought to map.

All the sound content that circulated on buses in the municipality of Braga remained accessible until the end of December 2025 on an audio platform, allowing for longer listening accompanied by information about the creation and authorship of the pieces.

In parallel with the programme dedicated to sound creation, and in the context of the call for works, this work was produced, bringing together seventeen essays. The invitation called for diverse approaches to audio production – from concrete sound creation practices, sometimes accompanied by corresponding pieces, to narrative, reflective or experimental exercises within the conceptual framework of this project. From the outset, we considered it important to accompany the creation of sound, performative and exploratory artefacts with a component of thought converging with the universe of our programme. Something that was simultaneously an object and the result of reflection and literary creation, contributing to the legacy of *Trajetos Comunicantes*.

The title *A Matéria da Escuta* (The Matter of Listening) takes on a two-way conceptual operation. On the one hand, it evokes the physical dimension of the sound phenomenon, involving the path of acoustic waves, the vibration that affects the listener, the subsequent electroacoustic conversion mediated by the microphone and, finally, its re-emission through the loudspeakers. On the other hand, the title identifies the central object of this volume: the symbolic, sensory and conceptual matter that constitutes the very act of listening. Thus, thinking about sound is equivalent to questioning the conditions of listening as a perceptual phenomenon and as an interpretative practice. Talking about sound is, ultimately, approaching a diffuse and total presence – analogous to the light that permeates space and sustains perception – as suggested by Mário de Sá-Carneiro.

The book is organised into three thematic axes – *Of places and listening; Of listening and sound; Of sound and creation*. The first brings together narratives and observations anchored in the spaces we inhabit, traverse or merely touch in passing. The second brings together more meditative, sometimes dreamlike texts that question

the phenomenon of hearing and the constellation of human senses that it projects. The third, finally, approaches sound creation as a gesture, process and experimentation.

Taken together, these pages demonstrate that listening is a matter of relationship, memory and collective imagination. May it remain so in our lives.

Luís Pinto

Connecting Commutes coordinator

Augé, M. (2012). *Não Lugares*. Letra Livre

Garcia, A. (2016). *Espaço cívico, Arquitetura e cidade*. Caleidoscópio

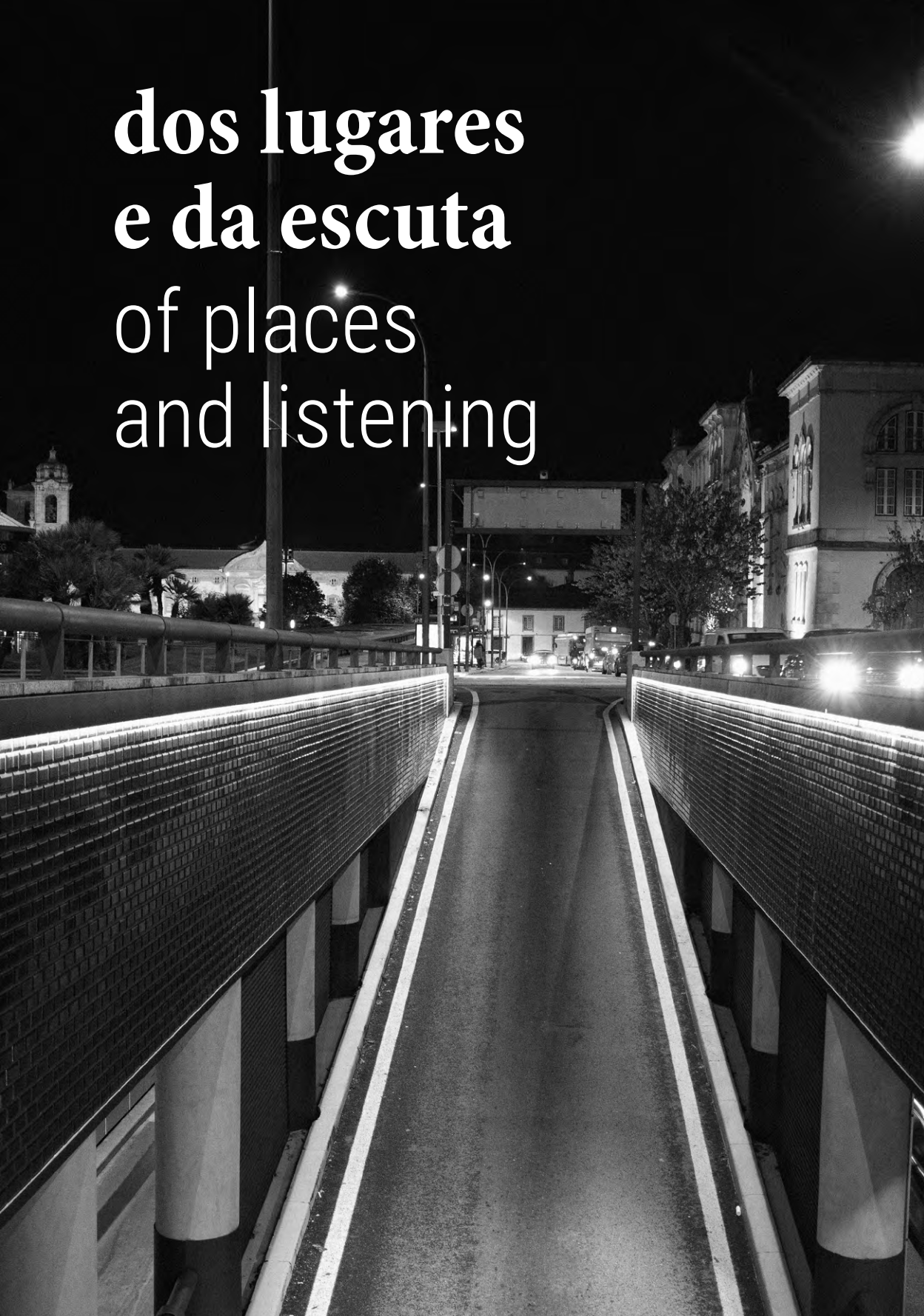
Lefebvre, H. (2012). *O direito à cidade*. Letra Livre

Madalena O.; Pedro P.; Eduardo V.(Eds.) (2018) Revista Lusófona de Estudos Culturais Vol 5, pp.5-10. CECS

Magnaghi, A. (2017). *A Biorregião Urbana. Pequeno tratado sobre o território, bem comum* (Trad. Fátima Vieira). ESAD

Manuel J.R. e Mário J. A. (Eds.) (2010) *The Walker and the city*, pp.9-15.

**dos lugares
e da escuta**
of places
and listening





Ruínas Silenciosas

Silent Ruins ANGELOS KOTTAS

**SILENT RUINS, NOISY METRO:
THE SOUNDSCAPE
OF THESSALONIKI'S
UNDERGROUND HERITAGE**

The identity of a city is a dynamic blend of its cultural, historical, and environmental elements. Understanding urban identity involves exploring how people interact with space and how localities evolve through time (Cresswell, 2004). Public space, as a platform for communal participation, plays a key role in shaping this identity. Urban planning must balance progress with preservation, not only highlighting a place's physical features but also incorporating its broader historical and cultural contexts (Kottas, 2020). In cities like Thessaloniki (Greece), where ancient ruins exist beneath the hum of modern metro systems, and Braga (Portugal), where a new metrobus system is being introduced amid rich archaeological heritage, the relationship between the old and the new becomes particularly evident. These urban interventions illustrate how cities can balance progress and preservation, while also influencing the soundscape and perception of their historical layers.

Thessaloniki's metro transcends its role as a transportation network, doubling as an underground museum that interweaves historical depth with contemporary urbanism. The discovery of over 300,000 artifacts during

**RUÍNAS SIENCIOSAS, METRO
RUIDOSO: A PAISAGEM SONORA
DO PATRIMÓNIO SUBTERRÂNEO
DE SALÓNICA**

A identidade de uma cidade é uma mistura dinâmica dos seus elementos culturais, históricos e ambientais. Compreender a identidade urbana implica explorar a forma como as pessoas interagem com o espaço e como as localidades evoluem ao longo do tempo (Cresswell, 2004). O espaço público, como plataforma de participação comunitária, desempenha um papel fundamental na formação dessa identidade. O planeamento urbano deve equilibrar o progresso com a preservação, não apenas destacando as características físicas de um lugar, mas também incorporando os seus contextos históricos e culturais mais amplos (Kottas, 2020). Em cidades como Salónica (Grécia), onde ruínas antigas coexistem com o zumbido dos modernos sistemas de metro, e Braga (Portugal), onde um novo sistema de metrobus está a ser introduzido num meio com um rico património arqueológico, a relação entre o antigo e o novo torna-se particularmente evidente. Estas intervenções urbanas ilustram como as cidades podem equilibrar o progresso e a preservação, influenciando simultaneamente a paisagem sonora e a percepção das suas camadas históricas.

O metro de Salónica transcende o seu papel de rede de transportes, funcionando também

como um museu subterrâneo que entrelaça a profundidade histórica com o urbanismo contemporâneo. A descoberta de mais de 300 000 artefactos durante a construção destacou o rico passado da cidade, desencadeando um debate aceso sobre como integrar o património no desenvolvimento urbano. Enquanto organizações como o Conselho Internacional de Monumentos e Sítios e a *Europa Nostra* enfatizaram a preservação dessas antiguidades *in situ*, os protestos públicos foram recebidos com a relocação e a reinstalação de artefactos importantes durante o desenvolvimento das estações de metro. Apesar disso, estações como Venizelou e Aghia Sofia preservam elementos da história antiga, proporcionando aos passageiros encontros diários com as camadas arqueológicas da cidade.

Este breve estudo investiga como a paisagem sonora do metro — ruídos dos comboios, anúncios e movimento da multidão — interage com a presença silenciosa das ruínas antigas. Ele examina se o som aumenta ou diminui a consciência pública sobre o património subterrâneo, moldando, em última análise, a forma como os passageiros experienciam o espaço histórico.

O caso de Salónica oferece uma lente crítica através da qual se pode compreender como as paisagens sonoras afetam a identidade urbana.

Com base na teoria da paisagem sonora (Schafer, 1977, 1994) e na ecologia acústica (Krause & Farina, 2016), esta investigação encara o som como um fenómeno cultural e ecológico. As paisagens sonoras urbanas fundem ruídos antropogénicos — vozes, passos, sons mecânicos — com o “silêncio patrimonial” dos espaços arqueológicos. Bourdieu (2001) explica ainda como o espaço e a ideologia interagem: enquanto a ideologia molda o design

construction spotlighted the city's rich past, igniting a fierce debate over how to integrate heritage into urban development. While organizations such as International Council on Monuments and Sites and *Europa Nostra* emphasized preserving these antiquities *in situ*, public protests were met with the relocation and reinstallation of key artifacts during metro station development. Despite this, stations like Venizelou and Aghia Sofia preserve elements of ancient history, giving passengers daily encounters with the city's archaeological layers.

This short study investigates how the metro's soundscape — train noises, announcements, and crowd movement — interacts with the silent presence of ancient ruins. It examines whether sound enhances or diminishes public awareness of underground heritage, ultimately shaping how commuters experience historical space.

Thessaloniki's case offers a critical lens through which to understand how soundscapes affect urban identity.

Drawing on soundscape theory (Schafer, 1977, 1994) and acoustic ecology (Krause & Farina, 2016), this research views sound as both a cultural and ecological phenomenon. Urban soundscapes merge anthropogenic noises — voices, footsteps, mechanical sounds — with the “heritage silence” of archaeological spaces. Bourdieu (2001) further explains how space and ideology interact: while ideology shapes spatial design, space, in turn, influences collective memory and identity. Thessaloniki's metro stations thus become contested spaces where modernity and history collide, creating a multi-layered urban identity (Karapostoli & Votsi, 2018).

The study employs a multimodal methodology, combining qualitative ethnography

with soof modern transit with the quiet echoes of ancient spaces. Participant observation records how sound shapes interactions with archaeological installations, from visual displays to audio guides.

The soundscape of Thessaloniki's metro reveals an intricate acoustic identity. Stations are closely spaced, so announcements are frequent, while inside metro wagons, a blend of voices, laughter, and metallic noises fills the air. At Venizelou and Aghia Sofia stations, passengers often pause, take photos, and explain the historical significance of Egnatia street to their children. Many choose stairs over elevators to view the layers of excavations, engaging with both the physical and auditory remnants of the past.

The Aghia Sofia station lies between two of Thessaloniki's oldest churches – Aghia Sofia and Acheropitos – both dating from the 5th to 7th centuries CE. These landmarks, once transformed into mosques during Ottoman rule and reconverted to churches in 1913, feature on UNESCO's list of world cultural heritage sites (1988). The soundscape surrounding them has evolved dramatically over time – from the ringing of church bells and the calls of the imam, to the liberation trumpets of 1912, the demolition sounds of minarets in 1925, the bombings of 1941, and the earthquake shocks of 1978. This layered sonic history now mingles with the steady rhythm of metro carriages and the chatter of daily commuters.

Venizelou station echoes similar sonic shifts. Historically a Byzantine inn bustling with traders and their animals in the 12th century, the site became the Caravansaray under Ottoman rule – a hub of commercial and social activity. In the modern era, it housed Thessaloniki's old city hall, alive

espacial, o espaço, por sua vez, influencia a memória coletiva e a identidade. As estações de metro de Salónica tornam-se, assim, espaços disputados onde a modernidade e a história colidem, criando uma identidade urbana multifacetada (Karapostoli & Votsi, 2018).

O estudo emprega uma metodologia multimodal, combinando etnografia qualitativa com análise sonora. Os principais métodos incluem gravações de campo, inquéritos à percepção dos passageiros e observação participante. As gravações de campo capturam paisagens sonoras nas estações de metro de Salónica — dentro dos vagões do metro, nas escadas, perto de ruínas e nas entradas das estações. Estas gravações concentram-se nas horas de ponta e nas horas de pico, comparando a intensidade sonora do trânsito moderno com os ecos tranquilos dos espaços antigos. A observação participante regista como o som molda as interações com as instalações arqueológicas, desde exposições visuais a áudioguias.

A paisagem sonora do metro de Salónica revela uma identidade acústica complexa. As estações estão muito próximas umas das outras, pelo que os anúncios são frequentes, enquanto no interior dos vagões do metro uma mistura de vozes, risos e ruídos metálicos enche o ar. Nas estações Venizelou e Aghia Sofia, os passageiros costumam parar, tirar fotografias e explicar a importância histórica da rua Egnatia aos seus filhos. Muitos optam pelas escadas em vez dos elevadores para ver as camadas de escavações, interagindo com os vestígios físicos e auditivos do passado.

A estação Aghia Sofia fica entre duas das igrejas mais antigas de Salónica — Aghia Sofia e Acheropitos —, ambas datadas dos séculos V a VII d.C. Estes marcos históricos, outrora transformados em mesquitas durante o

domínio otomano e reconvertidos em igrejas em 1913, fazem parte da lista de património cultural mundial da Unesco (1988). A paisagem sonora que os rodeia evoluiu drasticamente ao longo do tempo — desde o toque dos sinos da igreja e os chamamentos do imã até às trombetas da libertação de 1912, os sons da demolição dos minaretes em 1925, os bombardeamentos de 1941 e o terramoto de 1978. Esta história sonora em camadas mistura-se agora com o ritmo constante dos vagões do metro e com a conversa dos passageiros diários.

A estação Venizelou ecoa mudanças sonoras semelhantes. Historicamente uma pousada bizantina movimentada por comerciantes e seus animais no século XII, o local tornou-se um *Caravansaray* sob o domínio otomano — um centro de atividade comercial e social. Na era moderna, abrigou a antiga câmara municipal de Salónica, animada com os sons da agitação burocrática e do debate público. Ao lado da estação fica a mesquita Hamza Bey, conhecida como “Alcazar”, que deixou de ter função religiosa e funcionou como cinema durante décadas, acrescentando o zumbido dos projetores e os murmúrios dos espectadores à complexa paisagem sonora da área. Esses sons sobrepostos — gritos de vendedores, discursos cívicos, exibições de filmes e, agora, anúncios do metro — refletem a identidade acústica em evolução do centro urbano de Salónica.

Esta investigação destaca o papel vital que o som desempenha na formação da identidade urbana e do espaço público. O metro de Salónica, tanto como sistema de transporte como património vivo, ilustra como o ruído, o silêncio e a história se entrelaçam. O conceito de *ruin lust* — um fascínio pela beleza melancólica das ruínas — acrescenta profundidade emocional a esta paisagem sonora. Tal como Goethe outrora contemplou as ruínas

with the sounds of bureaucratic hustle and public debate. Adjacent to the station stands the Hamza Bey mosque, known as “Alcazar”, which ceased its religious function and operated as a cinema for decades, adding the hum of projectors and the murmurs of filmgoers to the area’s complex soundscape. These overlapping sounds — trading calls, civic discourse, movie screenings, and now metro announcements — reflect the evolving acoustic identity of Thessaloniki’s urban core.

This research highlights the vital role sound plays in shaping urban identity and public space. The Thessaloniki metro, as both a transit system and a living heritage site, illustrates how noise, silence, and history intertwine. The concept of *ruin lust* — a fascination with the melancholic beauty of ruins — adds emotional depth to this sonic landscape. Just as Goethe once stood before the ruins of Rome, contemplating their silent testimony to time’s passage, modern commuters experience a similar contrast between past and present. They hear the clamor of metro stations set against the quiet presence of ancient ruins, creating a soundscape that bridges history and modernity.

Ultimately, sound identities in Thessaloniki’s metro are fluid — a blend of fantasy, daydreaming, urban myths, and daily life. These soundscapes capture relationships between architecture, transit, and ecology, merging historical echoes with the buzz of the contemporary city. The interplay of low and high frequencies, from the silence of ruins to the mechanical pulse of metro carriages, continuously reshapes how people experience space. The scale of sound — from the depth of underground stations to the surface streets above — influences how both locals

and visitors engage with Thessaloniki's layered urban identity.

In conclusion, understanding the soundscape of Thessaloniki's metro reveals a broader truth about cities: sound, like space, is never static. It evolves, absorbing both historical and modern elements. By embracing this fluidity, urban planners can create richer, more immersive environments that honor the past while resonating with the present.



de Roma, meditando sobre o seu testemunho silencioso da passagem do tempo; os passageiros modernos experienciam um contraste semelhante entre o passado e o presente. Ouvem o clamor das estações de metro em contraste com a presença silenciosa das ruínas antigas, criando uma paisagem sonora que une a história e a modernidade.

Em última análise, as identidades sonoras do metro de Salónica são fluidas — uma mistura de fantasia, devaneios, mitos urbanos e vida quotidiana. Estas paisagens sonoras capturam as relações entre a arquitetura, o transporte e a ecologia, fundindo ecos históricos com o burburinho da cidade contemporânea. A interação entre frequências baixas e altas, desde o silêncio das ruínas até ao pulso mecânico dos vagões do metro, remodela continuamente a forma como as pessoas experienciam o espaço. A escala do som — desde a profundidade das estações subterrâneas até as ruas na superfície — influencia a forma como os moradores locais e os visitantes interagem com a identidade urbana multifacetada de Salónica.

Em conclusão, compreender a paisagem sonora do metro de Salónica revela uma verdade mais ampla sobre as cidades: o som, tal como o espaço, nunca é estático. Evolui, absorvendo elementos históricos e modernos. Ao abraçar esta fluidez, os urbanistas podem criar ambientes mais ricos e imersivos que honram o passado enquanto ressoam com o presente.

Bourdieu, P. (2001). The forms of capital. In M. Granovetter & R. Swedberg (Eds.), *The sociology of economic life* (pp.96–111). Westview Press.

Cresswell, T. (2004). *Place: A short introduction*. Wiley-Blackwell.

Karapostoli, A., & Votsi, N.-E. (2018). Urban soundscapes in the historic centre of Thessaloniki: Sonic architecture and sonic identity. *Sound Studies*, 4(2), pp.162–177. <https://doi.org/10.1080/20551940.2019.1582744>

Kottas, A. (2020). Building an urban identity through urban design: Case study of Thessaloniki. In A. Markou & Z. Meglena (Eds.), *Post-urbanities, cultural reconsiderations and tourism in the Balkans* (pp.123–140). Hêrodotos.

Krause, B., & Farina, A. (2016). Using ecoacoustic methods to survey the impacts of climate change on biodiversity. *Biological Conservation*, pp.195, 245–254. <https://doi.org/10.1016/j.biocon.2016.01.013>

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf.

Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.

Angelos Kottas é investigador com doutoramento em arquitetura e gestão cultural, com foco nos impactos sociais e urbanos da proteção de monumentos nas cidades mediterrânicas. As suas áreas de especialização abrangem o espaço público, a identidade urbana, a memória e a gestão do património. Colaborou com instituições europeias de renome e participou em projetos culturais em Bruxelas, Madrid, Estocolmo e Roma. Também esteve envolvido em programas internacionais para jovens na Arménia, Egito, Eslováquia, Chipre e Países Baixos, defendendo a inclusão social, os direitos humanos e o património cultural. Em 2023, foi distinguido como Embaixador Europeu da Juventude para o Património, onde se compromete a promover políticas culturais sustentáveis e a fomentar a participação dos jovens em iniciativas de gestão do património.

Angelos Kottas is a researcher with a PhD in architecture and cultural management, focusing on the social and urban impacts of monument protection in Mediterranean cities. His areas of expertise encompass public space, urban identity, memory, and heritage management. He has collaborated with prominent European institutions and participated in cultural projects across Brussels, Madrid, Stockholm, and Rome. He has also been involved in international youth programs in Armenia, Egypt, Slovakia, Cyprus, and the Netherlands, advocating for social inclusion, human rights, and cultural heritage. In 2023, he was honored as the European Heritage Youth Ambassador, where he is committed to advancing sustainable cultural policies and fostering youth participation in heritage management initiatives.

Jabodetabek

Jabodetabek ARJAN ONDERDENWIJNGAARD

Horizontal mobility in British
noun, sociology

The movement of groups or individuals to positions that differ from those previously held but do not involve any change in class, status, or power.

Vertical mobility in British
noun, sociology

The movement of individuals or groups to positions in society that involve a change in class, status, and power.

(Collins English Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers)

Mobility has become so self-evident that we usually no longer think about it and it is just unknowingly overlooked. The means of transport has become a place to work, sleep, play and pray. One is hardly aware of time and space during the move.

To be mobile, go away from home, moves you. It is getting you to know “the other” (in any form). In order to maintain, you are forced to be open to and adapt to that or that other. Mobility brings people closer to each other, literally and metaphorically.

During the physical journey, between A and B, between departure and arrival, you only experience the present. Unpredictable, uncontrollable, surrendered to time and

Mobilidade horizontal em inglês britânico,
nome, sociologia

O movimento de indivíduos ou grupos para posições na sociedade que envolvem uma mudança de classe, estatuto e poder.

Mobilidade vertical em inglês britânico,
nome, sociologia

O movimento de indivíduos ou grupos para posições na sociedade que envolvem uma mudança de classe, estatuto e poder.

(Dicionário Collins de Inglês. Copyright © HarperCollins Publishers)

A mobilidade tornou-se tão óbvia que normalmente já nem pensamos nela e é ignorada sem que nos apercebamos. Os meios de transporte tornaram-se locais para trabalhar, dormir, brincar e rezar. Durante a deslocação, quase não se tem consciência do tempo e do espaço.

Ser móvel, sair de casa, move-nos. Faz-nos conhecer “o outro” (sob qualquer forma). Para nos mantermos, somos obrigados a estar abertos e a adaptar-nos a isso ou àquilo. A mobilidade aproxima as pessoas, literal e metaforicamente.

Durante a viagem física, entre A e B, entre a partida e a chegada, só se vive o presente. Imprevisível, incontrollável, rendidos ao tempo e ao espaço, estamos numa espécie de vácuo

de liberdade absoluta ou prisão. É assim que se vive como viajante no tempo e no espaço. Render-se a algo além da nossa mente é a lição espiritual que se pode aprender com as viagens, se quisermos. Todo o começo tem um fim. Mas cada fim é também um novo começo. A mobilidade leva à imobilidade, após a qual uma nação, uma cidade, um indivíduo tem de encontrar soluções para alcançar novamente a mobilidade e não ficar completamente parado.

Ambas as formas de mobilidade mencionadas acima podem ser observadas em Jabodetabek, que significa “metrópole Grande Jacarta” e é a abreviação de Jacarta, capital da Indonésia, e suas cidades satélites BOgor, DEpok, TAngerang e BEKasi. Jabodetabek é o local de residência e trabalho de mais de 30 milhões de pessoas. Na mobilidade horizontal, vemos milhões de pessoas deslocarem-se todos os dias da semana das suas casas para o trabalho, às vezes, em viagens de mais de duas horas. A classe alta e a classe média-alta viajam de carro e passam a maior parte do tempo presos em engarrafamentos, quase 24 horas por dia, sete dias por semana, em algum ponto da cidade

A classe média-baixa vai para o trabalho de motocicleta ou viaja de transporte público: comboio suburbano (KRL, Track KRL), autocarro ou qualquer outra forma de transporte público barato. Todos os dias úteis, quase um milhão de passageiros viajam de KRL para o seu trabalho em Jacarta.

Os menos afortunados, a classe baixa, quase não se deslocam. Caminham e ficam perto de casa. Hoje em dia, as bicicletas quase desapareceram das ruas e tornaram-se brinquedos dos ricos, que fazem corridas com elas nas manhãs de domingo.

A mobilidade vertical é a mudança do

space, you are in a kind of vacuum of absolute freedom or imprisonment. It's just how you experience it as a traveller in time and space. To surrender to something beyond your mind is the spiritual lesson you can learn with travel, if you want. Every beginning has an end. But each end is also a new beginning. Mobility leads to immobility, after which a nation, a city, an individual has to find solutions to achieve mobility again to not come to a complete stand still.

Both forms of mobility as mentioned above can be observed in Jabodetabek, which stands for the “metropolis Greater Jakarta” and is short for Jakarta, Indonesia's capital and its satellite cities BOgor, DEpok, TAngerang and BEKasi. Jabodetabek is the living and working place of over 30 million people. In horizontal mobility you see millions move every weekday from their home to their work, sometimes an over two hours journey. The upper-class and upper-middle-class travels by car and most of the days and time gets stuck in the almost 24/7 traffic jams somewhere in this city.

The lower-middle-class goes by motorcycle to work or travels by public transport: commuter train (KRL, Track KRL), bus or any other form of cheap public transport. Every weekday almost 1 million commuters travel by KRL to their work in Jakarta.

The less fortunates of the lower-class almost don't travel. They walk and stay close to their home. Nowadays bicycles have almost vanished from the streets and became toys of the rich who race on them early on Sunday mornings.

Vertical mobility is the change from walking and public transport to a motorbike of their own (mostly paid on credit), and moving from lower-middle-class to upper-middle-class and

upper-class goes from motorbike to car. Today a total of around 4 million cars and 20 million motorbikes drive around in Jabodetabek, according to the latest figures. This is a huge amount and it increases with the growth of the economy and the middle-class. All the efforts of the government investing billions and billions of dollars on infrastructure the past 10 years will dissolve in more smoke and pollution the years to come in one of the most polluted cities in the world.

Mobility will be immobility soon again. What will be the utter solution to break out of this vicious circle?

caminhar e do usar transporte público para uma motocicleta própria (na maioria das vezes, comprada a crédito), e a mudança da classe média-baixa para a classe média-alta e alta é de motocicleta para carro. Hoje, um total de cerca de 4 milhões de carros e 20 milhões de motocicletas circulam em Jabodetabek, de acordo com os números mais recentes. É uma quantidade enorme, que aumenta com o crescimento da economia e da classe média. Todos os esforços do governo, que investiu bilhões e bilhões de dólares em infraestrutura nos últimos 10 anos, se dissolverão em mais fumaça e poluição nos próximos anos, numa das cidades mais poluídas do mundo.

A mobilidade voltará a ser imobilidade em breve. Qual será a solução definitiva para romper esse círculo vicioso?

Arjan Onderdenwijngaard (Tilburg, Países Baixos, 1961) está profissionalmente ligado à Indonésia desde 1980. Trabalha nas áreas das artes, cultura e História. Fez programas de rádio sobre o tema, publicou livros, fotografias e artigos, atuou em mais de 15 longas e curtas-metragens, deu palestras e cursos, organizou e guiou visitas guiadas de arte e cultura. Residente na Indonésia desde 2010, é documentarista, escritor, artista visual e fotógrafo, tanto na Indonésia como na Holanda. Quando em 1980 foi pela primeira vez à Indonésia, ficou cativado pelos sons usados pelos vendedores ambulantes. Nos seus «anos de rádio» na década de 1980, fez gravações de vários vendedores de rua e rapidamente surgiu a ideia de criar uma peça musical a partir dos vários sons. Finalmente, em 2022, ela resultou na curta-metragem experimental *Opera Jalanan, Street Opera*, que usa os sons e os pregões de 35 vendedores ambulantes para criar música.

Arjan Onderdenwijngaard (Tilburg, the Netherlands 1961) has been professionally connected with Indonesia since 1980. He works in the fields of arts, culture and history. He made radio programs about it, published books, photographs and articles, acted in over 15 feature and short movies, gave lectures and courses and organized and guided art & culture tours. Living in Indonesia since 2010, he is active as a documentary maker, writer, visual artist and photographer, both in Indonesia and the Netherlands. When in 1980, he came to Indonesia for the first time, he was captivated by a variety of sounds used by the street vendors and very quickly the idea arose to make a piece of music out of the various sounds. Finally in 2022 it resulted in the short experimental film *Opera Jalanan, Street Opera* using the sounds and calls of 35 street vendors to create music.

Ouvir o Seu Bairro

Listening to Your Neighbourhood LAETITIA KOZLOVA

OUVIR O SEU BAIRRO, DO LUXEMBURGO A BRAGA

O que diria sobre o seu bairro, a alguém que ali passasse pela primeira vez?

Esta questão foi a base de um projeto desenvolvido entre junho e outubro de 2024, em que voluntários de todas as idades partilharam as suas experiências sobre o bairro onde vivem, na cidade do Luxemburgo. Na sua língua materna, falaram sobre o que veem neste espaço comum, o que aí ouvem, o que gostam e do que sentem falta.

Este projeto sonoro, lançado pela capital luxemburguesa, pretendia mergulhar na realidade dos seus 24 bairros. Entre outros meios, a cidade privilegiou o som como ferramenta sensível, reflexiva e criativa. As conversas foram gravadas e colocadas num mapa. Cada voz tem uma ligação única com o bairro que descreve e a cartografia resultante é, simultaneamente, territorial, experiencial e emocional. A montagem visual destas vozes no mapa do bairro onde foram produzidas documenta o espaço acústico do território e tem também um impacto simbólico: une experiências e procura ecos entre elas.

Fragmentos destas conversas serão escutados na cidade de Braga, na rede de autocarros Transportes Urbanos de Braga (TUB), como parte do projeto *Trajetos Comunicantes*. O som que será ouvido é dos humanos, a sua voz e o ruído que a rodeia. O som foi transportado

LISTENING TO YOUR NEIGHBOURHOOD, FROM LUXEMBOURG TO BRAGA

What would you say about your neighbourhood to someone visiting it for the first time?

This question was the basis for a project developed between June and October 2024, in which volunteers of all ages shared their experiences of the neighbourhood where they live in the city of Luxembourg. In their mother tongue, they talked about what they see in this shared space, what they hear there, what they like and what they miss.

This sound project, launched by the Luxembourg capital, aimed to immerse itself in the reality of its 24 neighbourhoods. Among other means, the city favoured sound as a sensitive, reflective and creative tool. The conversations were recorded and placed on a map. Each voice has a unique connection with the neighbourhood it describes, and the resulting cartography is simultaneously territorial, experiential and emotional. The visual montage of these voices on the map of the neighbourhood where they were produced documents the acoustic space of the territory and also has a symbolic impact: it unites experiences and seeks echoes between them.

Fragments of these conversations will be heard in the city of Braga, on the Transportes Urbanos de Braga (TUB) bus network, as part of the *Trajetos Comunicantes* project. The sound that will be heard is that of humans,

their voices and the noise that surrounds them. The sound has been transported to another context, uniting two places and two communities, some 2,000 km apart.

Beyond being a tool for creation and reflection, sound is approached here as a tool for encounter:

- encounter between geographical places (between the place of recording, a neighbourhood in the city of Luxembourg, and the place of listening, the bus network in the city of Braga);
- encounter between urban experiences (that of a neighbourhood in Luxembourg City, heard in the urban space of Braga);
- encounter between linguistic communities (six mother tongues produced in a single district of Luxembourg and heard by the Portuguese-speaking community in Braga).

The practice of listening requires time and attention. It often requires the body to be still and calm. The originality of this collective listening, in motion and in transit, inside the buses of the TUB network, is an invitation to experiment with other ways of listening and other forms of relationship between those who gave their voice, in a neighbourhood of Luxembourg City, and those who will listen to it, on a bus in the city of Braga. It represents a challenge, while at the same time opening up a dynamic space for reflection, imagination and introspection on the urban spaces in which we coexist.

Listening in a different space/time challenges us to examine our urban spaces, exploring what matters most at the local level in the voice of each resident. It also broadens our perception of the environment in which we live by identifying the sounds that compose it.

para outro contexto, unindo dois lugares e duas comunidades, a cerca de 2.000 km de distância.

Para lá de ser uma ferramenta de criação e de reflexão, o som é aqui abordado como uma ferramenta de encontro:

- encontro entre lugares geográficos (entre o local de gravação, um bairro da cidade do Luxemburgo, e o local de escuta, a rede de autocarros da cidade de Braga);
- encontro entre experiências urbanas (a de um bairro da cidade do Luxemburgo, escutado no espaço urbano de Braga);
- encontro entre comunidades linguísticas (seis línguas maternas produzidas num distrito único de Luxemburgo e ouvidas pela comunidade lusófona em Braga).

A prática de ouvir exige tempo e atenção. Muitas vezes, exige que o corpo esteja quieto e calmo. A originalidade desta escuta coletiva, em movimento e em trânsito, no interior dos autocarros da rede TUB, é um convite à experimentação de outros modos de escutar e de outras formas de relação entre aqueles que deram a sua voz, num bairro da cidade do Luxemburgo, e aqueles que a vão ouvir, num autocarro da cidade de Braga. Representa um desafio, ao mesmo tempo que abre um espaço dinâmico de reflexão, imaginação e introspeção sobre os espaços urbanos em que coabitamos.

Ouvir num espaço/tempo diferente interpela-nos sobre os nossos espaços urbanos, examinando, na voz de cada residente, o que mais importa a nível local. Alarga também a nossa perceção acerca do ambiente em que vivemos, através da identificação dos sons que o compõem. Recontextualizar implica ressignificar.

A peça sonora é composta por fragmentos

de conversas gravadas na terça-feira, 9 de julho, e no sábado, 5 de outubro de 2024, ao início da noite, no bairro de Cessange. Em primeiro plano, ouvimos as vozes de seis residentes que partilham a sua experiência do bairro em francês, luxemburguês, inglês, hindi, espanhol e alemão. À volta, sons aleatórios aparecem e sobrepõem-se: o som do motor de um avião a voar no ar, o canto dos pássaros, as vozes das crianças a brincar, os seus jogos de areia e o escorrega de metal, o som da chuva, o som de uma bicicleta a rolar, os passos no pavimento, discussões, o som do vento e a forma como este se propaga e ricocheteia nas construções, entre outros.

Estes sons, humanos e não humanos, formam um todo vivo e dinâmico, adaptando-se constantemente uns aos outros, longe da “paisagem sonora” tal como conceptualizado pelo compositor canadiano R. M. Schafer (1977). Schafer construiu a ideia de uma matéria sonora estável e característica de um local. Nos últimos anos, surgiu uma abordagem mais crítica, nomeadamente na voz da teórica e música Gascia Ouzounian, que quer explorar “a forma como as pessoas participam na co-criação destes espaços sónicos, uma vez que a paisagem sonora não é uma entidade estável” (2024, p.416). A abordagem relacional e ecossistémica do espaço acústico contribui para desestabilizar a centralidade do Homem no espaço urbano. Abre também uma série de possibilidades para ativar e regular o espaço acústico partilhado.

A gravação na língua materna é, simultaneamente, uma posição estética e política. Em primeiro lugar, permite-nos ouvir e arquivar a excecional diversidade linguística da cidade do Luxemburgo, que é 30% local e 70% estrangeira. Permite também procurar ressonâncias de uma comunidade noutra, na vivência do

Recontextualising implies re-signifying.

The sound piece is composed of fragments of conversations recorded on Tuesday 9 July and Saturday 5 October 2024, in the early evening, in the Cessange neighbourhood. In the foreground, we hear the voices of six residents sharing their experience of the neighbourhood in French, Luxembourgish, English, Hindi, Spanish and German. Around them, random sounds appear and overlap: the sound of an aeroplane engine flying through the air, birds singing, the voices of children playing, their games in the sand and on the metal slide, the sound of rain, the sound of a bicycle rolling, footsteps on the pavement, discussions, the sound of the wind and the way it spreads and ricochets off buildings, among others.

These sounds, human and non-human, form a living and dynamic whole, constantly adapting to each other, far from the “soundscape” as conceptualised by Canadian composer R. M. Schafer in *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Knopf, 1977). Schafer constructed the idea of a stable soundscape characteristic of a place. In recent years, a more critical approach has emerged, notably in the voice of theorist and musician Gascia Ouzounian, who seeks to explore “how people participate in the co-creation of these sonic spaces, since the soundscape is not a stable entity” (2024, p.416). The relational and ecosystemic approach to acoustic space contributes to destabilising the centrality of man in urban space. It also opens up a range of possibilities for activating and regulating shared acoustic space. Recording in one’s mother tongue is both an aesthetic and political position.

Firstly, it allows us to hear and archive the exceptional linguistic diversity of the city

of Luxembourg, which is 30% local and 70% foreign. It also allows us to seek resonances from one community to another in the experience of the territory. Finally, it places all these sound productions side by side, horizontally and without value judgements or preconceived hierarchies. Beyond appearances, sound seems to have the ability to bring us together around shared experiences.

Listening can also be approached as an aesthetic and political gesture. It is above all an attitude towards others and their expressions. It is also a form of care, of attention to the experiences of others and the way they express them. Listening as a practice forces us to create new spaces in a continuous movement between what is outside and inside us.

Diffusing the sounds produced in a neighbourhood of Luxembourg among passengers on the TUB network encourages reflection on what unites us and what we have in common, affinities and convergences. It is a mental journey that accompanies the bus journey through the urban space of Braga.

território. Por fim, coloca todas estas produções sonoras lado a lado, horizontalmente e sem juízos de valor nem hierarquias preconcebidas. Para além das aparências, o som parece ter a capacidade de nos reunir em torno de experiências partilhadas.

A escuta pode também ser abordada como um gesto estético e político. É sobretudo uma postura perante os outros e as suas expressões. É também uma forma de cuidado, de atenção à vivência dos outros e à forma como a exprimem. A escuta como prática obriga-nos a criar novos espaços num movimento contínuo entre o que está fora e dentro de nós.

Difundir os sons produzidos num bairro do Luxemburgo entre os passageiros da rede da TUB incita à reflexão sobre o que nos une e o que temos em comum, afinidades e convergências. É uma viagem mental que acompanha a viagem do autocarro pelo espaço urbano de Braga.

Gascia Ouzounian in conversation with Kuralai Abduhalikova (2024), Counterlistening the city, 15th Gwangju Biennale Catalog, PANSORI: A Soundscape of the 21st Century, pp.416-425

Schafer, R. M. (1977). *The tuning of the world*. Knopf



Laetitia Kozlova é a fundadora de Mémoires Sonores (Memórias Sonoras), uma estrutura de produção que defende a escrita do som e coloca a voz como uma memória viva, sensível e coletiva; que defende a escuta como um compromisso; que cria situações de escuta dentro e fora do museu.

Laetitia Kozlova é doutoranda em Ciências das Artes e Tecnologias (Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes — Universidade Católica Portuguesa, Porto). Interessa-se por novas práticas de escuta da voz falada gravada, na intersecção dos estudos do som, das artes performativas e das ciências do património cultural. O seu projeto de investigação é apoiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e desenvolve-se em dois continentes, Europa e África.

Laetitia Kozlova is the founder of Mémoires Sonores (Sound Memories), a production structure that advocates the writing of sound and places the voice as a living, sensitive and collective memory; that advocates listening as a commitment; that creates listening situations inside and outside the museum.

Laetitia Kozlova is a PhD student in Arts and Technology Sciences (Research Center for Science and Technology of the Arts — Universidade Católica Portuguesa, Porto). She is interested in new practices of listening to the recorded spoken voice, at the intersection of sound studies, performing arts and cultural heritage sciences. Her research project is supported by Foundation for Science and Technology and it is being developed on two continents, Europe and Africa.

A Cidade SUSANA VIEIRA

The City

THE CITY – A BODY IN THE ACT OF LISTENING

That which is animated by perpetual motion is immortal, while that which moves another and is moved by another, with the end of movement, also reaches the end of existence. [...] only that which moves itself, because it does not disintegrate, never ceases to move [...] is the source and principle of movement for everything that is moved.
(Plato, c. 307 A.C /1973)

The city, in its immortal movement, is a community of senses. It never ceases to address itself, to expand. Therefore, the veins that run through it are crossings of sharing or continuities that are oxygenated by coexistence. It is like a body breathing and resisting thanks to various dispositions that inject their strength into it. Each being that passes through it is, in the interplay of relationships and groupings that differentiate the possible from the illegitimate, a resonance box (Nancy, 2007), which repeats itself to make sense. In this intersectionality of crossings, there are various flows that occur when hearing and listening. Between these, that is, between speech and listening, the dimension of rumor is scrutinised, a vertiginous interstice. Listening being a place that allows something to pass through, we deconstruct the world as we

A CIDADE — UM CORPO NO MOVIMENTO DA ESCUTA

O que é animado de movimento perpétuo é imortal, enquanto o que move outro e é por outro movido, com o findar do movimento, alcança também a cessação da existência. (...) apenas o que se move a si mesmo, porque se não desagrega, jamais cessa de mover-se (...) é fonte e princípio de movimento para tudo quanto é movido.
(Platão, c. 307 A.C /1973.)

A cidade, no seu movimento imortal, é uma comunidade de sentidos. Não cessa de se endereçar, de se expandir. Logo, os veios que a percorrem são travessias de partilha ou continuidades que se oxigenam pela coexistência. É como um corpo respirando e resistindo graças a disposições várias que nele injetam a sua força. Cada ser que a atravessa é, no jogo de relações e agrupamentos que diferenciam o possível do ilegítimo, uma caixa de ressonâncias (Nancy, 2002/2013), que se repete para fazer sentido. Nesta interseccionalidade de travessias, estão os diversos fluxos que se dão ao ouvir e ao escutar. Entre estes, ou seja, entre a fala e a escuta perscruta-se a dimensão do rumor, um entre-lugar vertiginoso. Sendo a escuta um lugar permissivo à passagem de algo, desconstruímos o mundo tal como o conhecemos, especialmente se não se avista a intenção de categorizar o que é ouvido.

Com o propósito de reter todo o discurso do outro, há uma elevação que o dignifica e lhe reconhece o espaço que, por direito, lhe corresponde. Aprende-se, então, a recuar e a retirar o significado que tendencialmente de tudo se faz quando de tudo se apropria. Mas escutar é um desafio: a) se, por um lado, pressupõe o equívoco, fundado que a escuta está em construções simbólicas, b) por outro, neutralizá-lo pode ser confundido com indiferença, o oposto do desejado. A fronteira é tensiva, conduzindo-nos a uma polaridade de conflitos — em qual das situações observamos o espaço reservado à visibilidade e aquele que possibilita o outro a existir? Há códigos que têm de se esbater, para que, na impermanência e potência da cidade, a representação — e a representatividade — seja um gesto e não uma lacuna. Assim sendo, há que repensar a cidade como um corpo poroso que, em vez de fixar, desterritorializa lugares-comuns de centralidade e periferia, abrindo-se a uma multiforme e conjugada paisagem humana, não-humana e mais-que-humana em constante devir e provocação. A partir dessa fratura, torna-se possível a criação de uma herança ou a ideia de pertencimento.

Lembro a arquiteta Patrícia Pedrosa e as suas interlocuções sobre os atravessamentos que as mulheres fazem quotidianamente na cidade: trajetos que começam nas escolas dos filhos e passam pelas farmácias para chegar ao trabalho; saem, durante a hora do almoço, para compras de conveniência familiar; no regresso a casa, passando novamente pela escola dos filhos e pelo supermercado; em alguns casos, desviando-se por percursos de função cuidadora no acompanhamento de algum familiar ao hospital, etc. Serão todos estes trajetos de facto comunicantes? Preveem eles a segurança ou o conforto de quem os percorre?

know it, especially if there is no intention to categorise what is heard. With the purpose of retaining all of the other person's discourse, there is an elevation that dignifies it and recognises the space that rightfully belongs to it. We then learn to step back and remove the meaning that tends to be attached to everything when we appropriate everything. But listening is a challenge: a) if, on the one hand, it presupposes misunderstanding, since listening is based on symbolic constructions, b) on the other hand, neutralising it can be confused with indifference, the opposite of what is desired. The boundary is tense, leading us to a polarity of conflicts — in which of the situations do we observe the space reserved for visibility and that which allows the other to exist? There are codes that must be blurred so that, in the impermanence and power of the city, representation — and representativeness — is a gesture and not a gap. That being the case, we must rethink the city as a porous body that, instead of fixing, deterritorialises commonplaces of centrality and periphery, opening up to a multifaceted and combined human, non-human and more-than-human landscape in constant becoming and provocation. From this fracture, it becomes possible to create a heritage or the idea of belonging.

I am reminded of architect Patrícia Pedrosa and her discussions about the journeys that women make every day in the city: routes that begin at their children's schools and pass through pharmacies on their way to work; they leave during lunchtime to do errands for the family; on their way home, they pass by their children's schools and the supermarket again; in some cases, detouring to take care of a family member at the hospital, etc. Are all these routes in fact communicating? Do

they provide safety or comfort for those who travel them? Or should we think that these women are themselves a crossing in the body of the city? They are deviant bodies...

In Nietzsche's (1883/2022) discourse in *Assim falou Zaratustra* (Thus Spoke Zarathustra), the path of the crossing is a downward movement, a sinking. Crossing over the abyss, man must overcome existence and the very existence of that existence, without ever, however, longing for the end of circularity. Self-overcoming begins with the understanding that he is, in figurative language, the bridge of the crossing, the movement of crossing and the crossing being. He is, therefore, an interstice (the rumour, already mentioned), or a transversal figure, through which or between which the pendular movement of the rope takes place from one side to the other, along or during the crossing. In the crossing, speech is revisited as a pilgrimage or promise that arrives at the place of the other, subverting the conventional structures that have long since proved insufficient.

To think about this image, I choose a "diagonal" line which, as a flight, will provoke the necessary deterritorialisation. De-centered and disconnected, Deleuze and Guattari's (1980/2007) "diagonal" would be made of floating sound spaces. Outside the commonplace, the "diagonal" would cease to represent anything, thus allowing for musical expression traversed by all minorities. In this staging, music is the line that, in the encounter with the other, dissolves once recognizable forms.

The modern city, reflects Le Breton (1986/1997), invented the permanence of sound as a reference to occupy places, walls, and white, empty steps and to distance itself from the vertigo of listening. However, in the

Ou teremos de pensar que são estas mulheres um próprio atravessamento no corpo da cidade? Corpos desviantes, elas...

No discurso que Nietzsche (1883/2022) formula em *Assim Falou Zaratustra*, o trajeto da travessia é um movimento que se faz para baixo, que se afunda. Atravessando por cima do abismo, o homem tem de superar o existir e a própria existência desse existir, sem nunca, porém, ansiar o fim da circularidade. A autossuperação começa no entendimento de que ele é, numa linguagem figurativa, a ponte da travessia, o movimento do atravessamento e o ser atravessante. Ele é, portanto, um entre-lugar (o rumor, já mencionado), ou uma figura transversal, por meio da qual ou por entre a qual, se faz o movimento pendular da corda de um lado ao outro, ao longo ou no decurso da travessia. No atravessamento, a fala é revista como uma peregrinação ou promessa que chega ao lugar do outro subvertendo as estruturas convencionais que se revelam, desde há muito, insuficientes.

Para pensar essa imagem, escolho uma "diagonal" que, enquanto fuga, provocará a necessária desterritorialização. Descentrada e desconectada, a "diagonal" de Deleuze e Guattari (1980/2007) seria feita de espaços sonoros flutuantes. Fora do lugar-comum, a "diagonal" deixaria de representar o que quer que fosse, permitindo, assim, a expressão musical atravessada por todas as minorias. Nesta encenação, a música é a linha que, no encontro com o outro, dissolve as formas outrora reconhecíveis.

A cidade moderna — reflete Le Breton (1986/1997) — inventou a permanência da sonoridade, como uma referência, para ocupar os lugares, as paredes e os passos brancos e vazios e afastar-se da vertigem da escuta. No entanto, no arquitetar de um tecido urbano

tem de haver uma descolonização do espaço público, caracterizada pela vicinalidade, que espelhe o ouvir e o escutar de uma linguagem embasada no diverso. A escuta pressupõe um corpo recetivo e presente que evoca ou é evocado por outro. Ambos se impulsionam — um movimento que conduz ao precipício dos próprios contornos e da definição — e, nesse gesto (ou com esse gesto), se manifestam.

Na cidade, à maneira de Nancy (2002/2013), assiste-se a uma tensão sonora entre o individual e o comum, menos para que o movimento se esgote numa harmonia, mais para que a existência seja uma força convicta.

design of an urban fabric, there must be a decolonisation of public space, characterised by vicinality, which mirrors the hearing and listening of a language based on diversity. Listening presupposes a receptive and present body that evokes or is evoked by another. Both propel each other — a movement that leads to the precipice of their own contours and definition — and, in this gesture (or with this gesture), they manifest themselves.

In the city, in Nancy's (2002/2013) manner, there is a sonic tension between the individual and the common, less so that movement is exhausted in harmony, but rather so that existence is a force of conviction.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2007). *Mil planaltos / A Thousand Plateaus*, pp.377-393 [Rafael Godinho (Trad./Trans.)] (Trabalho original publicado em /original work published in 1980)

Le Breton, D. (1997). *Do silêncio / Du Silence* [Luís M. Couceiro Feio (Trad./Trans.)] (Trabalho original publicado em / Original work published in 1986)

Nancy, J.-L. (2013). *À escuta / Listening* [Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinicius Nicastro Honesko (Trad./Trans.)] (Trabalho original publicado em /original work published in 2002)

Nietzsche, F. (2022). *Assim falou Zaratustra / Thus spoke Zarathustra* [António Sousa Ribeiro (Trad./Trans.)] (Trabalho original publicado em /original work published in 2002)

Platão (Plato). (2009). *Fedro*, p.60 [José Ribeiro Ferreira (Trad./Trans.)] p.60 (Trabalho original publicado em / original work published in 1973/ 307A.C.)

Susana Vieira é doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora no Instituto de Estudos de Literatura e Tradição da mesma universidade e no Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É professora de Leitura do Texto Literário e de Literatura Portuguesa Contemporânea Instituto de Cultura e Língua Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Susana Vieira is a doctoral student in Literary Studies at Universidade Nova de Lisboa. She is a researcher at the Institute of Literature and Tradition Studies at the same university and at the Center for Lusophone and European Literatures and Cultures at the Faculty of Letters of the University of Lisbon. She is a professor of Literary Text Reading and Contemporary Portuguese Literature at the Institute of Portuguese Culture and Language at the Faculty of Letters of the University of Lisbon.

Viagem na Viagem TERESA LIMA | CARLOS NORTON

Journey Within a Journey

SYNOPSIS

“Viagem na Viagem” (Journey Within a Journey) intertwines the sounds of Carlos Norton with the written impressions of Teresa Lima.

The audio piece is the result of a sound composition consisting of more than 40 sounds, collected between 2019 and 2024 on trains or in railway stations in Portugal, Spain, France, Germany, Denmark, Norway, Sweden, Finland, Latvia, Poland, the Czech Republic, Slovakia, Hungary, Croatia, Austria, Italy and Slovenia. Constructed in this piece as a structured block, there are sounds that come and go, intersecting, just like the frenzy of stations, railways and trains. The audio was recorded with Zoom H4n and Roland CS-10em binaural microphones. In response to this sound essay, the written words stem from sound memories of train journeys, taking as their point of view a psycho-geography of the landscape.

THE MICRO-ESSAY

Journey Within a Journey is a hyper-realistic and dreamlike rambling account based on sensory experience. Stimulated by the sounds of Carlos Norton, we created soundscapes through the objections of Timothy Ingold (2007). That is, we did not limit ourselves to contemplating, but recreated something from what was suggested. Not aiming to represent anything, we resorted to artificiality as a means of communication. Here we

SINOPSE

“Viagem na Viagem” interceta os sons de Carlos Norton com as impressões escritas de Teresa Lima.

A peça áudio resulta de um trabalho de composição sonora constituída por mais de 40 sons, recolhidos, entre 2019 e 2024, dentro de comboios ou em estações de caminhos de ferro em Portugal, Espanha, França, Alemanha, Dinamarca, Noruega, Suécia, Finlândia, Letónia, Polónia, República Checa, Eslováquia, Hungria, Croácia, Áustria, Itália e Eslovénia. Construídos, nesta peça, como um bloco estruturado, há sons que entram e saem, que se cruzam, tal como no frenesim das estações, da ferrovia, das composições. Os áudios foram gravados com Zoom H4n e binaurais Roland CS-10em. Em resposta a este ensaio sonoro, as palavras escritas decorrem de memórias sonoras de viagens de comboio, tendo como ponto de vista uma psico-geografia da paisagem.

O MICRO-ENSAIO

“Viagem na Viagem” é um relato divagante hiper-realista e onírico, baseado na experiência sensorial. Estimulados pelos sons de Carlos Norton, criamos paisagens sonoras, através das objeções de Timothy Ingold (2007). Isto é, não nos limitamos a contemplar, mas recriamos algo, a partir do sugerido. Não almejando representar nada, recorreremos ao artificialismo como veículo comunicante. Aqui

estamos, filtrando catarrros, apitos, vozes, de pedaços de viagens dispersos por geografias variáveis. Assimilando-os, montamos uma psico-geografia.

Não há só o cá, nem apenas o lá. Dentro, fora. Eu, tu. Pessoal e coletivo. Subjetivo e objetivo. Existencialista ou estruturalista. A experiência como instrumento entre mundos. Não é preto ou branco. E nada será, seguramente, definitivo, neste vai e vem entre estações. A experiência será sempre uma arte de mediação, coadjuvada pela memória. E quando esta nos falha? Fabricamos novas experiências. O apito de um comboio interpõe-se como um claro sinal de partida. Ou será apenas um incógnito audível? Na vida, procuramos e abandonamos referências, ajustamo-nos.

Se Bachelard é pré-moderno, como defende Pint (2013), a sua defesa da imaginação deve ficar encostada num anacronismo científico? Viajando dentro da viagem, recorremos à imaginação como a um oxigénio que nos prende à vida. À iconoclastia ficamos a dever a ausência de medo pela desconstrução. À imaginação vamos buscar o sonho. Deste modo, como nos ensina Pint (2013), podemos exercer uma atitude crítica perante o excesso de imagem, mas responder com um lugar de abrigo, uma nova poética do espaço.

ALFA PENDULAR PORTO-LISBOA E LISBOA-PORTO: JANEIRO DE 2024

Baralharam-se todos os mecanismos automáticos de aviso prévio de paragens. Uma voz atravessa as colunas do comboio. “O sistema está um bocado... [hesitação] avariado”. Seguimos para Sul e a voz automática indica o contrário. “Próxima paragem, Coimbra. [Longos minutos], próxima paragem, Aveiro”. Chegámos ao Oriente e há quem proteste

are, filtering phlegm, whistles, voices, pieces of journeys scattered across varying geographies. Assimilating them, we construct a psycho-geography.

There is not only here, nor only there. Inside, outside. Me, you. Personal and collective. Subjective and objective. Existentialist or structuralist. Experience as an instrument between worlds. It is not black or white. And nothing will surely be definitive in this coming and going between seasons. Experience will always be an art of mediation, aided by memory. And when memory fails us? We fabricate new experiences. The whistle of a train intervenes as a clear signal of departure. Or is it just an audible unknown? In life, we seek and abandon references, we adjust ourselves.

If Bachelard is pre-modern, as Pint (2013) argues, should his defence of imagination be relegated to scientific anachronism? Traveling within the journey, we resort to imagination as oxygen that keeps us alive. We owe iconoclasm our lack of fear of deconstruction. We turn to imagination for dreams. In this way, as Pint (2013) teaches us, we can take a critical stance towards the excess of images, but respond with a place of refuge, a new poetics of space.

ALFA PENDULAR PORTO-LISBON AND LISBON-PORTO: JANUARY 2024

All the automatic stop warning mechanisms have been disrupted. A voice comes over the train's loudspeakers. “The system is a bit... [Hesitation] broken”. We continue south and the automatic voice indicates the opposite. “Next stop, Coimbra. [Long minutes], next stop, Aveiro”. We arrive at Oriente and some people protest because they bought tickets to Santa Apolónia. “End of journey”. Game over.

I try to guess from her voice the appearance of the woman arriving at her destination, with promises of meetings in the Algarve. The girl is Brazilian, works in Aveiro, and goes to the Algarve every month. The pleasures of ephemeral chatter while travelling. The couple talking are elderly, with an Algarve accent, continuing on to Porto. As they leave, I recognise them. They carry their coats and descend the platform unsteadily. Heading north, another retired couple continue their domestic discussion. They have brought their home with them on the train: Tupperware containers with food for the journey, knitting and domestic grievances.

THE JOURNEY

"I climbed the mountain not as a body, but as a feeling". It continues towards its destination and the whole landscape prepares itself. The train creaks on the curves, its joints worn. It lets itself be carried away by the rhythm. Sometimes, at high speed, it whizzes by on the opposite track. The whole structure shakes. Then the hustle and bustle continues. The sounds pass, but they don't stay. A phone call. An apology. A sneeze. A computer keyboard. The landscape contributes to the gentle eagerness. Houses smile statically. The plain is safe. In the distance, finally, the river. And the promise of love.

INACTION

I enjoy inaction. Tatam-tatam; tatam-tatam. The train runs and I indulge in doing nothing. It whistles. It puffs again. It concentrates on its cardio task. It pulls on the steel. It carries suitcases. It transports lives. The rain drips down the windows. Nothing matters. Action is suspended, as in a dream. I remain inert. The voices are distant echoes. I doze off.

porque comprou bilhete até Santa Apolónia. "End of journey". *Game over.*

Tento adivinhar pela voz a fisionomia da mulher que chega ao destino, com promessas de encontros no Algarve. A menina é brasileira, trabalha em Aveiro, vai ao Algarve todo o mês. Os prazeres da tagarelice efémera, em viagem. O casal interlocutor tem idade avançada, sotaque algarvio, continua até ao Porto. À saída, identifico-os. Trazem os casacos de passeio e descem titubeantes a plataforma. Seguindo para Norte, um outro casal de reformados prossegue a discussão caseira. Trouxeram o lar para o comboio: tupperwares com comida para o caminho, tricot e azedumes domésticos.

A VIAGEM

"Subia a montanha não como um corpo, mas como um sentimento". Segue antecipando o destino e toda a paisagem se prepara. O comboio range nas curvas, articulações gastas. Deixa-se levar pelo embalo deste ritmo. Por vezes, a alta velocidade a zumbir, passando na linha contrária. Toda a estrutura estremece. Para logo prosseguir o rame-rame. Os sons passam, mas não ficam. Um telefonema. Um pedido de desculpas. Um espirro. O teclado de um computador. A paisagem colabora com a ânsia suave. Casas sorriem estaticamente. A planície é segura. Lá ao fundo, o rio, finalmente. E a promessa do amor.

INAÇÃO

Desfruto da inação. Tatam-tatam; tatam-tatam. O comboio corre e eu dou-me ao luxo de nada fazer. Apita. Volta a resfolegar. Vai concentrado na sua tarefa cardio. Puxa pelo aço. Carrega malas. Transporta vidas. A chuva pinga de raspão nas janelas. Nada importa. Ação suspensa, como num sonho. Eu sigo

inerte. As vozes são ecos longínquos. Dormito. Balançando com o pêndulo. O homem de negócios prossegue eficazmente, alheado do comboio. Nada o descentra da sua missão original. Nem as carrancas das casas. Nem a praia que foge, à passagem da máquina.

MOVIMENTO

O animal metálico estaca, ansioso. Formigas laboriosas reúnem as migalhas do dia, entram na toca industrial. São feitas do bem e do mal. A sua vida é prioritária sobre todos os seres. A besta metálica está ao serviço da sua urgência. Acantonam-se. Se uma árvore cair e não o virmos, faz ou não faz barulho? Um relâmpago, ao longe, é um trovão que se aproxima. O vento é um movimento sonoro. Trovejam-me pensamentos e lá fora é uma extensão desse turbilhão.

TUDO MENOS MENTA

Pede pastilhas elásticas no café da estação e traz o tempo contado: “tudo menos menta”. Parte a correr. O pregão é repetido pela funcionária, em jeito de mantra: “tudo menos menta”. Há outros: “o quê, amor?”, “diz, amor”, “é só, amor?”, “só o cafezinho, minha querida?”, “esteja à vontade, senhor”. De repente, silêncio. Até nova revoada. Com o oco do espaço subitamente vazio, o café ainda reverbera singularmente estas vozes. A empregada vê-se desorientada, sem o que fazer. Logo se joga no tilintar da louça. “Obrigada, meu amor”. Restava um cliente. A bandeja metálica. Tlim. Arrumada no balcão. Novo ciclo. “Olá, minha querida”. O café satura-se dos pés que o pisam. “O que vai ser?”.

Rocking with the pendulum. The businessman continues efficiently, oblivious to the train. Nothing distracts him from his original mission. Not even the grim faces of the houses. Not even the beach that disappears as the train passes by.

MOVEMENT

The metallic animal stands still, anxious. Busy ants gather the crumbs of the day and enter their industrial burrow. They are made of good and evil. Their life takes priority over all other beings. The metal beast is at the service of their urgency. They huddle together. If a tree falls and we don't see it, does it make a noise or not? A flash of lightning in the distance is thunder approaching. The wind is a sound movement. Thoughts thunder in my head and outside is an extension of this whirlwind.

EVERYTHING BUT MINT

He asks for chewing gum at the station café and brings the time counted: “everything but mint”. He runs off. The employee repeats the order like a mantra: “everything but mint”. There are others: “what, love?”, “say, love”, “is that all, love?”, “just coffee, my dear?”, “make yourself comfortable, sir”. Suddenly, silence. Until the next flurry. With the hollow space suddenly empty, the café still echoes these voices. The waitress looks disoriented, not knowing what to do. She quickly throws herself into the clatter of dishes. “Thank you, my love”. One customer remains. The metal tray. Clink. Tidy on the counter. A new cycle. “Hello, my dear”. The café is filled with the sound of footsteps. “What will it be?”.

Pint, K. (2013). Bachelard's house revisited: Toward a new poetics of space. *Interiors*, 4(2), pp.109–123. <https://doi.org/10.2752/204191213X13693260150263>

Teresa Lima (1975) integra o grupo de investigadores doutorandos do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, estando a realizar o doutoramento em Ciências da Comunicação. Com uma licenciatura em Comunicação Social pela Universidade do Minho, fez uma incursão pelo jornalismo (*Público*) e obteve o diploma em Estudos Avançados em História Contemporânea, na Universidade de Santiago de Compostela. Profissionalmente, tem exercido atividade nas Ciências da Informação, tendo um curso de especialização em Arquivo e Documentação, pela Universidade Portucalense. Atualmente, estuda a relação entre biografia, discurso e comunicação, partindo da história de vida do realizador Edgar Pêra.

Carlos Norton (1975), vive em Monchique. Artista multidisciplinar, com trabalho nas áreas da música (intérprete e compositor), teatro (ator e cenógrafo), cinema (realizador e ator), artes plásticas, literatura. Na área do som é sonoplasta, artista sonoro e paisagista sonoro, responsável pelo Arquivo Sonoro Paisagístico do Algarve, do Arquivo Sonoro de Castro Marim e do LAT66. Diretor artístico da associação Fungo Azul. Diretor e programador do Fusos — Festival de Fusões Artísticas.

Teresa Lima (1975) is part of the group of PhD researchers at Communication and Society Research Centre, where she is pursuing a PhD in Communication Sciences. With a degree in Social Communication from the University of Minho, she worked in journalism (*Público*) and obtained a diploma in Advanced Studies in Contemporary History from the University of Santiago de Compostela. Professionally, she has worked in Information Sciences and has a specialisation course in Archiving and Documentation from the Portucalense University. She is currently studying the relationship between biography, discourse and communication, based on the life story of film director Edgar Pêra.

Carlos Norton (1975) lives in Monchique. He is a multidisciplinary artist, working in the fields of music (performer and composer), theatre (actor and set designer), cinema (director and actor), visual arts and literature. In the field of sound, he is a sound engineer, sound artist and soundscape designer, responsible for the Algarve Soundscape Archive, the Castro Marim Sound Archive and LAT66. Artistic director of the Fungo Azul association. Director and programmer of Fusos — Festival de Fusões Artísticas.

Neve sobre Syktyvkar

Snow Over Syktyvkar VANYA NESTERETS

NEVE SOBRE SYKTYVKAR, 14 ANOS DE INVERNO E PARQUES

Tenho 33 anos. Vivi nesta cidade toda a minha vida. E todos os anos, durante cinco a seis meses, a neve cobre o solo. Quase meio ano. Se somarmos todos esses meses, chega-se a cerca de 14 anos de inverno.

A minha era glacial pessoal. Não gosto de neve, mas tenho de conviver com ela. E sei que, quando chega, fica por muito tempo. Então, basicamente, para mim, só existem duas estações: a normal e esta branca — às vezes suja. É por isso que prefiro explorar Syktyvkar no inverno a partir do calor do meu carro. As únicas exceções são os parques, que ainda podem ser percorridos a pé.

A nossa cidade tem três parques populares: Kirovsky, Michurinsky e o recém-inaugurado Belichy. O último é o lar de esquilos verdadeiros que sobreviveram à construção do parque. A área costumava ser uma floresta que separava a zona residencial de um antigo cemitério onde o meu avô está enterrado. A propósito, ele tinha o mesmo nome que eu: Ivan Nesterets. É bastante irónico ver uma lápide de granito com o meu nome; pode ser um pouco deprimente. Mas como o retrato dele está gravado nela, não é tão assustador quanto poderia ser. O meu avô era um importante funcionário da indústria de gás soviética, mas faleceu antes de eu nascer, juntamente com a própria era soviética, sem

SNOW OVER SYKTYVKAR, 14 YEARS OF WINTER AND PARKS

I'm 33. I've lived in this city my entire life. And every year, for five to six months, snow covers the ground here. Almost half a year. If you add up all those months, it amounts to about 14 years of winter. My personal Ice Age. I don't like snow, but I have to live with it. And I know that once it arrives, it's here for a long time. So, essentially, for me, there are only two seasons: the normal one and this white — sometimes dirty-white — one. That's why I prefer to explore wintery Syktyvkar from the warmth of my car. The only exceptions are the parks, which are still walkable.

Our city has three popular parks: Kirovsky, Michurinsky, and the recently opened Belichy. The last one is home to real squirrels that survived the park's construction. The area used to be a forest buffer separating the residential zone from an old cemetery where my grandfather is buried. By the way, his name was the same as mine — Ivan Nesterets. It's quite ironic to see a granite tombstone with my name on it; it can be sobering. But since his portrait is engraved on it, it's not as eerie as it could be. My grandfather was an important official in the Soviet gas industry, but he passed away before I was born, along with the Soviet era itself, never witnessing capitalism. Had things been different, maybe I would have grown up under slightly different circumstances.

When they built the park, they disturbed the squirrels near the cemetery, cut down a lot of pines, but in the end, it turned out well — it even looks stylish and modern now. If I do go out for a walk in winter, Belichy Park is the perfect place for thinking.

I don't have many memories tied to Michurinsky Park. I don't even know why it's named after Michurin. Old-timers say there used to be a Ferris wheel there during Soviet times, but I never saw it. It's also a designated protest park. The authorities chose it for authorized demonstrations. During the Shies protests (a railway station on the border of the Komi Republic and Arkhangelsk Oblast, where they planned to build a massive landfill for Moscow's trash), the park saw a record number of protestors for Syktyvkar — somewhere between five to seven thousand people. It was one of the rare cases where activists actually won, alongside, perhaps, the Yekaterinburg park protests. In the end, the landfill was never built, and the land was restored.

Michurinsky is also good for autumn evening walks — to step through wet leaves, squint at the halos of streetlights, and indulge in melancholy.

Kirovsky is the oldest and largest park, located in the historic part of the city. Museums, an art gallery, merchant houses, and a Stalin-era district are all nearby. The park ends at the embankment, which we call the "shore reinforcement structure" — probably because the project and reality didn't quite align. The lower level regularly floods in spring when the Sysola River overflows, making some staircases look like Hogwarts' shifting stairways.

By the way, "Syktyvkar" translates from Komi as "city on the Sysola". "Syktyv" is Sysola,

nunca ter testemunhado o capitalismo. Se as coisas tivessem sido diferentes, talvez eu tivesse crescido em circunstâncias ligeiramente diferentes.

Quando construíram o parque, perturbaram os esquilos perto do cemitério, cortaram muitos pinheiros, mas no final tudo ficou bem — agora até parece elegante e moderno. Se eu sair para passear no inverno, o Parque Belichy é o lugar perfeito para pensar.

Não tenho muitas memórias ligadas ao Parque Michurinsky. Nem sei por que ele tem esse nome. Os mais velhos dizem que havia uma roda gigante lá durante a era soviética, mas nunca a vi. É também um parque habitual para protestos. As autoridades escolheram-no para manifestações autorizadas. Durante os protestos de Shies (uma estação ferroviária na fronteira entre a República de Komi e a região de Arkhangelsk, onde planeavam construir um enorme aterro para o lixo de Moscou), o parque registou um número recorde de manifestantes para Syktyvkar — entre cinco a sete mil pessoas. Foi um dos raros casos em que os ativistas realmente venceram, talvez junto com os protestos no parque de Yekaterinburg. No final, o aterro sanitário nunca foi construído e o terreno foi restaurado.

Michurinsky também é bom para passeios noturnos no outono — para pisar as folhas molhadas, contemplar os halos das luzes da rua e entregar-se à melancolia.

Kirovsky é o parque mais antigo e maior, localizado na parte histórica da cidade. Museu, uma galeria de arte, casas comerciais e um bairro da era de Stalin estão todos nas proximidades. O parque termina no aterro, que chamamos de "estrutura de reforço da costa" — provavelmente porque o projeto e a realidade não se alinharam muito bem. O nível inferior inunda regularmente na primavera,

quando o rio Sysola transborda, fazendo com que algumas escadas pareçam as escadas móveis de Hogwarts.

A propósito, “Syktyvkar” traduz-se do komi como “cidade no Sysola”. “Syktyv” é Sysola e “kar” é cidade. Kudymkar e Shupashkar (o nome original de Cheboksary) seguem o mesmo padrão de nomenclatura, refletindo as línguas dos povos fino-úgricos vizinhos.

A língua komi é ensinada nas escolas, em alguns programas universitários e tem o estatuto de segunda língua oficial. A República de Komi tem a sua própria bandeira, brasão e hino, mas é aí que termina a sua soberania, especialmente no que diz respeito à distribuição dos impostos provenientes dos recursos extraídos aqui. Syktyvkar é um nome difícil de pronunciar corretamente à primeira tentativa.

Existe até uma canção de Lyudmila Zykina sobre a nossa cidade, cujas primeiras linhas dizem: “este nome é difícil de pronunciar (...)”. Curiosamente, poucos moradores locais sabem que o relógio da torre de incêndio perto do Parque Kirovsky toca essa melodia. Num dos meus laboratórios de som, criei uma faixa usando a melodia desses sinos misturada com os sons ambientais da cidade.

Antes da revolução, Syktyvkar era chamada de Ust-Sysolsk, mais uma vez em homenagem ao rio e à sua localização. Foi renomeada Syktyvkar em 1930, no dia 26 de março, que por acaso é o meu aniversário. Outra pequena conexão entre mim e a cidade.

O Parque Kirovsky costumava ter brinquedos, mas há alguns anos foram removidos para reformas.

Lembro-me de deslizar de trenó pela rua Kirov até o parque quando era criança. Eu poderia facilmente ter batido em qualquer uma das árvores, mas é claro que isso não me impediu. Foi depois de algum feriado, talvez

and “kar” is city. Kudymkar and Shupashkar (the original name of Cheboksary) follow the same naming pattern, reflecting the languages of neighboring Finno-Ugric peoples. The Komi language is taught in schools, in some university programs, and holds the status of a second official language. The Komi Republic has its own flag, coat of arms, and anthem, but that’s where its statehood ends — especially when it comes to tax distribution from the resources extracted here.

Syktyvkar is quite a mouthful to pronounce correctly on the first try. There’s even a song by Lyudmila Zykina about our city, where the first lines go: “this name is hard to pronounce (...)”. Interestingly, few locals know that the clock on the fire tower near Kirovsky Park chimes that melody. In one of my sound labs, I created a track using the melody of these chimes mixed with the city’s ambient sounds.

Before the revolution, Syktyvkar was called Ust-Sysolsk, once again named after the river and its location. It was renamed Syktyvkar in 1930—on March 26, which happens to be my birthday. Another little connection between me and the city.

Kirovsky Park used to have amusement rides, but a couple of years ago, they were removed for renovations. I remember sledding down from Kirov Street into the park as a child. I could have easily crashed into any of the trees, but of course, that didn’t stop me. It was after some holiday, maybe New Year’s—one of the rare times our whole family was there together: my mom, me, my dad, and his brothers—Uncle Yasha and Uncle Ilya, who’s only five years older than me.

Another memory surfaces: my mom and I on giant boat swings. You had to stand to swing them. They soared incredibly high and, I think, were painted red.

I've been trying for years to find a childhood photo of myself, around five years old, in an autumn park, wearing a corduroy cap. It feels like my clearest and most cherished memory. But, as often happens with analog photos, they tend to disappear into relatives' collections—so digital wins.

To me, Kirovsky is a park for walks and deep conversations. I think my friend and I spent dozens of hours there discussing everything on our minds. Sadly, we don't talk anymore, but I remember those times warmly.

This park is also tied to another cherished memory... She and I, riding an electric scooter together on a warm May day. Standing close, me steering, her screaming with joy—it was her first time. If I ever needed to summon a Patronus, this memory would work perfectly. It even inspired me to write a song, "Summer in Sepia Tones":

Summer in sepia tones, Just close
your eyes. / It's only the first episode,
too soon to rewind. / With the wind
embracing us, Just us and the scooter.
/ Maybe we'll find A city that's a garden..."

Kirovsky Park started as a small garden. Well, more like a meadow where fire brigade horses grazed—back in tsarist times. Even earlier, it was a marketplace, and before that, just "Naberezhnaya Street" on the 1780 city plan, allegedly drawn by Catherine the Great herself. There's a charming myth that she traced the outline of her fan, and the first streets were laid out accordingly. It's not true, though the historic center of Syktyvkar does resemble that shape.

LIFE IN THE MOROZOV MANSION

There's another connection to Kirovsky Park that I had completely forgotten about. In

o Ano Novo — uma das raras vezes em que toda a nossa família estava reunida: a minha mãe, eu, o meu pai e os seus irmãos — o tio Yasha e o tio Ilya, que é apenas cinco anos mais velho que eu.

Outra memória vem à tona: a minha mãe e eu em baloiços gigantes em forma de barco. Era preciso ficar em pé para balançar. Eles subiam incrivelmente alto e, creio eu, eram pintados de vermelho.

Há anos que procuro uma foto minha de quando era criança, com cerca de cinco anos, num parque no outono, usando um boné de bombazine. Parece a minha memória mais nítida e querida. Mas, como costuma acontecer com fotos analógicas, elas tendem a desaparecer nas coleções dos parentes — então o digital vence. Para mim, Kirovsky é um parque para passear e ter conversas profundas. Acho que a minha amiga e eu passámos dezenas de horas lá, discutindo tudo o que estava em nossas mentes. Infelizmente, não nos falamos mais, mas lembro-me daqueles momentos com carinho.

Este parque também está ligado a outra memória querida... Ela e eu, andando de trotinete elétrica juntos num dia quente de maio. Perto um do outro, eu a conduzir, ela a gritar de alegria — era a primeira vez dela. Se eu precisasse invocar um "Patronus", essa memória funcionaria perfeitamente. Ela até me inspirou a escrever uma música, "Summer in Sepia Tones":

Verão em tons sépia, basta fechar os
olhos. / É apenas o primeiro episódio,
muito cedo para voltar atrás. / Com
o vento a envolver-nos, apenas nós
e a scooter. / Talvez encontremos uma
cidade que é um jardim (...)

O Parque Kirovsky começou por ser um

pequeno jardim. Bem, mais parecido com um prado onde pastavam os cavalos dos bombeiros, nos tempos do czar. Ainda antes, era um mercado e, antes disso, apenas a “Rua Naberezhnaya” no plano da cidade de 1780, supostamente desenhado pela própria Catarina, a Grande. Há um mito encantador que diz que ela traçou o contorno do seu leque e as primeiras ruas foram traçadas de acordo com ele. Não é verdade, embora o centro histórico de Syktyvkar se assemelhe a essa forma.

A VIDA NA MANSÃO MOROZOV

Há outra ligação ao Parque Kirovsky que eu tinha esquecido completamente. Em 2021–2022, morei na “Mansão Morozov”, um enorme edifício histórico de dois andares na Rua Kirov, 24.

É uma casa da era estalinista, com apartamentos que outrora foram atribuídos a funcionários do Partido. O nome popular do edifício vem de Ivan Pavlovich Morozov, o primeiro secretário do Comitê Regional de Komi do Partido Comunista da União Soviética. Construído em 1946, tem duas entradas com um sistema de numeração invulgar — da direita para a esquerda.

Morei por dez meses no apartamento n.º 1, um espaço de 100 metros quadrados com quatro quartos, um corredor, uma casa de banho separada e, é claro, tetos de quatro metros de altura. O apartamento ainda mantinha o charme da era soviética — piso em parquet, janelas grandes e até mesmo uma janela na casa de banho com vista para o Parque Kirovsky. Portanto, tomar banho nunca era entediante.

Como é que fui parar lá? Foi uma reviravolta agradável e afortunada. Às vezes, a vida coloca algo no nosso caminho e cabe a nós aceitar ou não. Em agosto de 2021, encontramos

2021–2022, I lived in the “Morozov Mansion”, a huge two-story historic building at 24 Kirov Street. It’s a Stalin-era house, with apartments that were once allocated to Party officials. The building’s popular name comes from Ivan Pavlovich Morozov, the first secretary of the Komi Regional Committee of the Communist Party of the Soviet Union. Built in 1946, it has two entrances with an unusual numbering system — from right to left.

I lived there for ten months in Apartment No. 1, a 100-square-meter space with four rooms, a hallway, a separate bathroom, and, of course, four-meter-high ceilings. The apartment still retained its Soviet-era charm — parquet floors, large windows, and even a bathroom window that overlooked Kirovsky Park. So taking a bath was never boring.

How did I end up there? It was a pleasant and lucky turn of events. Sometimes life throws something your way, and it’s up to you to take it or not. In August 2021, we came across a rental listing for this unique apartment and thought, why not?

At first, it felt strange and unfamiliar — going from a small one-bedroom apartment to what was essentially a museum. And later, it was bittersweet to leave. You get used to the good things quickly. And there was plenty of good here. The apartment became a kind of art residency. I’m really glad we had guests over, hosted film shoots, and much more.

The courtyard was beautiful, with apple trees and a maple. In autumn, crowds of people would come as if on a pilgrimage to take pictures with the vibrant maple leaves. Summer was just as wonderful. In the end, I experienced all four seasons in the mansion.

Maybe one day, I’ll write something like a short story or a novella about my time there — about my experiences and feelings.

Sometimes, nostalgia can hit you in the most unexpected, ordinary moments...

THAT VERY STAIRWELL

Yesterday, I went to buy a microphone stand from a seller on Avito. He sent me the address, and as I looked at the letters and numbers, I realized — something felt very familiar. It turned out to be a building on Internatsionalnaya Street, one that holds many happy memories for me. And that very stairwell.

I arrived, walked up to the intercom, stood there for a second, and recalled the excitement with which I used to press that button — or maybe, even earlier, a code lock. I don't remember anymore. But I still remember the home phone number by heart.

My fingers were freezing in the cold. I pressed a different number, the seller buzzed me in. I stepped inside. A typical Khrushchyovka stairwell. Narrow staircase, green walls. What color were they back then? Light blue? I think so. It doesn't matter anymore. I climbed to the third floor, but the floor from my past was higher. Today, that wasn't my destination.

The seller had already opened the door and invited me in. Inside, something also felt familiar — a warm, cozy hallway, a wooden door. I closed it behind me.

It seemed like I had been here before. I walked into the room, checked the stand, and then asked the seller something. I explained that my first love had lived in this stairwell, just a floor above, and that, as kids, we had visited a mutual friend in this very apartment a few times. He looked at me and asked her name.

"Yesss, exactly, that's her", I said.

To which he replied, "I'm her father. She lives in London now".

I told him about the circumstances of

um anúncio de aluguer para este apartamento único e pensámos: por que não?

No início, foi estranho e desconhecido — passar de um pequeno apartamento de um quarto para o que era essencialmente um museu. Mais tarde, foi agridoce partir.

Acostumamo-nos rapidamente com as coisas boas. E havia muitas coisas boas aqui. O apartamento tornou-se uma espécie de residência artística. Fico muito feliz por termos recebido convidados, filmagens e muito mais.

O pátio era lindo, com macieiras e um ácer. No outono, multidões de pessoas vinham como se estivessem em peregrinação para tirar fotos com as folhas vibrantes do bordo. O verão era igualmente maravilhoso. No final, experimentei todas as quatro estações na mansão.

Talvez um dia escreva algo como um conto ou uma novela sobre o meu tempo lá — sobre as minhas experiências e sentimentos.

Às vezes, a nostalgia pode surgir nos momentos mais inesperados e comuns...

AQUELA ESCADARIA

Ontem, fui comprar um suporte de microfone a um vendedor no Avito. Ele enviou-me a morada e, ao olhar para as letras e números, percebi que algo me era muito familiar.

Era um prédio na rua Internatsionalnaya, que guarda muitas lembranças felizes para mim. E aquela mesma escada.

Cheguei, fui até o interfone, fiquei parado por um segundo e lembrei-me da emoção com que costumava apertar aquele botão — ou talvez, antes disso, uma fechadura com código. Já não me lembro. Mas ainda sei de cor o número do telefone de casa.

Os meus dedos estavam a congelar com o frio.

Pressionei um número diferente e o vendedor abriu a porta. Entrei. Uma escadaria típica

de Khrushchyovka. Escada estreita, paredes verdes. De que cor eram naquela época? Azul claro? Acho que sim. Não importa mais. Subi até o terceiro andar, mas o andar do meu passado era mais alto. Hoje, esse não era o meu destino. O vendedor já me tinha aberto a porta e convidado a entrar.

Lá dentro, algo também me parecia familiar: um corredor acolhedor e quente, uma porta de madeira. Fechei-a atrás de mim.

Parecia que eu já tinha estado ali antes. Entrei na sala, verifiquei o suporte e perguntei algo ao vendedor. Expliquei que o meu primeiro amor tinha vivido naquela escada, apenas um andar acima, e que, quando éramos crianças, tínhamos visitado um amigo em comum nesse mesmo apartamento algumas vezes. Ele olhou para mim e perguntou o nome dela.

“Sim, exatamente, é ela”, respondi.

Ao que ele respondeu: “sou o pai dela. Ela mora em Londres agora”.

Contei-lhe sobre as circunstâncias das minhas visitas naquela época. Ficámos ambos agradavelmente surpreendidos. Ele mencionou que Syktyvkar é uma cidade pequena onde todos se conhecem. Trocámos mais algumas palavras, percebendo que tínhamos mais um conhecido em comum.

O suporte estava em bom estado. Guardei-o e preparei-me para sair. Enquanto vestia o casaco no corredor, comentei: “a sua porta continua a mesma, de madeira”. Ele acenou com a cabeça. Despedimo-nos e trocámos algumas palavras amáveis. Saí.

No entanto, subi até ao quarto andar. Fiquei ali por um momento, olhando em volta. Não era perseguição, não. Se procuro alguma coisa, são memórias.

Desci. A escada terminava rapidamente — descer é sempre mais rápido do que subir.

my visits back then. We were both pleasantly surprised. He mentioned how Syktyvkar is a small city where everyone knows each other. We exchanged a few more words, realizing we had yet another mutual acquaintance.

The stand was in good shape. I packed it up and got ready to leave. As I put on my coat in the hallway, I said, “your door is still the same, wooden”. He nodded. We said goodbye, exchanged pleasantries. I stepped outside.

And yet, I still went up to the fourth floor. I stood there for a moment, looking around. This wasn't stalking, no. If I hunt for anything, it's memories.

I went back down. The stairwell ended quickly — going down is always faster than going up. One last glance at the door and the intercom.



Strange how some things change, and some don't. I got into my car and, of course, played "that" song.

Warmth in my heart, a bit of sadness — like the feeling from Tariverdiev's "Snow Over Leningrad".

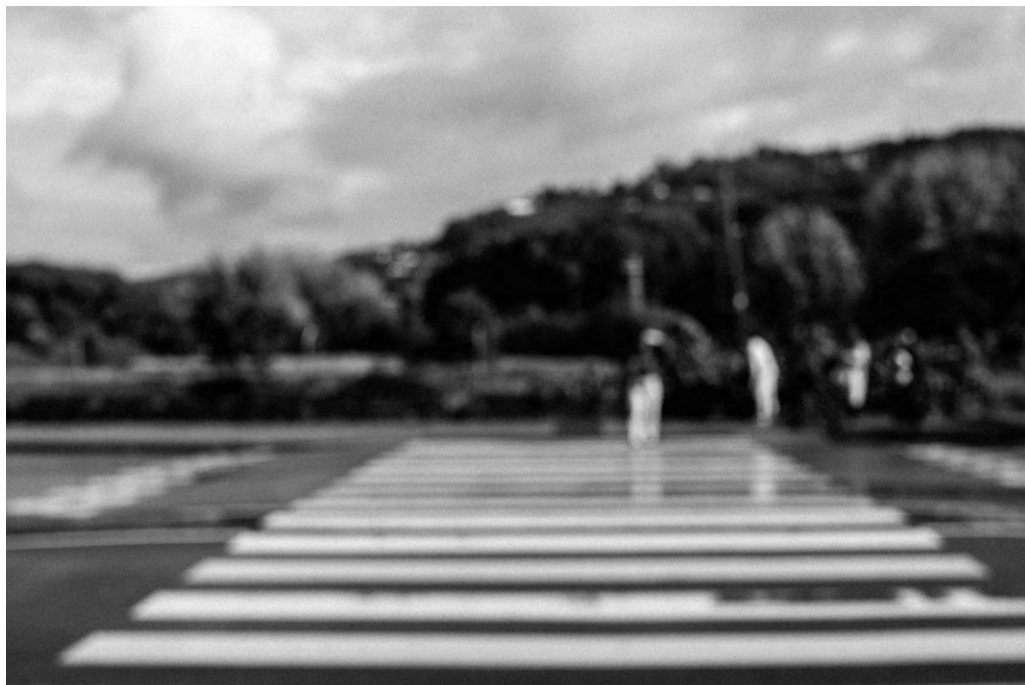
A quiet smile on my face.

Dei uma última olhada para a porta e para o interfone.

É estranho como algumas coisas mudam e outras não. Entrei no carro e, é claro, toquei "aquela" música.

Calor no coração, um pouco de tristeza — como a sensação de "Snow Over Leningrad", de Tariverdiev.

Um sorriso tranquilo no rosto.



Vanya Nesterets é músico, artista sonoro e engenheiro de som. A sua prática artística é uma mistura de conhecimentos técnicos e expressão criativa. Como líder da banda Ni na Yotu, escreve música e letras, criando canções que refletem o seu mundo interior e o que o rodeia. Com base na sua formação clássica – crescendo na Escola de Coro para Rapazes, atuando no Teatro de Ópera e participando em espetáculos musicais para crianças na Filarmónica – desenvolveu um som que une as suas raízes na música tradicional com sensibilidades modernas. O seu trabalho estende-se frequentemente à edição de vídeo e ao apoio áudio para transmissões online. Colaborou com organizações como a Greenpeace Rússia, produzindo podcasts e realizando transmissões ao vivo, onde combina precisão técnica com um ouvido para contar histórias. Trabalha também em filmes de autor, compondo partituras originais, captando som no cenário e tratando da pós- produção. Recentemente, tem estado profundamente imerso em arte sonora e paisagens sonoras experimentais. Estes projetos permitem-lhe explorar novas dimensões de criatividade, utilizando o som para evocar emoções e reimaginar a relação entre arte e ambiente.

Vanya Nesterets is a musician, sound artist and sound engineer. His artistic practice is a blend of technical knowledge and creative expression. As leader of the band Ni na Yotu, he writes music and lyrics, creating songs that reflect his inner world and his surroundings. Drawing on his classical training – growing up in the Boys' Choir School, performing at the Opera House and taking part in children's musicals at the Philharmonic – he has developed a sound that combines his roots in traditional music with modern sensibilities. His work often extends to video editing and audio support for online broadcasts. He has collaborated with organisations such as Greenpeace Russia, producing podcasts and conducting live broadcasts, where he combines technical precision with an ear for storytelling. He also works on arthouse films, composing original scores, capturing sound on set and handling post-production. Recently, he has been deeply immersed in sound art and experimental soundscapes. These projects allow him to explore new dimensions of creativity, using sound to evoke emotions and reimagine the relationship between art and environment.

da escuta
e do som
of listening
and sound





Territórios de Escuta FREDERICO PESSOA

Listening Territories

LISTENING TERRITORIES: BRIEF REFLECTION

ABSTRACT

This text discusses, in general terms, the concept of "listening territories". It considers that listening reflects not only a locatable point of sensory reception, but a point of confluence that permeates our experiences of the world, the diverse interpretations we give to what we hear, as well as the devices that modulate our perceptions — our geographical and cultural location, our social and personal history, and the various systems of thought we construct from listening. These are spaces that can be constituted contingently in experience or proposed through the structuring of listening situations that require processes of deciphering and provoke networks of meaning, as in sound artworks or those that use sound in their elaboration.

Sound is not just an index of an event or object that produces it. When we listen to the sounds of the world, we weave networks of meaning that surround us. This experience includes sensations, emotions, memory, imagination, reason, aesthetic perception, space, collectivity and language (perhaps we should say "languages", as it is not just about spoken language). Jean-Luc Nancy (2013), in his text *À Escuta* (Listening), tells us that "listening is extending one's ear (...). It is an intensification

TERRITÓRIOS DE ESCUTA: UMA BREVE REFLEXÃO

RESUMO

Neste texto, discute-se, em linhas gerais, o conceito de "territórios de escuta". Considera-se que a escuta reflete não apenas um ponto localizável de recepção sensorial, mas um ponto de confluência que perpassa nossas experiências do mundo, as interpretações diversas que damos ao que escutamos, assim como os dispositivos que modulam nossas percepções — nossa localização geográfico-cultural, nossa história social e pessoal, bem como os diversos sistemas de pensamento que construímos a partir da escuta. São espaços que podem ser constituídos contingencialmente na experiência ou serem propostos através da estruturação de situações de escuta que solicitam processos de decifração e provocam redes de significação, como em obras artísticas sonoras ou que utilizam o som em sua elaboração.

O som não é apenas índice de um evento ou objeto que o produz. Ao escutarmos os sons do mundo, tecemos redes de sentido que nos envolvem. Nessa experiência, estão incluídos: sensações, emoções, memória, imaginação, razão, percepção estética, espaço, coletividade e linguagem (talvez devêssemos dizer as "linguagens", pois não se trata apenas da linguagem falada). Jean-Luc Nancy (2013),

em seu texto “À Escuta”, nos diz que “escutar é estender a orelha (...) é uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude” (p. 162).

A escuta é um processo de decifração e, também, uma escrita: é a percepção do que se dá e, também, a construção de um espaço hermenêutico em cada situação. É ainda uma cartografia de relações, espaços, intensidades. Ao escutarmos o mundo, constituímos *territórios de escuta* que passamos a habitar. Eles se organizam a partir de conjuntos de eventos e processos de decifração que buscam compreendê-los, abarcando todo um cruzamento complexo de percursos e experiências.

Um território de escuta não é necessariamente um espaço de luta e de definição de identidades, mas um espaço que transita tanto neste modo, quanto no estabelecimento de relações simbólicas múltiplas entre a escuta e a situação em que ela acontece. Diz respeito às maneiras com que nos relacionamos com o nosso mundo, tanto sob o aspecto da expressão, quanto da percepção de nosso entorno. A sensibilidade e a capacidade de constituição destes territórios estão relacionadas ao aprendizado dentro de modos de vida específicos, bem como sua transformação através de experiências que propõe outras organizações da sensibilidade e do pensamento.

A percepção é ela mesma devedora de uma estrutura sócio-histórico-cultural, como nos diz Humberto Eco (1962/1997) na *Obra Aberta*: “a percepção de um todo não é imediata e passiva: é um fato de organização que se aprende, e se aprende num contexto socio-cultural” (p. 139). Desta forma, escutar não é um ato puro da percepção, mesmo porque não há atos puros da percepção. Escutar é transitar momentaneamente em possibilidades de tecedura de planos diferentes: sensação,

and a concern, a curiosity and a restlessness” (p. 162).

Listening is a process of deciphering and also of writing: it is the perception of what is given and also the construction of a hermeneutic space in each situation. It is also a cartography of relationships, spaces, intensities. When we listen to the world, we constitute territories of listening that we come to inhabit. They are organised around sets of events and processes of deciphering that seek to understand them, encompassing a complex intersection of paths and experiences.

A listening territory is not necessarily a space of struggle and definition of identities, but a space that transits both in this mode and in the establishment of multiple symbolic relationships between listening and the situation in which it occurs. It concerns the ways in which we relate to our world, both in terms of expression as well as the perception of our surroundings. The sensitivity and capacity for constitution of these territories are related to learning within specific ways of life, as well as their transformation through experiences that propose other organisations of sensitivity and thought.

Perception itself owes its existence to a socio-historical-cultural structure, as Umberto Eco (1962/1997) tells us in *Obra Aberta* (The Open Work): “the perception of a whole is not immediate and passive: it is a fact of organisation that is learned, and learned in a socio-cultural context” (p. 139). Thus, listening is not a pure act of perception, because there are no pure acts of perception.

Listening is momentarily moving between possibilities of weaving different planes: sensation, experience, thought, time, image, etc. Félix Guattari and Suely Rolnik (2016), in their book *Micropolítica: Cartografias do*

Desejo (Micropolitics: Cartographies of Desire), discuss the constitution of subjectivities based on the social and their appropriation by individuals, describing a process that relates to the transformative possibility of listening territories when it identifies what it calls “singularisation”. Listening territories can be understood as singularisations: subjective groupings that transform the given acoustic space through their appropriation/reconstruction into a mixture of sensitivity and thought that often opposes – resists – attempts to fix listening territories by hegemonic culture, thought and sensitivity.

We think of listening territories as networks that are articulated from multiple origins: the sensory and our knowledge of it; the symbolic relationships established by a being from this sensory experience; the various fields of knowledge and the different interpretations of the world and its historical variation. A listening territory is produced in the relationship between human and non-human beings, whether artificially produced or natural, in events that take place in time and in different places, weaving reticular connections between the elements involved and the symbolic constructions that occur there – it is a subjectivisation of the sound space that transforms it into a territory of listening.

A listening territory is not something ready-made, waiting for an inhabitant to occupy it – although various hegemonic cultural practices may attempt to make it fixed. It is something that is constituted in the very process of inhabiting the sound space and transforming it into territory – something that expresses a link between this situational sound space and the beings who insert their ways of perceiving, understanding and living. Listening territories are spaces that can

experiência, pensamento, tempo, imagem, entre outros.

Félix Guattari e Suely Rolnik (2016), em seu livro *Micropolítica: Cartografias do Desejo*, falam da constituição de subjetividades a partir do social e da sua apropriação pelos indivíduos, descrevendo um processo que se relaciona com a possibilidade transformadora dos territórios de escuta, quando identifica o que denomina “singularização”. Os territórios de escuta podem ser compreendidos como singularizações: agrupamentos subjetivos que transformam o espaço acústico dado através de sua apropriação/reconstrução em uma mescla de sensibilidade e pensamento que se opõe — resiste — muitas das vezes, às tentativas de fixação dos territórios de escuta pela cultura, pensamento e sensibilidade hegemônicos.

Pensamos os territórios de escuta como redes que se articulam a partir de múltiplas origens: o sensorio e nosso saber sobre ele; as relações simbólicas estabelecidas por um ser a partir deste sensorio; os diversos campos de conhecimento e as diferentes interpretações sobre o mundo e sua variação histórica. Um território de escuta é produzido na relação entre seres humanos e não-humanos, sejam eles artificialmente produzidos ou naturais, em eventos que se dão no tempo e em locais diversos, tecendo conexões reticulares entre os elementos envolvidos e as construções simbólicas que ali acontecem — trata-se de uma subjetivação do espaço sonoro que o transforma em território de escuta.

Um território de escuta não é algo pronto, à espera de um habitante para ocupá-lo — embora diversas práticas culturais hegemônicas possam tentar torná-lo fixo. É algo que se constitui no processo mesmo de habitar o espaço sonoro e transformá-lo em território —

algo que expressa um vínculo entre esse espaço sonoro situacional e seres que ali inserem seus modos de perceber, entender e viver. Os territórios de escuta são espaços que podem ser constituídos contingencialmente na experiência ou serem propostos através da estruturação de situações de escuta que solicitam processos de decifração e provocam redes de significação, como em obras artísticas sonoras ou que utilizem o som em sua elaboração.

As obras indicam caminhos — a partir dos territórios de escuta de quem as cria — mas não os definem de forma fechada. Os sujeitos inserem seus pequenos “objetos”, seus hábitos, seus modos de perceber o mundo, seu aprendizado, suas experiências estéticas anteriores, entre outros, transformando o espaço em lar — em território. Assim, o conceito de “territórios de escuta”, que abordamos brevemente aqui, abarca aspectos identitários, afetivos, simbólicos, campos de saberes diversos, bem como a própria sensorialidade, e propõe uma aproximação entre os fenômenos acústicos cotidianos (extremamente multifacetados e complexos) e sua manifestação em obras artísticas — tanto sob o viés de sua criação, quanto de sua fruição.

be constituted contingently in experience or proposed through the structuring of listening situations that require processes of deciphering and provoke networks of meaning, such as in sound artworks or those that use sound in their elaboration.

The works indicate paths — based on the listening territories of those who create them — but do not define them in a closed way. The subjects insert their small “objects”, their habits, their ways of perceiving the world, their learning, their previous aesthetic experiences, among others, transforming the space into a home — into territory. Thus, the concept of “listening territories”, which we briefly address here, encompasses identity, affective, symbolic, fields of knowledge, as well as sensoriality itself, and proposes an approximation between everyday acoustic phenomena (extremely multifaceted and complex) and their manifestation in artistic works — both in terms of their creation and their enjoyment.

Guattari, F., & Rolnik, S. (1996). *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Editora Vozes.

Eco, U. (1997). *Obra aberta* (G. Cutolo, Trans.). Editora Perspectiva. (Trabalho original publicado em 1962 / Original work published in 1962)

Nancy, J.-L. (2013). *À escuta*. *Revista Outra Travessia*, (15), pp.159–162.



Frederico Pessoa é um músico que coleta paisagens sonoras e acontecimentos do cotidiano para reinterpretá-los em peças eletroacústicas e radiofônicas, obras audiovisuais e performances multimídia. Além disso, tem escrito textos na interseção entre literatura e sociologia da escuta, buscando explorar, por meio das palavras, as possibilidades de mobilização que o som cria. Possui pós-graduação em Filosofia, mestrado e doutorado em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais e é membro do ESCUTAS: grupo de pesquisa e estudos em sonoridades, comunicação, textualidades e sociabilidade da mesma instituição, onde atua como designer sonoro. [fpessoa@ufmg.br; @fpessoa - www.fredericopessoa.net.]

Frederico Pessoa is a musician who collects soundscapes and everyday events to reinterpret them in electroacoustic and radio pieces, audiovisual works, and multimedia performances. In addition, he has written texts at the intersection of literature and the sociology of listening, seeking to explore, through words, the possibilities of mobilisation that sound creates. He holds a postgraduate degree in Philosophy, a Master's and Doctorate in Arts from the Federal University of Minas Gerais, and is a member of ESCUTAS: a research and study group on sound, communication, textuality, and sociability at the same institution, where he works as a sound designer. [fpessoa@ufmg.br; @fpessoa - www.fredericopessoa.net.]

Reflexões sobre o Silêncio e o Ruído

Thoughts on Silence and Noise KARINA SLETTEN

REFLEXÕES SOBRE O SILÊNCIO E O RUÍDO: PENSANDO EM *ENGINE*, DE NIVHEK

*A vida antiga era toda silêncio.
No século XIX, com a invenção
das máquinas, nasceu o ruído.*

Luigi Russolo

Há muito tempo que penso sobre como se experiencia o silêncio. Quando pergunto a amigos e conhecidos, a maioria fala sobre o som de lugares específicos e uma experiência da natureza como algo silencioso no sentido positivo; outros falam sobre o silêncio negativo resultante da emigração ou extinção de animais. Alguns falam sobre um silêncio que não conseguem suportar; outros sobre o silêncio como uma ausência da cidade; outros ainda apontam que a ausência da indústria com a qual cresceram levou a um silêncio que não conheciam antes, como se a ausência do familiar fosse o verdadeiro silêncio.

Em 2023, a artista norte-americana Liz Harris, sob o nome Nivhek¹, apresentou uma instalação sonora de 12 canais no local Bergen Assembly durante o Festival Ekko, em Bergen, na Noruega. A banda sonora consistia em gravações manipuladas de uma antiga pista de carros, que serviu como local de entretenimento durante décadas, e de várias linhas ferroviárias que se estendem da Califórnia até ao Canadá. A instalação consistia em gravações de campo dessas pistas que Harris

THOUGHTS ON SILENCE AND NOISE: THINKING OF *ENGINE* BY NIVHE

*Ancient life was all silence.
In the 19th Century, with the invention
of machines, noise was born.*

Luigi Russolo

I have long thought about how one experiences silence. When I ask friends and acquaintances, most talk about the sound of specific places, and an experience of nature as quiet in a positive sense, others about the negative silence resulting from emigrated or extinct animals. Some talk about a silence they cannot handle, some about silence as an absence of the city, some have pointed out that the absence of the industry they grew up with has now led to a silence that they have not known before, as if the absence of the familiar is true silence.

In 2023, the American artist Liz Harris, under the name Nivhek¹, played a 12 - channel sound installation at the venue Bergen Assembly during the Ekkofestival in Bergen, Norway. The soundtrack consisted of manipulated recordings from an old car track, which has served as an entertainment venue for decades, and several train lines stretching from California going further into Canada. The installation consisted of field recordings from these tracks that Harris recorded from her hometown of Portland, Oregon. Recently,

the number of visitors to the car track has stopped. Whether it is an increase in climate awareness, a decline in exhaust sports or economic hardship that has led to the disappearance of the audience can only be speculated. Harris explained that many people experienced the old car track as quiet, and for whatever reason, the sounds of the audience cheering, booing and screaming are gone, consisting of a soundtrack of monotonous sounds from the roar of engines, long recordings of train tracks where metal meets metal.

Harris herself describes the sounds as connotations, and her own obsession with engine sounds: “the sound of excess, power, sex, destruction, capitalism, of oil becoming an airborne pollutant, of transformation, of life. (...) A spiral ode to symbiotic decay”². In the room at Bergen Assembly, you were first greeted by a partition made of soft transparent textile, it almost seemed like a portal that took you into the sound installation, like a kind of transparent noise absorber. When it opened, you could see a small bench in the middle of 12 Genelec G 5 speakers. There is little space, and the sound level is extreme at the highest levels. Those who were not sitting could walk around the bench and follow as the sounds passed from speaker to speaker.

On Thursday, November 2, the concert version of the installation was played live at Østre, house for electronic art and music. The concert version was a longer version of the installation, more aggressive, pulsating and influenced by a large room filled with bodies that moved, stood still and associated.

I thought of
A borderland between city and country
The sound of a dying ideology.
Being in an endless circle of engine noise.

gravou na sua cidade natal, Portland, Oregon. Recentemente, o número de visitantes da pista de carros parou. Se foi um aumento da consciência climática, um declínio nos desportos de exaustão ou dificuldades económicas que levaram ao desaparecimento do público, só podemos especular. Harris explicou que muitas pessoas consideravam a antiga pista de carros um local tranquilo e, por alguma razão, os sons da plateia a aplaudir, vaia e gritar desapareceram, dando lugar a uma banda sonora de sons monótonos do rugido dos motores e longas gravações de trilhos de comboio onde o metal se encontra com o metal.

A própria Harris descreve os sons como conotações e a sua própria obsessão por sons de motores: “o som do excesso, do poder, do sexo, da destruição, do capitalismo, do petróleo a tornar-se um poluente atmosférico, da transformação, da vida. (...) Uma ode em espiral à decadência simbiótica”². Na sala da Bergen Assembly, é-se recebido por uma divisória feita de tecido transparente e macio, que quase parece um portal que leva ao interior da instalação sonora, como uma espécie de absorvedor de ruído transparente. Quando se abria, podia-se ver um pequeno banco no meio de 12 altifalantes Genelec G 5. O espaço é pequeno e o nível de som é extremo nos níveis mais altos. Quem não estava sentado, podia caminhar ao redor do banco e acompanhar os sons à medida que passavam de um altifalante para outro.

Na quinta-feira, 2 de novembro, a versão de concerto da instalação foi tocada ao vivo no Østre, casa de arte e música eletrónica. A versão em concerto era uma versão mais longa da instalação, mais agressiva, pulsante e influenciada por uma grande sala cheia de corpos que se moviam, ficavam parados e se associavam.

Pensei

Numa fronteira entre a cidade e o campo
O som de uma ideologia moribunda.
Estar num círculo infinito de ruído de
motores.

Quando ouvi a versão em concerto, pensei no carro e perguntei-me - se *ele* pudesse dizer alguma coisa, o que diria? — talvez fosse demasiado antropomórfico pensar sobre como está o carro? Contaria sobre o auge não muito distante, na era fordista, quando saía da linha de montagem e todos colocavam as mãos na pintura limpa, podiam sentir como a indústria mineira e a indústria petrolífera se uniram para materializar este novo bom momento económico, o despertar da classe média, onde cada família nuclear tinha um carro. O pano de fundo ideológico do fordismo era a premissa de que as pessoas podiam ter um emprego para viver, estabilidade económica, o Estado fornecia apoio financeiro para garantir que houvesse um padrão de oferta e procura. O carro, neste sentido, pode ser uma imagem de um apogeu (fordismo), um declínio (pós-fordismo/o abandono de Detroit) e, mais tarde, uma revitalização (nova energia/Tesla). Vistos de uma perspetiva crítica, os sons da instalação remetem para os estádios anuais do capitalismo, um círculo infinito de ruído que sobe e desce em secções irregulares.

O rejuvenescimento do carro elétrico também impulsionou um rejuvenescimento da indústria mineira, como temos visto nas notícias mundiais de hoje, os minerais continuam a ser a causa das guerras. Mais governos em todo o mundo estão a reabrir minas que fecharam na era pós-fordista. O rejuvenescimento vem na forma de novas maneiras de extrair e explorar as pessoas — uma ode em espiral à decadência simbiótica.

When I listened to the concert version I thought of the car, and wondered if *it* could say something, what would it say — maybe it would be too anthropomorphic to think about how the car is doing? Would it tell of the heyday not so long ago, in the Fordist age, when it came off the assembly line and everyone put their hands on the clean paint, could feel how the mining industry and the oil industry came together to materialize this new good economic time, the awakening of the middle class, where every nuclear family had one car each. The ideological background of Fordism was the premise that people could have one job to live from, economic stability, the State provided financial support to ensure that there was a pattern in supply and demand. The car in this sense can be an image of a heyday (Fordism), a decline (post-Fordism/the abandonment of Detroit) and later a revitalization (new energy/Tesla). Seen from a critical perspective, the sounds in the installation give associations to the annual rings of capitalism, an endless circle of noise raised and lowered in uneven sections.

The rejuvenation of the electric car has also spurred a rejuvenation of the mining industry, as we have seen in world news today, minerals are still what causes wars. More governments around the world are opening up mines they closed in the post-Fordist era. The rejuvenation comes in the form of new ways to extract and exploit the people — a spiral ode to symbiotic decay.

When I heard *Engine*, I imagined the place where I grew up. A stretch of highway that makes a line across an island landscape, helicopters constantly driving back and forth from the industrial port and to the various oil platforms. It is impossible to escape the sounds.

Engine is similar, the engine hum that goes back and forth, circulating in the 12 speakers creates a space from which one cannot escape. It is the sound of oil workers, liminal spaces, abandoned wave works, and an experience of the sounds stretching outward, on an overwhelming scale, rather than diminishing and becoming silent.

Sound historian Salomé Voegelin (2018) writes that sound is not just the materialization of movement in a vacuum, but all the connotations that the human listener has for the idea of sound. In her book, *The Political Possibility of Sound*, she writes about how people have different connotations of landscapes. She exemplifies it with a golf course; where the ones who are within the fences hear the sounds of their activity, while those outside it hear the privileges of those within. As sound in a landscape, this is the essence of how we are affected by what happens around us – some have access to this space, others are kept out on the basis of social and economic hierarchies. *Engine* shows that our connotations of sounds are changing, the images and ideas we have about the engine sound are no longer connected to a specific time or place, but that we all produce landscapes and familiar associations to what we listen to. Sounds are relational and rely on the listeners social understanding and production of landscapes.

Engine is, as Harris says, “the sound of excess”. Perhaps I think it is the soundtrack to a capitalist mindset, which shows how the motor creates a kind of weakness, that it requires constant growth, in the sense that the Earth is weakened. It also creates a weakness in the mind of the people, how one experiences living as a worker in the system. Some may have fond memories associated with the mechanical, but as a collective expression, and

Quando ouvi *Engine*, imaginei o lugar onde cresci. Um troço de rodovia que atravessa uma paisagem insular, helicópteros indo e vindo constantemente do porto industrial para as várias plataformas de petróleo. É impossível escapar aos sons.

Engine é semelhante, o zumbido do motor que vai e vem, circulando nos 12 altifalantes, cria um espaço do qual não se pode escapar. É o som dos trabalhadores do petróleo, dos espaços liminares, das ondas abandonadas e uma experiência dos sons que se estendem para fora, numa escala avassaladora, em vez de diminuir e se tornarem silenciosos.

A historiadora do som Salomé Voegelin (2018) escreve que o som não é apenas a materialização do movimento no vácuo, mas todas as conotações que o ouvinte humano tem para a ideia de som. No seu livro, *The Political Possibility of Sound (A Possibilidade Política do Som)*, ela escreve sobre como as pessoas têm diferentes conotações das paisagens. Ela exemplifica isso com um campo de golfe, onde aqueles que estão dentro das cercas ouvem os sons da sua atividade, enquanto aqueles que estão fora ouvem os privilégios daqueles que estão dentro. Como som numa paisagem, esta é a essência de como somos afetados pelo que acontece à nossa volta — alguns têm acesso a este espaço, outros são mantidos fora, com base em hierarquias sociais e económicas. *Engine* demonstra que as nossas conotações dos sons estão a mudar, as imagens e ideias que temos sobre o som do motor já não estão ligadas a um tempo ou lugar específico, mas que todos nós produzimos paisagens e associações familiares ao que ouvimos. Os sons são relacionais e dependem da compreensão social dos ouvintes e da produção de paisagens.

Engine é, como diz Harris, “o som do excesso”. Talvez eu ache que seja a banda sonora

de uma mentalidade capitalista, que mostra como o motor cria uma espécie de fraqueza, que requer crescimento constante, enquanto a Terra fica enfraquecida. Também cria uma fraqueza na mente das pessoas, na forma como se vive enquanto trabalhador no sistema. Alguns podem ter boas recordações associadas ao mecânico, mas como expressão coletiva e com referência a noções mais ecológicas, o som do motor tornou-se sinónimo de algo destrutivo, que se espalha nas partículas do ar — é o som do óleo a tornar-se um poluente atmosférico. A poluição por gases é invisível, mas com o tempo podemos ver como essa toxicidade destruiu várias áreas, como causou grandes catástrofes naturais, incêndios florestais, o derretimento do Ártico, a extinção em massa de animais e a realocação de pessoas. O motor é realmente o som do excesso, e pergunto-me se existem espaços ou lugares que sejam verdadeiramente silenciosos.

with reference to more ecologically oriented notions, the sound of the engine has become synonymous with something destructive, spreading in the air particles — it is the sound of oil becoming an airborne pollutant. Gas pollution is invisible, yet over time we can see how this toxicity has destroyed several areas, how it has caused major natural upheavals, forest fires, the melting of the Arctic, mass extinction of animals and the relocation of people. Engine is truly the sound of excess, and I wonder if there are any spaces or places that are truly silent.

Voegelin, S. (2018). *The political possibility of sound: Fragments of listening*. Bloomsbury Publishing.

1 Harris também é conhecida pelo nome artístico Grouper. She is also known by the stage name Grouper.

2 Panfleto do Festival Ekko. Ekkofestival pamphlet.



Karina Sletten (nascida em 1993, Noruega) é uma artista interdisciplinar que trabalha com som, performance e métodos relacionais. Os seus projetos investigam os pontos de encontro arquitetônicos da forma como as pessoas, a natureza e os objetos de design humano coexistem, e muitas vezes utilizam edifícios e locais abandonados como locais performativos ou objetos para uma exploração mais aprofundada. A experiência de Sletten em rádio confere às suas obras um estilo narrativo, em que a mensagem e a reflexão são frequentemente integradas na obra como um meio interativo. Recentemente, Sletten tem trabalhado numa investigação mais ampla das propriedades físicas e sociais das ruínas ou dos processos de desintegração. Karina realizou recentemente residências no Notam Center for Electronic Art em Oslo, no Wide Space – Projeto Malacate em Portugal, na Summer Academy no Hordaland Kunstsenter em Bergen e como parte de Murmuration, organizado por Jez Riley French na Escócia. Sletten estudou na Academia Nacional de Artes de Oslo, com um mestrado em Arte e Espaço Público.

Karina Sletten (b.1993, Norway) is an interdisciplinary artist working with sound, performance and relational methods. Her projects investigate the architectural meeting points of the way people, nature and objects of human design coexist, and often use abandoned buildings and places as performative sites or objects for further exploration. Sletten's background in radio gives her works a narrative style, where message and reflection are often integrated into the work as an interactive medium. Recently, Sletten has been working on a larger investigation of the physical and social properties of ruins or processes of disintegration. Karina has recently held residencies at Notam Center for Electronic Art in Oslo, Wide Space – Projeto Malacate in Portugal, Summer Academy at Hordaland Kunstsenter in Bergen, and as part of Murmuration hosted by Jez Riley French in Scotland. Sletten is educated at the Oslo National Academy of the Arts, with an MFA in Art and Public Space.

A Arte e a Prática da Escuta Profunda

Art and the Practice of Deep Listening KHRISTINA OTS

RESUMO

Este ensaio explora a ideia de escuta profunda. Refere-se a projetos artísticos e científicos que ampliam a escuta para além da sensibilidade humana — obras que nos mergulham nos ritmos e sinais do mundo além do humano, tornando audível o impercetível.

Ouvir — qual é a origem deste ato? Numa perspectiva evolutiva, os mamíferos desenvolveram uma sensibilidade auditiva apurada como mecanismo de sobrevivência, sintonizada para detetar potenciais ameaças ou sinais do seu ambiente. Muitas outras espécies, no entanto, interagem com o mundo através de diferentes sistemas percetivos: os morcegos utilizam a ecolocalização, os peixes percebem campos elétricos e as formigas descodificam sinais olfativos de formas que transcendem a experiência sensorial humana. Assim, a audição não é um sentido universal, mas uma forma única de perceber o ambiente.

No âmbito da investigação científica, o som, assim como a audição, é frequentemente utilizado como ferramenta para traduzir dados matemáticos em forma auditiva. Os seres humanos processam informações auditivas muito mais rapidamente do que dados visuais, o que nos permite detetar variações e mudanças subtis que, de outra forma, poderiam passar despercebidas. A sonificação tem sido aplicada a padrões climáticos, atividade neural e, até mesmo, às vibrações de corpos

ABSTRACT

This essay explores the idea of deep listening. It refers to art and science projects that extend listening beyond human sensibility — works that immerse us in the rhythms and signals of the more-than-human world, making the imperceptible audible.

To listen — what is the origin of this act? From an evolutionary perspective, mammals have developed acute auditory sensitivity as a survival mechanism, attuned to detect potential threats or signals from their environment. Many other species, however, engage with the world through different perceptual systems: bats echolocate, fish perceive electrical fields, and ants decode olfactory signals in ways that transcend human sensual experience, so listening is not universal sensorium, but a unique way to perceive environment.

In the framework of scientific research, sound, as well as listening, are frequently used as tools of translating mathematical data into auditory form. Humans process auditory information far more quickly than visual data, enabling us to detect subtle variations and shifts that might otherwise remain unnoticed. Sonification has been applied to climate patterns, neural activity, and even the vibrations of distant celestial bodies, revealing hidden structures through sound.

Listening can be seen as an open process that allows us to go beyond ourselves. Jean-

-Luc Nancy (2007), in *Listening*, distinguishes between "hearing" (*entendre*) as passive reception and "listening" (*écouter*) as an act of attentiveness — a straining toward meaning that never fully arrives. Unlike vision, which asserts control by framing and fixing, listening remains open-ended, receptive to resonance and presence. The ear, unlike the eye, has no "lid" to shut out sound; it is always exposed, always in contact with the surrounding environment.

Victor Mazin (2011) in his lectures also describes the ear as an organ of hospitality — a psychoanalytic labyrinth where the *self* encounters the other. Unlike the gaze, which penetrates and objectifies, listening does not invade but receives. It remains alert, poised for reception. To listen is to enter into intimacy, to be affected by what is heard without dominating it.

In her critique of Western culture, Luce Irigaray (2008) extends this notion by emphasizing listening as a fundamental aspect of intersubjective communication. She critiques the dominance of visibility in Western discourse, arguing that true communication requires a horizontal exchange of meaning rather than a hierarchical transmission of knowledge. To listen to another is not merely to receive their words but to acknowledge their irreducible singularity — to hear them as they are, rather than as one projects them to be.

Within this framework, we might analyze listening as one of the forms of empathy or care, of "listening otherwise". This form of sensual perception "shifts the relationship beyond linguistic schemes and categories (...) which gives space to the unknown, the unthinkable, the unforeseen, otherness" (Bjelica, 2021, pp 215-216). To listen to the other — who, then, is the "other" in this equation?

celestes distantes, revelando estruturas ocultas através do som.

Ouvir pode ser visto como um processo aberto que nos permite ir além de nós mesmos. Jean-Luc Nancy (2007), em *Listening* (Ouvir) distingue entre "ouvir" (*entendre*) como recepção passiva e "escutar" (*écouter*) como um ato de atenção — um esforço em direção ao significado que nunca chega completamente. Ao contrário da visão, que afirma o controle ao enquadrar e fixar, ouvir permanece em aberto, receptivo à ressonância e à presença. O ouvido, ao contrário do olho, não tem "pálpebra" para bloquear o som; está sempre exposto, sempre em contacto com o ambiente circundante.

Victor Mazin (2011), nas suas palestras, também descreve o ouvido como um órgão de hospitalidade — um labirinto psicanalítico onde o eu encontra o outro. Ao contrário do olhar, que penetra e objetiva, ouvir não invade, mas recebe. Permanece alerta, pronto para a recepção. Ouvir é entrar em intimidade, ser afetado pelo que se ouve sem se o dominar.

Na sua crítica à cultura ocidental, Luce Irigaray (2008) amplia esta noção, enfatizando a escuta como um aspeto fundamental da comunicação intersubjetiva. Ela critica o domínio da visibilidade no discurso ocidental, argumentando que a verdadeira comunicação requer uma troca horizontal de significado, em vez de uma transmissão hierárquica de conhecimento. Ouvir o outro não é apenas receber as suas palavras, mas reconhecer a sua singularidade irreduzível — ouvi-lo como ele é, em vez de como se projeta que ele seja

Neste quadro, podemos analisar a escuta como uma das formas de empatia ou cuidado, de "ouvir de outra forma". Esta forma de percepção sensual "desloca a relação para além dos esquemas e categorias linguísticas (...) o que dá espaço ao desconhecido, ao impensável,

ao imprevisto, à alteridade” (Bjelica, 2021, pp 215-216). Ouvir o outro — quem, então, é o “outro” nesta equação? Quando falamos de *ouvir* como um ato comunitário e intersubjetivo, quem incluímos? Ainda operamos dentro de uma estrutura antropocêntrica, centrando-nos apenas nas vozes humanas? O que acontece quando expandimos essa perspectiva, quando ouvir se torna um ato de cuidado? Podemos estender os nossos “órgãos de hospitalidade” para além do mundo humano, sintonizando-nos com as vozes, sinais e ritmos da existência não humana?

Eu chamaria esse tipo de escuta de “ato de escuta profunda”, que significa ouvir mais do que o humano. Isso exigiria que silenciássemos as nossas vozes humanas e pressionássemos os nossos ouvidos contra o chão. Ouvir, não apenas vozes e línguas, mas os processos inaudíveis que se desenrolam sob os nossos pés, na atmosfera ou nas profundezas do oceano.

A arte fornece uma ponte para experiências não humanas, abrindo caminhos para perceber realidades além dos nossos limites sensoriais. Através de práticas artísticas que envolvem som, dados e comunicação entre espécies, desenvolvemos “modos de acesso” que ampliam a nossa percepção. Projetos artísticos interdisciplinares que desafiam as fronteiras tradicionais da experiência humana — oferecendo novas maneiras de ouvir além de nós mesmos, de ouvir o ser do Outro.

Listening to the Soil, o projeto da artista francesa Karin Bonneval, apresenta o solo não como matéria inerte, mas como um mundo em constante movimento, rico em vida e processos de troca. Ela questiona a fronteira entre as noções de matéria viva e não viva, mostrando que o solo saudável faz barulho. Este projeto consiste numa série de esculturas

When we speak of listening as a communal, intersubjective act, whom do we include? Do we still operate within an anthropocentric framework, centering only human voices? What happens when we expand this perspective, when listening itself becomes an act of care? Can we extend our “organs of hospitality” beyond the human world, attuning ourselves to the voices, signals, and rhythms of non-human existence?

I would call this type of listening the act of deep listening that means to hear more-than-human. It would require us to quiet our human voices and to press our ears to the ground. To listen, not merely to voices and languages, but to the inaudible processes unfolding beneath our feet, within the atmosphere, or through the depths of the ocean.

Art provides a bridge to non-human experiences, opening pathways to perceiving realities beyond our sensory limits. Through artistic practices engaging sound, data, and interspecies communication, we develop “access modes” that extend our perception. Interdisciplinary art projects that challenge traditional boundaries of human experience — offering new ways to listen beyond ourselves, to hear the being of the other.

Listening to the Soil, the project by french artist Karin Bonneval, presents soil not as inert matter but as a world in constant motion, rich in life and processes of exchange. It questions the border between notions of alive and non-alive matter by showing that healthy soil makes noise. The project consists of a series of ceramic sound sculptures that play back recordings of soil macro- and mesofauna collected from various locations. Within the installation space, organic and fictional forms coexist, blurring the boundary between nature and technology. Karin Bonneval’s

work proposes new ways of existing in the world that we share with non-human species.

Cyberfungi is an interactive sound installation created by the interdisciplinary team. Based on research by Professor Andrew Adamatzky in fungi communicative system, the installation sonicated the electrical activity of fungi. Sound artists Sergey Kostyrko designed the interactive system and developed an algorithm that converts fungal electrical signals into a spatial sound composition that vaguely resembles speech, therefore highlighting the inaccessible being of the other, but at the time endorsing deep listening in an attempt to go beyond the constraints of one's body and system of beliefs. Sound is the state of the matter. It emerges and recedes in constant motion, as there is no silence in physical terms. Even when we cannot hear anything sound remains. To listen is to engage with this dynamic unfolding, to be attuned to flux rather than fixity, to readjust your "hospitality organ" to deep listening beyond human-centered frameworks. Listening creates presence, it gives us the connection to the world where sound is not merely communicative but constitutive. To listen deeply — to the earth, the air, the more-than-human voices — is to recognize the vibrations that bind us to worlds beyond our own.

sonoras em cerâmica que reproduzem gravações da macro e mesofauna do solo recolhidas em vários locais. No espaço da instalação, formas orgânicas e ficcionais coexistem, esbatendo a fronteira entre a natureza e a tecnologia. O trabalho de Karine Bonneval propõe novas formas de existir no mundo que partilhamos com espécies não humanas.

Cyberfungi é uma instalação sonora interativa criada por uma equipa interdisciplinar. Com base na investigação do professor Andrew Adamatzky sobre o sistema de comunicação dos fungos, a instalação sonorizou a atividade elétrica destes organismos. O artista sonoro Sergey Kostyrko concebeu o sistema interativo e desenvolveu um algoritmo que converte os sinais elétricos dos fungos numa composição sonora espacial que lembra vagamente a fala, destacando assim a existência inacessível do outro, mas ao mesmo tempo promovendo a escuta profunda, numa tentativa de ultrapassar as limitações do corpo e do sistema de crenças. O som é o estado da matéria. Ele surge e desaparece em movimento constante, pois não existe silêncio em termos físicos. Mesmo quando não ouvimos nada, o som permanece. Ouvir é envolver-se com esse desenrolar dinâmico, estar em sintonia com o fluxo em vez da fixidez, reajustar o seu "órgão de hospitalidade" para uma escuta profunda além das estruturas centradas no ser humano. Ouvir cria presença, dá-nos a conexão com o mundo onde o som não é meramente comunicativo, mas constitutivo. Ouvir profundamente — a terra, o ar, as vozes mais do que humanas — é reconhecer as vibrações que nos ligam a mundos além do nosso.

Mazin, V. (2011). Psycho-ear. *Lacanalía*, (7)

Irigaray, L. (2008). *Teaching*. Bloomsbury Publishing.

Bjelica, M. (2021). Listening: An interdisciplinary path towards letting things be. HOZON. *Studies in Phenomenology*. Vol. 10, Nº1 (2021), pp.212-231.

Khristina Ots é curadora, educadora e investigadora especializada na intersecção entre arte, ciência e tecnologia. De 2020 a 2024, dirigiu o departamento curatorial do Centro de Arte e Ciência da Universidade ITMO, supervisionando a Galeria AIR e a Art.ITMO.Residency. Atualmente, é curadora-chefe do SPLACES.STUDIO, curadora convidada do Centro de Arte e Ciência da Universidade ITMO e professora do programa de mestrado em Arte e Ciência da Universidade ITMO. Trabalha com arte desde 2015 e colaborou com instituições como Ars Electronica, Bolzano Art Week, The Wrong Biennale, The State Russian Museum e Tretyakov Gallery. Os seus interesses de investigação abrangem bioarte, arte impulsionada por inteligência artificial, comunicação mais do que humana e estética pós-internet. Como autora publicada e palestrante, Khristina contribuiu para a revista *Antennae* e fará uma apresentação na Technarte Bilbao 2025 sobre a inteligência artificial como ferramenta para a empatia na arte. Os seus projetos receberam reconhecimento, incluindo o Prémio Sergey Kuryokhin (finalista), o Prémio Inovação (finalista) e o Prémio BAW (vencedora em 2024).

Khristina Ots is a curator, educator, and researcher specializing in the intersection of art, science & and technology. Since 2020 till 2024 she has led the curatorial department of Art & Science Centre at ITMO University overseeing AIR Gallery and Art.ITMO.Residency. Currently, she is the chief curator at SPLACES.STUDIO, an invited curator at ITMO University's Art & and Science Center, and a lecturer in the Art & and Science MA program of ITMO University. She works in art since 2015 and has collaborated with institutions such as Ars Electronica, Bolzano Art Week, The Wrong Biennale, The State Russian Museum, and Tretyakov Gallery. Her research interests spans bioart, artificial AintelligenceI-driven art, more-than-human communication, and post-internet aesthetics. As a published author and speaker, Khristina has contributed to *Antennae* Magazine and will present at Technarte Bilbao 2025 on artificial intelligenceAI as a tool for empathy in art. Her projects have received recognition, including the Sergey Kuryokhin Award (shortlisted), the Innovation Award (shortlisted), and the BAW Award (2024 winner).

No Princípio, Era o Som MARCELINO FERREIRA

In the Beginning, There Was Sound

Listening is an open door to the vital experience of being human. As long as life pulses, sound persists, listening happens... and life pulses. Let us imagine, even if only hypothetically, a world without hearing: a world in which sound vibrations would find no echo in our ears. Their absence would mean a radical transformation in the way we are and communicate.

The history of sound is intertwined with the history of communication. While the same can be said of other senses, hearing introduces a crucial element. David Hendy, for example, uses the events in the film *Perfect Sense* to show that when a virus attacks the senses one by one, when it takes away hearing, unlike other senses, communication begins to break down, misunderstandings increase, and everything else, feelings and information, becomes distorted or trapped in people's minds. Although fictional, it is nonetheless a warning of what we lose in our understanding of history when we stop listening. There is undoubtedly something magical and ancestral about the way our perception of sounds keeps us connected to the world from the womb.

Once we arrive in the world, even during sleep, our ears remain alert, like tireless sentinels, ready to pick up the subtle sound variations in the environment. This unique feature of hearing — its 360-degree reception — gives us a different understanding of the world than we get through sight (or any other sense).

A escuta é uma porta aberta para a experiência vital do ser humano. Enquanto a vida pulsa, o som persiste, a escuta acontece... e a vida pulsa. Pensemos, ainda que só como hipótese, num mundo sem audição: um mundo no qual as vibrações sonoras não encontrariam eco nos nossos ouvidos. A sua ausência significaria uma transformação radical na nossa forma de ser e de comunicar.

A história do som confunde-se com a história da comunicação. Se é verdade que o mesmo se pode aplicar aos outros sentidos, a audição introduz um elemento crucial. David Hendy, por exemplo, serve-se do sucedido no filme *Perfect Sense*, para evidenciar que aquele vírus que ataca, um por um, os sentidos, quando anula a audição, ao contrário de outros sentidos, é o momento em que a comunicação começa a desmoronar-se, aumentam os mal-entendidos, e tudo o mais, sentimentos e informações, fica distorcido ou preso na mente das pessoas. Apesar de ser uma ficção, não deixa de ser um alerta para aquilo que perdemos, na compreensão da história, quando deixamos de escutar.

Há, sem dúvida, algo de mágico e ancestral na forma como a perceção dos sons nos mantém conectados ao mundo desde o ventre materno. Chegados ao mundo, até durante o sono, os nossos ouvidos permanecem vigilantes, quais sentinelas incansáveis, prontos a captar as subtis variações sonoras do ambiente. Esta característica única da audição — a

sua capacidade de captação em 360 graus — oferece-nos uma compreensão do mundo diferente daquela que obtemos através da visão (ou de qualquer outro sentido).

A audição transcende a mera função biológica: desenha os contornos do nosso lugar no espaço e no tempo. Não é por acaso que a própria palavra “audire” emerge das profundezas da linguagem indo-europeia, onde “au” estava relacionado com “perceber”. Os nossos ancestrais, mergulhados na escuridão, antes da descoberta do fogo, sobreviveram graças a esta capacidade auditiva de estar alerta e de perceber o perigo, prontos a lutar ou a fugir.

Desde as tradições orais, narradas de geração em geração, até às mais recentes modalidades digitais, o som tem acompanhado as mudanças nos modos de comunicação entre os humanos. O tom e a intensidade, o ritmo entre a palavra e o silêncio sempre desempenharam um papel crucial na comunicação de conhecimentos e emoções.

O advento de outras tecnologias de comunicação trouxe novas possibilidades. A chegada do telefone representou um marco histórico na comunicação: permitiu a transmissão da voz em longas distâncias, ampliando uma comunicação mais imediata e íntima, muito semelhante à que acontecia entre aqueles e aquelas que estavam próximos. Depois, a invenção do fonógrafo marcou outro momento revolucionário, já que, pela primeira vez, o som podia ser capturado, preservado e reproduzido vezes sem conta. Esta capacidade de “congelar” o som transformou profundamente nossa relação com a experiência sonora.

O rádio, por sua vez, criou a primeira verdadeira experiência de comunicação de massas, unindo comunidades inteiras em torno da escuta coletiva. Entretanto, com o advento da televisão, a escuta pareceu recuar para um

Hearing transcends mere biological function: it shapes our place in space and time. It is no coincidence that the word “audire” itself comes from the depths of the Indo-European language, where “au” was related to “perceive”. Our ancestors, plunged into darkness before the discovery of fire, survived thanks to this auditory ability to be alert and perceive danger, ready to fight or flee.

From oral traditions, passed down from generation to generation, to the most recent digital forms, sound has accompanied changes in the ways humans communicate. Tone and intensity, the rhythm between words and silence, have always played a crucial role in communicating knowledge and emotions.

The advent of other communication technologies brought new possibilities. The arrival of the telephone represented a historic milestone in communication: it allowed the transmission of voice over long distances, enabling more immediate and intimate communication, very similar to that which took place between those who were close to each other. Then, the invention of the phonograph marked another revolutionary moment, as, for the first time, sound could be captured, preserved and reproduced over and over again. This ability to “freeze” sound profoundly transformed our relationship with the auditory experience.

Radio, in turn, created the first true mass communication experience, bringing entire communities together around collective listening. However, with the advent of television, listening seemed to recede into a secondary role, as if the image had momentarily overshadowed the primacy of hearing. But this was only a transitional phase.

Today, the digital age continues to enable new reconfigurations in the expression and

distribution of sound, as well as new relationships of sound communication. The internet has enabled audio streaming, the initial popularity of podcasts and, more recently, access to audiobooks, among other resources already developed or under development, such as voice recognition and virtual assistance. At a certain point, music and other audio content distribution services became essential, also in the fields of journalism and communication.

Emerging technologies, such as virtual and augmented reality, herald revolutionary ways of relating to sound through even more immersive auditory experiences, with 3D audio and spatial sound, altering the sense of presence. Advances related to so-called “artificial intelligence” also promise to improve interaction with sound content and enhance forms of communication.

Hearing will remain an open door to life and communication. It is crucial that we do not lose sight of the fundamental essence of the interaction between sound and listening: the unique ability to touch the imagination, evoke memories and create deep meanings. After all, in the beginning was sound, and it is through sound that we continue to establish deep connections with the world and with each other.

papel secundário, como se a imagem tivesse momentaneamente ofuscado a importância primordial da audição. Mas essa foi apenas uma fase transitória.

Hoje, a era digital continua a permitir novas reconfigurações na expressão e distribuição do som, bem como novas relações de comunicação sonora. A internet possibilitou o *streaming* de áudio, a popularidade inicial dos *podcasts* ou, mais recentemente, o acesso a audiolivros, entre outros recursos já desenvolvidos ou em desenvolvimento, como o reconhecimento de voz e a assistência virtual. Em determinado momento, tornaram-se fundamentais os serviços de distribuição de música e de outros conteúdos sonoros, também nas áreas do jornalismo e da comunicação.

Tecnologias emergentes, como a realidade virtual e aumentada, anunciam modos revolucionários de relação com o som, através de experiências auditivas ainda mais imersivas, com áudio 3D e som espacial, alterando a sensação de presença. Os avanços relacionados com a chamada “inteligência artificial” prometem também melhorar a interação com os conteúdos sonoros e potencializar as formas de comunicação.

A audição há de permanecer como uma porta sempre aberta para a vida e para a comunicação. É crucial não perdermos a essência fundamental da interação entre o som e a escuta: a capacidade única de tocar a imaginação, evocar memórias e criar significados profundos. Afinal, no princípio era o som, e é através dele que continuamos a estabelecer profundas conexões com o mundo e uns com os outros.



Marcelino Paulo Machado Ferreira é presbítero da Arquidiocese de Braga e Mestre em Teologia Prática. Fundador e dinamizador do projeto Laboratório da fé (desde 2012), colabora ativamente com o jornal *Diário do Minho* e a *DMtv*, onde coordenou e apresentou o programa «O tempo é agora». A sua dedicação à teologia e aos estudos da religião é acompanhada por pesquisas em literatura e comunicação, valorizando as relações interdisciplinares. No âmbito das ciências da comunicação, dedica-se ao aprofundamento das temáticas relacionadas com a escuta, o som, o silêncio, o tempo e a criatividade, áreas que oferecem perspetivas e ferramentas para enriquecer a prática comunicativa hodierna.

Marcelino Paulo Machado Ferreira is a priest of the Archdiocese of Braga and holds a Master's degree in Practical Theology. Founder and promoter of the Laboratório da fé (Faith Laboratory) project (since 2012), he actively collaborates with the newspaper *Diário do Minho* and *DMtv*, where he coordinated and presented the show 'O tempo é agora' (The time is now).

His dedication to theology and religious studies is accompanied by research in literature and communication, valuing interdisciplinary relationships. In the field of communication sciences, he is dedicated to deepening his understanding of topics related to listening, sound, silence, time and creativity, areas that offer perspectives and tools to enrich today's communication practices.

No Silêncio, a Arte da Escuta MARCELINO FERREIRA

In Silence, the Art of Listening

Listening marks the primordial rhythm of human communication: it was oral for 50,000 years. Before being written, language had an essentially sonic character. The learning of the mother tongue happens first, and much more naturally, through listening to sounds and only later through learning written conventions. In this sense, orality cannot refer us only to the speaker, but also to the interaction (mental or vocal) that the proclamation produces in the listeners.

Throughout history, little by little, hearing has lost importance to the detriment of sight. We have entered the image society, the world of visibility. This hegemony of the visual has transformed our relationship with the senses. For humans in the 21st century, the loss of sight seems to be more critical and reductive than the loss of any other sense.

Western knowledge has long been devoted solely to finding a way of seeing and reading the world. Unfortunately, as Jacques Attali said, we have forgotten that the world cannot be seen or read, it can be heard. Instead of, or perhaps in addition to, a vision of the world, we can experience a hearing of the world. Instead of seeking only one or several points of view on the world, we can find a point of listening to the world.

The time of listening is more vital than that of seeing. It has a shorter and faster temporality. It is one of the causes of fatigue in today's society. Acceleration tires us and prevents the

A escuta marca o ritmo primordial da comunicação humana: foi oral durante 50 mil anos. Antes de ser escrita, a língua possuía um caráter essencialmente sonoro. A aprendizagem da língua materna acontece primeiro, e com muito mais naturalidade, pela escuta sonora e só depois pela aprendizagem das convenções escritas. Neste sentido, a oralidade não nos pode remeter somente para aquele que fala, mas também para a interação (mental ou vocal) que a proclamação produz nos ouvintes.

Ao longo da história, a pouco e pouco, a audição foi perdendo importância em detrimento da visão. Entramos na sociedade da imagem, no mundo da visualidade. Esta hegemonia do visual transformou a nossa relação com os sentidos. Para os humanos do século XXI, parece ser mais crítica e redutora a perda da visão do que o prejuízo de qualquer outro dos sentidos.

Há muito que o saber ocidental se dedicou apenas a encontrar um modo de ver e de ler o mundo. Infelizmente, como afirmou Jacques Attali, esquecemos que o mundo não se vê nem se lê, escuta-se. Em vez, ou talvez em complemento de uma visão do mundo, podemos experimentar uma audição do mundo. Em vez de procurarmos apenas um ou vários pontos de vista sobre o mundo, podemos encontrar um ponto de escuta sobre o mundo.

O tempo da escuta é mais vital do que a o da visão. Esta possui uma temporalidade mais curta e mais veloz. É uma das causas do

cansaço da sociedade hodierna. A aceleração cansa, impede a serenidade contemplativa que abre o ser humano à consciência dos outros sentidos.

Não se propõe o simples exercício da lentidão, uma vez que, como a aceleração, ambas condicionam (de modo negativo) a capacidade de escuta. O que aqui se propõe é a recuperação da verdadeira qualidade do tempo, o seu aroma. Porque o som, com a sua tensão narrativa, para ser escutado com eficácia, precisa que seja respeitado o ritmo do tempo.

A audição sofre interferências graves, sempre que acontece em modo de aceleração ou de lentidão. Começar a parar, desacelerar, afigura-se como o ato mais revolucionário que podemos fazer nesta época dominada pela imagem e pela visão.

A partir do campo da música, encontramos contributos significativos para recolocar a audição no centro da percepção do mundo: Pierre Henri Marie Schaeffer, um pensador do som como atividade percetiva, da escuta como fenómeno físico e psicológico, do ouvido como instrumento; Raymond Murray Schafer, o criador e impulsionador do conceito de “paisagem sonora” (*soundscape*) e as suas propostas de afinação do mundo; John Cage, com as suas provocações musicais silenciosas e aleatórias; entre outros.

De outras áreas do conhecimento, emergiram contributos igualmente relevantes: o antropólogo Steven Feld, a partir do termo por ele cunhado de “acustemologia”, os trabalhos pioneiros de Jonathan Sterne sobre os “estudos do som”, o conceito de “comunidades acústicas” desenvolvido por Michael Stocker, a “escuta profunda” de Pauline Oliveros, os três modos de escuta de Michel Chion. Importante tem sido também o contributo de Byung-Chul Han, filósofo contemporâneo

contemplative serenity that opens human beings to the awareness of other senses.

The simple exercise of slowness is not proposed, since, like acceleration, they both condition (in a negative way) the ability to listen. What is proposed here is the recovery of the true quality of time, its aroma. Because sound, with its narrative tension, needs the rhythm of time to be respected in order to be heard effectively.

Hearing is affected by serious interference whenever it occurs in a mode of acceleration or slowness. Starting to stop, to slow down, seems like the most revolutionary act we can do in this age dominated by image and vision.

From the field of music, we find significant contributions to putting hearing back at the centre of our perception of the world: Pierre Henri Marie Schaeffer, a thinker of sound as a perceptive activity, of listening as a physical and psychological phenomenon, of the ear as an instrument; Raymond Murray Schafer, the creator and promoter of the concept of “soundscape” and his proposals for tuning the world; John Cage, with his silent and random musical provocations; among others.

Equally relevant contributions have emerged from other areas of knowledge: anthropologist Steven Feld, from the term he coined “acoustemology”; Jonathan Sterne’s pioneering work on “sound studies”; the concept of “acoustic communities” developed by Michael Stocker; Pauline Oliveros’ “deep listening”; Michel Chion’s three modes of listening. The contribution of Byung-Chul Han, a contemporary philosopher who reminds us of the primacy of listening in the process of communication and in the discovery of meaning for humans, has also been important.

Today, we have lost the ability to listen. It

is no wonder that, very soon, as is already happening in some parts of the world, the profession of listener will emerge and the community of attentive listeners will be increasingly valued. Similarly, freedom of expression must be accompanied by freedom of hearing or, indeed, by the right to be heard. This democratic dimension of listening is fundamental to the construction of more inclusive and dialogical societies. The absence of these freedoms and rights is a profound threat to the human community.

Far from being passive behaviour, listening is a creative act of welcoming the other; being willing to listen is like welcoming the other, inviting them to speak, telling them that the first act of listening is not focused on content, but on the person. It is therefore a starting point for dialogue and for discovering meaning and strengthening the bonds of communion that any good conversation brings to those involved.

Finally, although it is the starting point, hearing is combined with silence. Silent activity is a priority, not an accessory, to listening. A deep relationship exists between a lack of listening and carelessness or even hostility towards silence.

There is a difference between silence and keeping quiet. David Le Breton recalls the etymological variants specific to the Latin and Greek languages: in Latin, while *tacere* refers to the absence of words, *silere* takes on a more positive dimension, a healthy tranquillity; in Greek, a distinction is made between keeping quiet (*siôpân*) and being quiet (*sigân*).

We can assume that, in the Portuguese language, while *shut up* (*calar*) refers to the interruption of speech, something that is no longer pronounced, silence does not presuppose deprivation, but rather has a basic and

que nos recorda a primazia da escuta no processo de comunicação e na descoberta de sentido para o humano.

Hoje, perdemos a capacidade de escutar. Não admira que, muito em breve, como já está a acontecer em algumas latitudes, surja a profissão do ouvinte e seja cada vez mais valorizada a comunidade dos ouvintes atentos. De modo semelhante, também a liberdade de expressão precisa de ser acompanhada pela liberdade de audição ou, então, pelo direito a ser escutado. Esta dimensão democrática da escuta é fundamental para a construção de sociedades mais inclusivas e dialógicas. A ausência destas liberdades e direitos é uma ameaça profunda à comunidade humana.

Longe de ser um comportamento passivo, a escuta é um ato criativo de acolhimento do outro; dispor-se a escutar é como dar as boas-vindas ao outro, é convidar o outro a falar, é dizer-lhe que o primeiro ato da escuta não está centrado no conteúdo, mas na pessoa, é, portanto, o ponto de partida para o diálogo e para a descoberta de significado e para fortalecer os laços de comunhão que qualquer boa conversação traz aos intervenientes.

Por fim, ainda que na origem seja o princípio, a audição conjuga-se com o silêncio. A atividade silenciosa é uma condição prioritária, não acessória, para a escuta. Uma relação profunda se estabelece entre o défice de escuta e o descuido ou até hostilidade em relação ao silêncio.

Há uma diferença entre silêncio e calar(-se). David Le Breton recorda as variantes etimológicas próprias das línguas latina e grega: em latim, enquanto o *tacere* remete para a ausência de palavra, o *silere* assume uma dimensão mais positiva, uma sadia tranquilidade; em grego, distingue-se o calar-se (*siôpân*) do estar calado (*sigân*).

Podemos assumir que, na língua portuguesa, enquanto calar remete para a interrupção da fala, algo que se deixa de pronunciar, o silêncio não pressupõe privação, antes possui um fundamento básico e primordial, sobre o qual é pronunciado o som e se potencia a escuta.


Se o calar é um bloqueio da palavra, o silêncio é uma proteção contra o desgaste da palavra, porque lhe preserva a originalidade e faz emergir todo o seu sentido. Quando o calar retém a incontinência verbal, o silêncio destila o profundo significado das palavras. Não é para promover a ausência de gestos e palavras; o silêncio é o ponto de partida para a escuta e para a comunicação com os outros e com o mundo.

Ao ato revolucionário de desacelerar, podemos acrescentar a revolução do silêncio. Não é a ausência de som, é o anúncio de um recomeço: condição prévia ao ato de escutar; consequência da autenticidade desse mesmo ato. Porque o diálogo e a comunicação, a fala e a escuta, tudo nasce do silêncio.

primordial foundation, upon which sound is pronounced and listening is enhanced.

If *calar* is a blocking of speech, silence is a protection against the wear and tear of words, because it preserves their originality and brings out their full meaning. When silence restrains verbal incontinence, it distills the profound meaning of words. Silence is not intended to promote the absence of gestures and words; it is the starting point for listening and communicating with others and with the world.

To the revolutionary act of slowing down, we can add the revolution of silence. It is not the absence of sound, it is the announcement of a new beginning: a prerequisite for the act of listening; a consequence of the authenticity of that very act. Because dialogue and communication, speaking and listening, all arise from silence.



**do som
e da criação**
of sound
and creation



Efeitos Colaterais ANDRÉ PERIM

Collateral Effects

In 2017, I was hospitalised for surgery to remove cancer in my colon, known as “sigmoid carcinoma”. Unfortunately, what should have been a brief hospital stay of no more than four days ended up lasting over a year. Something went wrong during the surgery, and I developed a generalised infection: septicemia. Virtually all of my organs, except for my heart and brain, were affected in some way. During this period, I had to relearn basic tasks such as walking, breathing, swallowing, and coordinating my movements. I am a composer, pianist, and keyboardist, and until then, my artistic production had been heavily focused on performance technique.

After being hospitalised, I found myself unable to produce music, at least not in the way I had before. Discovering new forms of expression within this recovery environment became an essential part of my healing process. Using a keyboard in my hospital room was practically impossible, so my laptop became my new instrument for creating art and communicating with the world. A new universe opened up before me. Consequently, the adoption of new technologies also brought a new aesthetic.

My production began to be shaped by the acoustic environment of the Intensive Care Unit itself, both physically and psychologically. Music ceased to be a product ostensibly aimed at success and the capitalist consumer market and became a tool for self-healing. It

Em 2017, fui hospitalizado para uma cirurgia de remoção de um câncer no meu cólon, conhecido como “carcinoma no sigmoide”. Infelizmente, o que deveria ser uma breve internação de, no máximo, quatro dias, acabou se estendendo por mais de um ano. Algo deu errado durante a cirurgia, e eu desenvolvi uma infecção generalizada: septicemia. Praticamente todos os meus órgãos, exceto o coração e o cérebro, foram afetados de alguma forma. Durante esse período, precisei reaprender tarefas básicas, como caminhar, respirar, engolir e coordenar meus movimentos. Sou compositor, pianista e tecladista, e, até então, minha produção artística era fortemente focada na técnica interpretativa. Após a internação, me vi incapaz de produzir música, pelo menos da forma como fazia antes. Descobrir novas formas de expressão dentro desse ambiente de recuperação tornou-se uma parte essencial do meu processo de cura. Utilizar um teclado no quarto do hospital era praticamente impossível, então meu laptop se tornou meu novo instrumento para criar arte e me comunicar com o mundo. Um novo universo se abriu diante de mim. Consequentemente, a adoção de novas tecnologias trouxe também uma nova estética. Minha produção passou a ser moldada pelo próprio ambiente acústico da Unidade de Terapia Intensiva, tanto fisicamente quanto psicologicamente. A música deixou de ser um produto pretensamente voltado para o sucesso e para o mercado consumidor

capitalista e se transformou em uma ferramenta de autocura. Tornou-se uma espécie de diário criativo, uma trilha sonora do meu processo de recuperação.

Quando falo de música eletrônica, devo ser mais específico. Apesar de utilizar as mesmas ferramentas — softwares, instrumentos virtuais, sons e efeitos da música eletrônica voltada para a dança —, minha influência estética estava muito mais próxima da *ambient music*. A isso se somaram diversas experiências sonoras, como a música concreta, a música de vanguarda e os experimentos eletrônicos realizados por bandas mais próximas do rock progressivo dos anos 70, como Pink Floyd, e a bandas alemãs Kraftwerk e Tangerine Dream.

A criação e a transmissão de material sonoro e artístico a partir do ambiente hospitalar, refletindo as questões psicológicas inerentes ao confinamento, tornaram-se ferramentas essenciais para meu processo de cura. Já não me sentia irremediavelmente condenado a viver dentro de uma bolha. Minhas limitações físicas já não me restringiam por completo.

A estética do material produzido se distanciava dos conceitos da música tradicional, geralmente baseados no formato de canção. Não havia mais a necessidade de um desenvolvimento narrativo pautado em relaxamento, tensão, clímax e resolução. Muito mais do que apresentar um conflito que exigisse uma solução lógica, o objetivo era descrever uma atmosfera, um ambiente sonoro em que som, silêncio e ruído se uniam para descrever emoções e estados de espírito. Durante esse processo, passei a ter um novo entendimento sobre a escuta. Passei a comparar o ouvinte a um passageiro em um veículo em movimento, observando a paisagem sem se preocupar muito com o destino. A jornada em si tornou-se mais importante do que o destino.

became a kind of creative diary, a soundtrack to my recovery process.

When I talk about electronic music, I should be more specific. Although I use the same tools — software, virtual instruments, sounds and effects from dance-oriented electronic music — my aesthetic influence was much closer to ambient music. Added to this were various sound experiences, such as concrete music, avant-garde music and electronic experiments by bands closer to 1970s progressive rock, such as Pink Floyd and the German bands Kraftwerk and Tangerine Dream.

The creation and transmission of sound and artistic material from the hospital environment, reflecting the psychological issues inherent in confinement, became essential tools for my healing process. I no longer felt hopelessly condemned to live inside a bubble. My physical limitations no longer restricted me completely.

The aesthetics of the material produced distanced itself from the concepts of traditional music, which are generally based on the song format. There was no longer a need for a narrative development based on relaxation, tension, climax and resolution. Much more than presenting a conflict that required a logical solution, the goal was to describe an atmosphere, a sound environment in which sound, silence and noise came together to describe emotions and states of mind.

During this process, I gained a new understanding of listening. I began to compare the listener to a passenger in a moving vehicle, observing the landscape without worrying too much about the destination. The journey itself became more important than the destination.

Many of these creations were released on

the 2023 album *Nomad*. For me, the title couldn't be more meaningful. I identified directly with this figure without a fixed home, where change becomes a constant element in the way of understanding the world. It is also symbolic that the idea of change became so present just when I found myself deprived of my own physical movement.

Before being directly associated with a connotation of imperfection, the figure of the wanderer was linked to the idea of the pilgrim. Someone who wanders without the goal of reaching a specific place, a safe haven, but with the purpose of knowing the world and themselves in their essence. In Tarot cards, the traveller is associated with the figure of the fool.

We live in a time when we are bombarded daily by the absurd need to make sense of everything, to gain visibility, to optimise results and to reduce unpredictability at any cost. In doing so, we end up being deprived of the right to be lost. Within this new labyrinth, getting lost has become the only way to find a new path – the new is necessary.

In a humble way, what I proposed to myself, and then to the world, was exactly that: a song that allows the listener to get lost and forget, even if only for a few moments, their destination. Perhaps this is the only possible way to face the long journey ahead of us.

Muitas dessas criações foram lançadas no álbum *Nomad* (Nômada), de 2023. Para mim, o título não poderia ser mais significativo. Identifiquei-me diretamente com essa figura sem moradia fixa, em que a mudança se torna um elemento constante na forma de compreender o mundo. Também é simbólico que a ideia de mudança tenha se tornado tão presente justamente quando me vi privado do meu próprio movimento físico.

Antes de estar diretamente associada a uma conotação de imperfeição, a figura do errante estava ligada à ideia do peregrino. Aquele que vaga sem o objetivo de chegar a um lugar específico, um porto seguro, mas com a finalidade de conhecer o mundo e a si mesmo em sua essência. Nas cartas do Tarot, o viajante está associado à figura do louco.

Vivemos em uma época em que somos diariamente bombardeados pela absurda necessidade de dar sentido a tudo, de ganhar visibilidade, de otimizar resultados e de reduzir a imprevisibilidade a qualquer custo. Ao fazer isso, acabamos ficando privados do direito de ficar perdidos. Dentro desse novo labirinto, perder-se passou a ser a única forma de encontrar um novo caminho — o novo é necessário.

De maneira humilde, o que propus a mim mesmo, e depois ao mundo, foi exatamente isso: uma música que permita ao ouvinte se perder e esquecer, ainda que por breves momentos, do seu destino. Talvez seja essa a única forma possível de enfrentar a longa jornada que temos pela frente.



André Perim é um artista multimídia, músico e compositor, nascido no Rio de Janeiro, Brasil. O seu trabalho centra-se numa visão crítica da relação entre tecnologia e linguagem na era digital. Lançou "INFOTOXICAÇÃO"(2018), "10"(2019), TAMBOR (2019), BROKEN RAINBOW (2020) e "RUST IN PEACE {2022}. O seu trabalho foi exibido em vários festivais em todo o mundo, como o Digital Art Festival 2019 (Bulgária), Forum of Video-Art 2019 (Arábia Saudita), ADAF (Athens Digital Art Festival) (Grécia) 2020, CICA Museum (Coreia) 2020/21, etc. Em 2020 recebeu uma crítica numa edição especial da revista ART HABENS Contemporary Art Review. Como Músico-Compositor lançou três álbuns - "Dágua" (2014), "Dágua ao vivo" (2018) e "Side Effects". O último é baseado no trabalho produzido para a internet durante um longo período dentro de um hospital devido ao tratamento de uma doença oncológica e tornou-se um programa de rádio transmitido pela RTM FM, Londres. Em 2020 produziu "XAMÁ", dedicado ao povo indígena brasileiro, composto durante as queimadas da floresta amazónica em 2019 e apresentado na Conferência sobre Alterações Climáticas COP 26 (2021) em Glasgow (Escócia).

André Perim is a multimedia artist, musician, and composer born in Rio de Janeiro, Brazil. His work focuses on a critical view of the relationship between technology and language in the digital age. He released "INFOTOXICAÇÃO" (2018), "10" (2019), TAMBOR (2019), BROKEN RAINBOW (2020), and "RUST IN PEACE" (2022). His work has been exhibited at various festivals around the world, such as the Digital Art Festival 2019 (Bulgaria), Forum of Video-Art 2019 (Saudi Arabia), ADAF (Athens Digital Art Festival) (Greece) 2020, CICA Museum (Korea) 2020/21, etc. In 2020, he received a review in a special edition of ART HABENS Contemporary Art Review magazine. As a musician-composer, he has released three albums - "Dágua" (2014), "Dágua ao vivo" (2018), and "Side Effects." The latter is based on work produced for the internet during a long period in hospital due to cancer treatment and became a radio program broadcast by RTM FM, London. In 2020, he produced "XAMÁ," dedicated to the Brazilian indigenous people, composed during the Amazon rainforest fires in 2019 and presented at the COP 26 Climate Change Conference (2021) in Glasgow, Scotland.

Fragmentos Aniquilados II CLÁUDIO BEZZ

*FRAGMENTOS ANIQUILADOS II,
FOR CLARONE AND ELECTRONICS (2023)*

SYNOPSIS

Fragmentos Aniquilados II for Clarone and Electronics is a mixed electroacoustic work for clarone (bass clarinet) and electronics, composed in seven movements in which the electronic sounds are represented by the recording of seven sonically transformed clarones, a chainsaw (a machine normally used to cut/saw tree trunks and branches) and a shredder (a grinding machine that pulverises the waste produced by sawing). It represents awareness and consciousness of nature and environmental issues through attentive listening.

Fragmentos Aniquilados II for Clarone and Electronics (Bezz, 2023) represents the fight against urban deforestation and the destruction of nature through awareness through listening. The electronic sounds were captured during field recording at a distance that allowed for the sonic observation of the environment where the action took place. During the recording, one can observe the sound environment and the natural spatialisation of the moment of action, caused by the distance between the sound source and the microphone.

The “event” that gave rise to the work concerns the tearing down of an old, leafy

*FRAGMENTOS ANIQUILADOS II,
PARA CLARONE E ELETRÔNICA (2023)*

SINOPSE

Fragmentos Aniquilados II Para Clarone e Eletrônica é uma obra eletroacústica mista para clarone (clarinete baixo) e eletrônica, composta em sete movimentos em que os sons da parte eletrônica são representados pela gravação de sete clarones transformados sonoramente, da serra elétrica (máquina utilizada normalmente para cortar/serrar troncos e galhos das árvores) e do triturador (máquina de trituração que pulveriza os dejetos produzidos pela serração). Representa a sensibilização e a conscientização sobre as questões da natureza e o meio ambiente a partir da escuta atenta.

Fragmentos Aniquilados II Para Clarone e Eletrônica (Bezz, 2023) representa a luta contra o desmatamento urbano e a destruição da natureza a partir da sensibilização através da escuta. Os sons da parte eletrônica foram captados durante a gravação de campo (*field recording*) a uma distância que permitiu a observação sonora do ambiente onde a ação transcorreu. Durante a gravação, pôde-se observar o ambiente sonoro e a espacialização natural do momento da ação, causada pela distância entre a fonte sonora e o microfone.

O “evento” que deu origem à obra diz respeito à dilaceração de uma árvore frutífera

antiga, frondosa (uma mangueira), por ocasião da demolição de uma casa, que hoje dá lugar a um prédio de apartamentos, em zona urbana. O momento da “aniquilação” se tornou simbólico, já que vivemos um momento de conscientização sobre as questões da natureza e o meio ambiente, que são constantemente agredidos pelo ser humano. Essa obra musical não deixa de ser um protesto contra esse comportamento destrutivo.

Após a aniquilação dessa árvore, que foi serrada e mutilada, uma segunda máquina, denominada “trituradora”, faz desaparecer em segundos os galhos e troncos serrados, a partir de um compartimento com uma grande “lixa” giratória, que faz com que o material (galhos das árvores serradas) inserido em um dos lados da máquina se transforme em pequenos cubos e pó de madeira do outro lado, que, imediatamente, são arremessados contra uma parede de metal do compartimento da máquina, produzindo o som com características granulares e sem padrão rítmico definido. Conforme a rotação da “lixa” giratória cede — por conta da resistência proporcionada pelo tamanho do tronco a ser lixado —, a rotação do motor cai, dando a impressão do som glissando, que rapidamente retorna ao RPM normal, provocando um som frequencial próximo dos 250 Hz (relativo à nota Si). Desta maneira, durante a análise do material captado, foram observados três parâmetros musicais presentes no som da serra elétrica e do triturador:

- altura definida (nota Si);
- o efeito glissando, quando a máquina encontra alguma resistência; e
- granulações sonoras dos dejetos lançados violentamente pelo triturador em seu compartimento de carga.

fruit tree (a mango tree) during the demolition of a house, which today gives way to an apartment building in an urban area. The moment of “annihilation” became symbolic, as we are living in a time of awareness about nature and the environment, which are constantly under attack by humans. This musical work is a protest against this destructive behaviour.

After the annihilation of this tree, which was sawn and mutilated, a second machine, called a “shredder”, makes the sawn branches and trunks disappear in seconds, from a compartment with a large rotating “sander”, which causes the material (sawn tree branches) inserted on one side of the machine to be transformed into small cubes and wood dust on the other side, and immediately thrown against a metal wall of the machine’s compartment, producing a sound with granular characteristics and no defined rhythmic pattern. As the rotating “sander” slows down due to the resistance provided by the size of the trunk being sanded, the motor speed drops, giving the impression of a glissando sound, which quickly returns to normal RPM, producing a frequency close to 250 Hz (relative to the note B). Thus, during the analysis of the captured material, three musical parameters were observed in the sound of the chainsaw and the shredder:

- defined pitch (note B);
- the glissando effect, when the machine encounters resistance; and
- sound granulations from the debris violently thrown by the shredder into its load compartment.

The parameters were used as a reference to develop the instrumental part of the work, creating a dialogue between the original, unmodified sound of the chainsaw/shredder

and the instrumental sound of the clarone, using extended instrumental techniques and close miking during studio recording.

The aim was to bring these very different elements together using the three parameters: defined pitch, glissando and granulation. During the composition and recording of the piece, seven clarones were recorded by Thiago Tavares, clarinetist with the Brazilian Symphony Orchestra. The clarone recordings were used as “shadows” of clarone 1 played live, as a reminder of the instrument, alluding to the destroyed tree. The musical work portrays the process of destruction of nature, which can and must be stopped. Raising awareness about simple everyday actions can positively affect our lives. Places and times that allow for reflection, such as during current urban commutes, are certainly conducive to introspection, imagination, and listening to a better world. Let’s take advantage of it!

Os parâmetros foram utilizados como referência para elaborar a parte instrumental da obra, provocando o diálogo entre o som original e não modificado da serra elétrica/triturador e a sonoridade instrumental do clarone, utilizando técnicas estendidas instrumentais e o *close miking* no momento da gravação em estúdio.

O objetivo foi aproximar esses elementos tão distintos, utilizando os três parâmetros: altura definida, glissando e granulação. Durante a elaboração e gravação da peça, foram gravados sete clarones por Thiago Tavares, claronista da Orquestra Sinfônica Brasileira. As gravações dos clarones foram utilizadas como “sombas” do clarone 1 executado ao vivo, como uma lembrança do instrumento, em alusão à árvore aniquilada. A obra musical retrata o processo de destruição da natureza, que pode e deve ser detido. A sensibilização sobre atitudes simples no dia a dia poderá afetar positivamente nossas vidas. Lugares e tempos que permitam a reflexão, como durante os trajetos da mobilidade urbana atual, certamente são propícios à introspeção, imaginação e escuta de um mundo melhor. Aproveitemos!

Cláudio Bezz é mestre e doutor em Música/Processos Criativos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2023 e 2017), licenciado em Música (UCM - AVM/Rio de Janeiro, 2014) e bacharel em Música/Violão (Universidade Estácio de Sá — Rio de Janeiro, 1993). É professor de Artes (Doc I — Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro) e professor substituto do setor de composição em Música Eletroacústica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2023/2024). Tem experiência na área de artes, com ênfase em composição e análise musical. Possui mais de 270 participações em obras gravadas como compositor, instrumentista, arranjador e produtor em fonogramas de artistas do Brasil, Itália, Chile, Peru, Venezuela, México, Portugal e China, além de participações em turnês nacionais e internacionais de artistas da música popular brasileira. Além das atividades de ensino, composição e pesquisa, dedica-se à organização de eventos relacionados à arte sonora e música contemporânea. É membro do grupo de pesquisa Oficina de Música Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cláudio Bezz holds a master's degree and a PhD in Music/Creative Processes from the Federal University of Rio de Janeiro (2023 and 2017), a degree in Music (UCM - AVM/Rio de Janeiro, 2014) and a bachelor's degree in Music/Guitar (Estácio de Sá University – Rio de Janeiro, 1993). He is an arts teacher (Doc I – Rio de Janeiro State Department of Education/Rio de Janeiro) and substitute professor in the Electroacoustic Music Composition Department at the Federal University of Rio de Janeiro (2023/2024). He has experience in the arts, with an emphasis on composition and musical analysis. He has participated in over 270 recorded works as a composer, instrumentalist, arranger and producer on phonograms by artists from Brazil, Italy, Chile, Peru, Venezuela, Mexico, Portugal and China, as well as participating in national and international tours by Brazilian popular music artists. In addition to teaching, composing and researching, he is dedicated to organising events related to sound art and contemporary music. He is a member of the Contemporary Music Workshop research group at Federal University of Rio de Janeiro.



Dobrando o Mundo ao Meio

Folding the World in Half NG BRISTOW

In 1969, acoustic ecologist R. Murray Shafer coined the deliberately alarming word “schizophonia” to describe recording sound in one location and playing it back in another. Given that this is now our default relationship to audio, it’s hard to imagine anyone getting so exercised by the phenomenon. Interestingly Murray had a pet project called *Wilderness Radio*, which aimed to broadcast the sounds of a Canadian forest to listeners in the city; presumably as an example of good “schizophonia”.

Murray never realised *Wilderness Radio*, but the idea lives on decades later in *Jungle-ized* by Soundwalk Collective, which relocates the soundscape of a patch of the Amazon Rain Forest to Times Square, in New York, through an app and headphones. What makes the experience so uncanny isn’t just the contrast between what you see and hear. It’s the fact that listeners enter a spatially coherent sonic world. That river is precisely there. Those howler monkeys are exactly ten feet in front of it.

Jungle-ized is an example of audio-augmented reality. Because it has no need for screen-based apparatus, the immersive effect is much more pronounced than its visual equivalent. Screens, as the word suggests, are a kind of barrier, constantly reminding us “how the trick is done”, whereas sound operates much more pervasively on our imagination. Cue the world of “hearables” – or

Em 1969, o ecologista acústico R. Murray Shafer cunhou a palavra deliberadamente alarmante “esquizofonia” para descrever a gravação de som num local e a sua reprodução noutra. Dado que esta é agora a nossa relação padrão com o áudio, é difícil imaginar alguém ficar tão incomodado com o fenómeno. Curiosamente, Murray tinha um projeto pessoal chamado *Wilderness Radio*, que tinha como objetivo transmitir os sons de uma floresta canadiana para ouvintes na cidade; presumivelmente como um exemplo de boa “esquizofonia”.

Murray nunca concretizou o *Wilderness Radio*, mas a ideia continua viva décadas depois em *Jungle-ized*, do Soundwalk Collective, que transporta a paisagem sonora de uma parte da Floresta Amazónica para a Times Square, em Nova Iorque, através de uma aplicação e auscultadores. O que torna a experiência tão estranha não é apenas o contraste entre o que se vê e o que se ouve. É o facto de os ouvintes entrarem num mundo sonoro espacialmente coerente. Aquele rio está precisamente ali. Aqueles macacos bugios estão exatamente a três metros dele.

Jungle-ized é um exemplo de realidade aumentada por áudio. Como não precisa de aparelhos com ecrã, o efeito imersivo é muito mais pronunciado do que o seu equivalente visual. Os ecrãs, como a palavra sugere, são uma espécie de barreira, lembrando-nos constantemente “como o truque é feito”, enquanto

o som opera de forma muito mais penetrante na nossa imaginação. Entra em cena o mundo dos “hearables” — ou dispositivos de som vestíveis controlados por voz, gestos ou entrada tátil.

Os *smartphones* agora vêm com GPS e acelerómetros. É claro que não porque os seus fabricantes os conceberam como dispositivos para fornecer realidade aumentada imersiva, geolocalizada e ambisónica, assim como os inventores da guitarra eléctrica não previram Jimi Hendrix. Juntamente com a tecnologia dos telemóveis, temos o surgimento dos *podcasts*, que proporcionam as condições perfeitas para o florescimento do áudio imersivo popular.

Qualquer pessoa pode agora geolocalizar meios de comunicação em qualquer parte do mundo com um sinal GPS, abrindo a porta a trabalhos que são simultaneamente transnacionais e intensamente locais. Numa era de fronteiras cada vez mais rígidas e ameaças globais, as possibilidades oferecidas irão atrair criadores preocupados com a geopolítica ou a ecopolítica, bem como artistas que se inspiram em tratar o mundo como um palimpsesto.

*One Oh Eight*¹ é um rojeto locativo específico para um local, composto por dois dramas em áudio ambientados nas rotas de autocarro 108 na Cidade do Cabo e em Londres; mas os sons são transpostos, de modo que o ouvinte no autocarro de Londres ouve o drama que se passa na Cidade do Cabo, e o ouvinte da Cidade do Cabo ouve o drama de Londres.

O drama sul-africano, “Mother City?”, de Mathepelo Mofokeng, conta a história de três mulheres de origens diversas que se conhecem no autocarro 108, ao regressar da clínica de planeamento familiar. Uma sororidade improvável forma-se entre as mulheres, unidas

wearable sound devices controlled via voice, gestures or haptic input.

Smartphones now come with GPS and accelerometers. Not of course because their makers envisaged them as devices to deliver immersive, geo-locative, ambisonic audio augmented reality, any more than the electric guitar’s inventors foresaw Jimi Hendrix. Alongside phone technology, we have the rise of the podcast, providing the perfect conditions for grass roots immersive audio to flourish.

Anyone can now geolocate media anywhere in the world with a GPS signal, opening the door to work that is at once transnational and intensely local. In an age of hardening borders and global threats, the possibilities on offer will appeal to creators concerned with geo or eco-politics, and to artists who are inspired by treating the world as a palimpsest.

*One Oh Eight*¹ is a site-specific locative project, comprising twin audio dramas set on the 108 bus routes in Cape Town and London; but the sounds are transposed, so that the listener on the London bus hears the drama taking place in Cape Town, and the Cape Town listener hears the London drama.

The South African drama, “Mother City?”, by Mathepelo Mofokeng, tells the story of three women from diverse backgrounds who meet on the 108 bus returning from the family planning clinic. An unlikely sisterhood is formed by the women who are bound by a common secret — terminations they are undergoing. “Dumbstruck on Bazely Street”, NG Bristow’s London drama, follows PJ, a middle-aged man on antidepressants, self-medicating with alcohol, who meets his ex-wife and dead daughter on the bus, where they attempt an intervention.

Both 108 bus route traverse deeply

contrasting neighbourhoods. Although the action is (mostly) confined to characters sitting in a static arrangement of seats on the bus, they and the listener, are propelled through a constantly evolving environment. This is a quasi-cinematic experience; the radiophonic equivalent of a long tracking shot.

Travelling from leafy, middle-class Blackheath, through the new developments on the Greenwich peninsula and the O2 Arena, the London 108 crosses the Thames via the Blackwall Tunnel, to emerge in multi-ethnic and economically disadvantaged, Tower Hamlets. The journey under the river resonates strongly with the story's themes of descent into the underworld.

Cape Town's 108 starts in Adderley Street, passing areas with multi-million Rand houses, including Sea Point, Camps Bay and Hout Bay Harbour. Hangberg, the final destination, is an apartheid-era urban planning byproduct, marked by political protests high unemployment and poverty.

Listening to a drama set on a bus while travelling on a bus prompts the listener to try and assimilate other sensory information (visual and synaesthetic) into the story. These are precisely the elements they habitually screen out in a conventional audio drama. But *One Oh Eight* complicates this feeling of immersion by transposing the London and Cape Town stories, so that along with consonance there is also dissonance, where the world of the listener and the story world are pointedly at odds – much as the lives of the two groups of characters diverge in places.

The act of transposition creates a push and pull between the contrary states of immersion, estrangement and reflection. "Leaky" earbuds mean that real world sounds bleed through into the drama.

por um segredo comum: as interrupções da gravidez a que estão a submeter-se.

"Dumbstruck on Bazely Street", o drama londrino de NG Bristow, segue PJ, um homem de meia-idade que toma antidepressivos e se automedica com álcool, que encontra a sua ex-mulher e a sua filha falecida no autocarro, onde elas tentam uma intervenção.

Ambas as rotas do autocarro 108 atravessam bairros profundamente contrastantes. Embora a ação se limite (na sua maioria) às personagens sentadas numa disposição estática de lugares no autocarro, elas e o ouvinte são impulsionados por um ambiente em constante evolução. Esta é uma experiência quase cinematográfica; o equivalente radiofónico de uma longa tomada de câmara.

Viajando da arborizada Blackheath, de classe média, passando pelos novos empreendimentos na península de Greenwich e pela O2 Arena, o 108 de Londres atravessa o Tamisa pelo Blackwall Tunnel, para emergir em Tower Hamlets, um bairro multiétnico e economicamente desfavorecido. A viagem sob o rio ressoa fortemente com os temas da história sobre a descida ao submundo.

O 108 da Cidade do Cabo começa na Adderley Street, passando por áreas com casas multimilionárias, incluindo Sea Point, Camps Bay e Hout Bay Harbour. Hangberg, o destino final, é um subproduto do planeamento urbano da era do *apartheid*, marcado por protestos políticos, alto desemprego e pobreza.

Ouvir um drama ambientado num autocarro enquanto se viaja num autocarro leva o ouvinte a tentar assimilar outras informações sensoriais (visuais e sinestésicas) na história. Esses são precisamente os elementos que eles habitualmente filtram num drama de áudio convencional. Mas *One Oh Eight* complica essa sensação de imersão ao transpor as histórias

de Londres e da Cidade do Cabo, de modo que, juntamente com a consonância, há também dissonância, onde o mundo do ouvinte e o mundo da história estão em conflito — assim como as vidas dos dois grupos de personagens divergem em alguns pontos.

O ato de transposição cria um “toca e foge” entre os estados contrários de imersão, estranhamento e reflexão. Os auriculares “com fuga” significam que os sons do mundo real se misturam com o drama.

ALGUMAS REAÇÕES DO PÚBLICO:

“Não consegui distinguir as duas realidades durante os primeiros cinco minutos”.

“Confunde-nos em termos de onde estamos”.

“Esforçamo-nos para ouvir as personagens, como se elas estivessem realmente atrás de nós”.

“Os sons do autocarro em que estávamos sentados às vezes traziam-nos de volta à realidade. Mas a chuva nas janelas parecia pertencer à história que estávamos a ouvir”.

“Às vezes, o drama e o mundo físico fundiam-se”.

“Adorei as duas cidades sobrepostas”.

“Senti como se estivesse a viajar”.

Os planos futuros incluem um par de documentários complementares: instantâneos em áudio das pessoas que vivem ou trabalham ao longo da rota do autocarro. Cada paragem de autocarro ativará uma vinheta, oferecendo um mosaico impressionista das vidas que se vivem para além da janela do autocarro.

Há também planos para fazer mais dramas explorando 108 rotas de autocarro em todo o mundo. Depois de “dobrar o mundo ao meio” ao longo do Equador, agora queremos dobrá-lo horizontalmente. Hong Kong e Las Vegas estão entre as possibilidades que estão a ser consideradas.

SOME AUDIENCE REACTIONS:

“I couldn't tell the 2 realities apart for the first 5 minutes.”

“It messes with your head in terms of where you are.”

“You strain to hear the characters, as if they were really behind you.”

“The sounds of the bus we were sitting on sometimes brought us back to reality. But the rain on the windows seemed to belong to the story we were listening to.”

“At times the drama and the physical world merged.”

“I loved the two cities being overlaid.”

“I felt like I was tripping.”

Future plans include a pair of companion documentaries: audio snapshots of the people who live or work along the bus route. Each bus stop will trigger a vignette to play, offering an impressionistic mosaic of the lives being lived beyond the window of the bus.

There are also plans to make more dramas exploring 108 bus routes worldwide. Having “folded the world in half” along the Equator, we now want to fold it horizontally. Hong Kong and Las Vegas are among the possibilities being considered.

1 More information about the *One Oh Eight* project: <https://walklistencreate.org/walkingpiece/108/>

Mais informações sobre o projeto *One Oh Eight* em: <https://walklistencreate.org/walkingpiece/108/>



NG Bristow é um escritor, diretor e artista de instalações premiado, cuja prática abrange áudio geolocalizado, narrativa clássica, cinema expandido e para-cinema. Os seus trabalhos anteriores incluem *One Oh Eight* — um par de dramas em áudio geolocalizados ambientados nas rotas do autocarro 108 em Londres e na Cidade do Cabo. O ouvinte baixa a aplicação que aciona o drama de áudio para ser reproduzido no seu telemóvel enquanto está sentado no autocarro que percorre a rota 108 da sua cidade... transportando o ouvinte de Londres — na sua mente — para a Cidade do Cabo. E o ouvinte da Cidade do Cabo para Londres. Nigel já trabalhou com a FilmFour, C4, BBC, UKFC, BFI, NIFC, NI Screen e Arts Council. Dirigiu mais de uma dúzia de dramas televisivos em horário nobre e os seus filmes premiados foram exibidos em festivais e canais de televisão em todo o mundo. Nigel fez parte da Royal Shakespeare Company e do programa de investigação do grupo de realidade aumentada Magic Leap, que explora abordagens digitais imersivas nas obras de Shakespeare. É coordenador do mestrado em Direção de Ficção na Goldsmiths, Universidade de Londres.

NG Bristow is an award-winning writer, director and installation artist whose practice encompasses geolocated audio, classical narrative, expanded cinema, and para-cinema. Past work includes *One Oh Eight* — a pair of geolocated audio dramas set on the 108 bus routes in London and Cape Town. The listener downloads the app which triggers the audio drama to play on their phone as they sit on the bus heading along their city's 108 route... transporting the London listener — in their mind's ear — to Cape Town. And the Cape Town listener to London. Nigel has been commissioned by FilmFour, C4, BBC, UKFC, BFI, NIFC, NI Screen and the Arts Council. He has directed over a dozen different primetime TV dramas and his prize-winning films have played in festivals and television channels all over the world. Nigel was part of the Royal Shakespeare Company and augmented reality group Magic Leap's research programme exploring digital immersive approaches to Shakespeare. He is Convenor of MA Directing Fiction at Goldsmiths, University of London.

Falling PAUL DEVENS

FALLING: UMA COMPOSIÇÃO AUDIOVISUAL PARA AMBIENTES DE TRANSPORTE PÚBLICO

“Falling”¹ é uma é uma composição concebida especificamente para ser reproduzida em autocarros de transporte público. Os sons abstratos interagem com o ambiente acústico natural do autocarro, aumentando a consciência do ouvinte em relação ao que o rodeia. A sinergia entre os sons ao vivo do autocarro e a composição pré-gravada cria uma experiência auditiva unificada. A transição gradual de um som para outro funciona como uma banda sonora dinâmica que influencia a percepção do passageiro sobre o movimento, o ato de viajar e a paisagem que passa. Ao adicionar uma camada dramática ao quotidiano, “Falling” eleva o trajeto rotineiro para o trabalho a uma experiência sensorial extraordinária.

Este texto explora os quadros conceptuais e técnicos subjacentes a “Falling” e a sua relação com a percepção auditiva, a composição da paisagem sonora e o design de som para cinema. A peça inspira-se no conceito de “deep listening” (escuta profunda) de Pauline Oliveros, em técnicas cinematográficas como o “worldizing” e na interação sinestésica entre som e visão, particularmente nas influências da música *avant-garde* no cinema da New Hollywood.

FALLING: AN AUDIOVISUAL COMPOSITION FOR PUBLIC TRANSPORTATION ENVIRONMENTS

“Falling”¹ is a composition specifically designed for playback in public transportation buses. The abstract sounds interact with the natural acoustic environment of the bus, enhancing the listener’s awareness of their surroundings. The synergy between the live sounds of the bus and the pre-recorded composition creates a unified auditory experience. The gradual transition from one sound to another functions as a dynamic soundtrack that influences the passenger’s perception of movement, the act of travel, and the passing landscape. By adding a dramatic layer to the everyday, “Falling” elevates routine commuting into an extraordinary sensory experience. This text explores the conceptual and technical frameworks underlying “Falling” and its relationship to auditory perception, soundscape composition, and film sound design. The piece draws from Pauline Oliveros’ concept of “deep listening”, cinematic techniques such as “worldizing”, and the synesthetic interplay between sound and vision, particularly in the *avant-garde* music influences on New Hollywood cinema.

DEEP LISTENING AND AUDITORY PERCEPTION

One of the primary values evoked by “Falling”

is the act of listening. The work functions as an observatory, inviting passengers to focus on their sonic environment and reflect on the meaning and contextualization of sound. Pauline Oliveros' publication *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Oliveros, 2005) serves as a foundational text in this discourse. Oliveros' approach to sound perception, along with theories on soundscapes and sonic ecologies, informs the ways in which "Falling" fosters a heightened state of auditory awareness within a public setting.

WORLDIZING: BRIDGING RECORDED AND LIVE SOUND

Another key concept applicable to "Falling" is "worldizing", a sound design technique used in film to enhance realism by re-recording pre-recorded material in real-world environments. This technique, pioneered by Orson Welles in *Touch of Evil* and later refined by Walter Murch in films like *Apocalypse Now* and *American Graffiti*, integrates artificial sounds with their acoustic surroundings to create a more immersive experience. "Falling" employs a similar approach by allowing pre-recorded sounds to interact with the live soundscape of the bus, creating an evolving, site-specific auditory composition.

THE INFLUENCE OF SYNESTHETIC SOUND DESIGN IN CINEMA

The 1970s New Hollywood movement saw technological advancements, aesthetic innovations, and new creative methodologies that transformed the role of sound in film. Directors such as George Lucas, Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, and Martin Scorsese embraced electronic music and *musique concrète* techniques (Reynolds, 2021) to create immersive soundscapes that operated as

DEEP LISTENING E PERCEÇÃO AUDITIVA

Um dos principais valores evocados por "Falling" é o ato de ouvir. A obra funciona como um observatório, convidando os passageiros a concentrarem-se no seu ambiente sonoro e a refletirem sobre o significado e a contextualização do som. A publicação de Pauline Oliveros, *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (Oliveros, 2005), serve como texto fundamental neste discurso. A abordagem de Oliveros à percepção sonora, juntamente com teorias sobre paisagens sonoras e ecologias sonoras, influencia a forma como "Falling" promove um estado elevado de consciência auditiva num ambiente público.

WORLDIZING: LIGANDO O SOM GRAVADO AO SOM AO VIVO

Outro conceito-chave aplicável a "Falling" é o "worldizing", uma técnica de design de som utilizada no cinema para aumentar o realismo através da regravação de material pré-gravado em ambientes reais. Esta técnica, pioneira de Orson Welles em *Touch of Evil* e posteriormente aperfeiçoada por Walter Murch em filmes como *Apocalypse Now* e *American Graffiti*, integra sons artificiais com o ambiente acústico circundante para criar uma experiência mais imersiva. "Falling" emprega uma abordagem semelhante, permitindo que sons pré-gravados interajam com a paisagem sonora ao vivo do autocarro, criando uma composição auditiva evolutiva e específica do local.

A INFLUÊNCIA DO DESIGN DE SOM SINESTÉSICO NO CINEMA

O movimento New Hollywood da década de 1970 viu avanços tecnológicos, inovações estéticas e novas metodologias criativas que transformaram o papel do som no cinema. Realizadores como George Lucas, Steven

Spielberg, Francis Ford Coppola e Martin Scorsese adotaram a música eletrônica e técnicas de *musique concrète* (Reynolds, 2021) para criar paisagens sonoras imersivas que funcionavam como componentes narrativos iguais aos elementos visuais. “Falling” subverte esta tradição ao romper intencionalmente a ligação convencional entre som e imagem, funcionando em vez disso como uma plataforma aberta semelhante a ambientes de jogos interativos. Ao contrário das variáveis pré-programadas dos jogos, porém, os parâmetros de “Falling” — velocidade do autocarro, posição dos passageiros, comportamento do motorista, ruído do motor, hora do dia e condições meteorológicas — são totalmente imprevisíveis e influenciam dinamicamente a experiência do ouvinte.

COMPOSIÇÃO SONORA E MATERIAIS

“Falling” é composto usando uma combinação de fontes sonoras não convencionais, incluindo:

- Gravações ultrassônicas de pinos a cair;
- Gravações com microfone de contacto de gelo a derreter;
- Teclados eletrônicos de brinquedo modificados e reprogramados.

Estes elementos criam uma textura auditiva complexa que interage com os sons ambientais do autocarro, esbatendo as fronteiras entre a composição e o som ambiental.

“Falling” exemplifica uma fusão de abordagens artísticas e tecnológicas ao design de som, situando-se na intersecção entre o espaço público, a percepção auditiva e a composição experimental. Ao integrar princípios do “deep listening”, “worldizing” e técnicas cinematográficas sinestésicas, a peça redefine a experiência do transporte público, transformando uma viagem normal num trabalho de arte auditiva imersivo e específico do local.

equal narrative components alongside visual elements. “Falling” subverts this tradition by intentionally severing the conventional link between sound and image, instead functioning as an open-ended platform akin to interactive game environments. Unlike pre-programmed game variables, however, the parameters of “Falling” — bus speed, passenger positioning, driver behavior, engine noise, time of day, and weather conditions — are entirely unpredictable and dynamically influence the listener’s experience.

SOUND COMPOSITION AND MATERIALS

“Falling” is composed using a combination of unconventional sound sources, including:

- Ultrasonic recordings of falling pins;
- Contact microphone recordings of melting ice;
- Modified and reprogrammed electronic toy keyboards.

These elements create a complex auditory texture that interacts with the ambient sounds of the bus, blurring the boundaries between composition and environmental sound.

“Falling” exemplifies a fusion of artistic and technological approaches to sound design, situating itself at the intersection of public space, auditory perception, and experimental composition. By integrating principles from “deep listening”, “worldizing”, and synesthetic cinematic techniques, the piece redefines the experience of public transportation, transforming an ordinary commute into an immersive, site-specific auditory artwork.

Oliveros, P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. iUniverse.

Reynolds, S. (2021, May 15). *Tapeheads: The history and legacy of musique concrète*. Tidal. <https://tidal.com/magazine/article/musique-concrete/1-78792>

1 Falling (2025). Formato: estéreo. Duração: 9'03".

Falling (2025). Format: stereo. Duration: 9'03".

Paul Devens, Maastricht 1965. Com base numa abordagem investigativa na sua prática artística, Devens desenvolve obras que conectam elementos sonoros e arquitetónicos. Ao gerar e recolher gravações de áudio específicas de locais, Devens considera ativamente o espaço físico e o contexto social. Faz isso selecionando aspetos de situações particulares e implementando-os numa nova, muitas vezes criticando a situação original. A sua investigação manifesta-se em instalações baseadas em som, performances e lançamentos discográficos. Ele considera a presença do público como parte integrante do seu trabalho. A sua prática artística alude ainda às infraestruturas em torno do valor, dos preconceitos e dos códigos na sociedade civil. Exibiu e atuou no Klankvorm, Radio Kootwijk (2023), Bonnefantenmuseum Maastricht (*The Derailment of the Usual*, 2022), Les Brasseurs, Liège (2019), The Museum of Fine Art, Split (2015), Jerusalem show, Al Ma'mal, Jerusalém (2014), D-0 ARK Biennial of Bosnia-Herzegovina, Sarajevo (2013), Stimulating Synapse, EMAA, Nicósia (2015), Diapason Sound Art Gallery, Nova Iorque (2011), etc. Os canais online do autor incluem: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Devens e <http://pauldevens.nl>.

Paul Devens, Maastricht 1965. Drawing on a research-based approach within his artistic practice, Devens develops bodies of works that connect sound and architectural elements. As he generates and collects site-specific audio recordings, Devens actively considers the physical space and social context. He does this through selecting aspects from particular situations and implementing them in a new one, oftentimes critiquing the original situation. His research manifests in sound-based installations, performances, and record releases. He considers the presence of the audience as an integral part of his work. His art practice furthermore alludes to infrastructures around value, preconception and code in civil society. He exhibited and performed at Klankvorm, Radio Kootwijk (2023), Bonnefantenmuseum Maastricht (*The Derailment of the Usual*, 2022), Les Brasseurs, Liège (2019), The Museum of Fine Art, Split (2015), Jerusalem Show, Al Ma'mal, Jerusalem (2014), D-0 ARK Biennial of Bosnia-Herzegovina, Sarajevo (2013), Stimulating Synapse, EMAA, Nicosia (2015), Diapason Sound Art Gallery, New York (2011), etc. The author's online channels include: https://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Devens and <http://pauldevens.nl>.

“De Autocarro Para a Montanha da Morte”

“By Bus to the Mountain of Death” RALPH HOYTE

“DE AUTOCARRO PARA A MONTANHA DA MORTE”: OBRA DE ARTE SONORA E ENSAIO

“De Autocarro Para a Montanha da Morte”¹ é um excerto do diário de viagem zen-poético de Ralph Hoyte, *Hana no Kage* [Sombra de uma Flor]. O autor, membro da Universidade do Oeste da Inglaterra, utilizou *Oku-no-Hosomichi* (A Estrada Estreita para o Norte Profundo, 1702), de Matsuo Basho, uma das obras literárias mais reverenciadas da cultura japonesa, como guia para seguir os passos do antigo mestre, refazendo a rota de Basho em 1689 através de Tohoku, no Japão, registando as suas impressões e pensamentos sobre os locais que Basho visitou mais de 300 anos antes (graças a uma bolsa de viagem do Arts Council England). O excerto é sobre a caminhada solo de três dias de Hoyte pela Dewa Sanzan, os três picos sagrados da província de Dewa, Tohoku, Japão.

Hana no Kage foi publicado pela City Chameleon, Bristol. A viagem também resultou numa peça performática para o Bristol Poetry Festival (com a atriz japonesa Haruka Furuya e o artista sonoro Steven Ives). Um excerto do livro foi transmitido pela BBC R4 Hometruths.

“De Autocarro Para a Montanha da Morte”, como obra de arte sonora, aborda particularmente a seguinte afirmação do convite: “os autocarros, em particular, são também locais onde podemos encontrar ‘o outro’, onde nos podemos deixar levar por um interstício

“BY BUS TO THE MOUNTAIN OF DEATH”: WORK OF SOUNDART AND ESSAY

“By Bus to the Mountain of Death”¹ is an extract from Ralph Hoyte’s Zen-poetic travelogue, *Hana no Kage* (Shadow of a Flower). The author, a fellow of the University of the West of England, used Matsuo Bashō’s *Oku-no-Hosomichi* (The Narrow Road to the Deep North, 1702) – one of the most revered works of literature in Japanese culture – as a guide to follow in the ancient Master’s steps, retracing Bashō’s route of 1689 across Tohoku, Japan, recording his impressions and thoughts of the places Bashō had visited over 300 years before (courtesy of an Arts Council England travel bursary). The extract is about Hoyte’s 3-day long solo hike across the Dewa Sanzan, the three Holy Peaks of Dewa Province, Tohoku, Japan.

Hana no Kage was published by City Chameleon, Bristol. The trip also resulted in a performance piece for the Bristol Poetry Festival (with Japanese actor Haruka Furuya and sound artist, Steven Ives). An excerpt from the book was broadcast by BBC R4 Hometruths.

“By Bus to the Mountain of Death” as a work of soundart particularly addresses the following statement in the callout: “buses, in particular, are also places to meet ‘the other’, where we can allow ourselves to be lulled

into a space-time interstice conducive to introspection and imagination". Listeners are invited to be on a bus in Braga/Portugal, and, at the same time, to be over 11,000 km away, on a bus in Japan headed for Gassan, the Mountain of Death, where they indeed "meet the other" (as well as a mountain goddess!), thus stimulating passengers' imagination and connecting the unfamiliar to the familiar.

**THE EXCERPT: BY BUS
TO THE MOUNTAIN OF DEATH**

The red *torii* at the top of Haguro-san, the Mountain of Birth

月日は百代の過客にして、行かふ
年も又旅人也。舟の上に生涯をう
かべ、馬の口とらへて老を迎ふる
者は、日々旅にして、旅を栖と
す。古人も多く旅に死せるあり。
予も、いづれの年よりか、片雲
の風にさそはれて、漂泊の思ひや
まず

Days and months are travellers of eternity. So are the years that pass by. Those who steer a boat across the sea, or drive a horse over the earth till they succumb to the weight of years, spend every minute of their lives travelling. There are a great number of ancients, too, who died on the road. I myself have been tempted for a long time by the cloud-moving wind – filled with a strong desire to wander.
(Bashō, 1702/1966, p. 97)

Bashō is one of the most revered poets in all of Japan. He wrote *Oku no Hosomichi* after a five month long journey in 1689 through Japan's northern provinces on foot, on a horse,

espaço-temporal propício à introspecção e à imaginação". Os ouvintes são convidados a estar num autocarro em Braga, Portugal e, ao mesmo tempo, a mais de 11.000 km de distância, num autocarro no Japão a caminho de Gassan, a Montanha da Morte, onde realmente "encontram o outro" (bem como uma deusa da montanha!), estimulando assim a imaginação dos passageiros e conectando o desconhecido ao familiar.

**O EXCERTO: DE AUTOCARRO
PARA A MONTANHA DA MORTE**

O *torii* vermelho no topo do Haguro-san, a montanha do nascimento

月日は百代の過客にして、行かふ年
もまた旅人も。舟の上に生涯をう
かべ、馬の口とらえて老を迎ふる者
は、日々旅にして、旅を栖とす。古
人も多く旅に死せるあり。予も、い
づれの年よりか、片雲の風にさそわ
れて、漂泊の思ひやまず

Os dias e os meses são viajantes da eternidade. Assim também são os anos que passam. Aqueles que conduzem um barco pelo mar ou cavalgam pela terra até sucumbirem ao peso dos anos passam cada minuto das suas vidas viajando. Há também um grande número de anciãos que morreram na estrada. Eu mesmo fui tentado por muito tempo pelo vento que move as nuvens — cheio de um forte desejo de vagar.
(Bashō, 1702/1966, p.97)

Bashō é um dos poetas mais reverenciados em todo o Japão. Ele escreveu *Oku no Hosomichi* após uma viagem de cinco meses em 1689 pelas províncias do norte do Japão a pé, a cavalo

e de barco, acompanhado pelo seu discípulo, Sora, percorrendo um total de 2.400 km. Quase 350 anos depois, embarco no Intercity Hopper no Aeroporto Internacional de Bristol, com destino a Schiphol, na Holanda. Aqui, apanho um voo de longo curso da KLM para Narita, Tóquio. Vou realizar um sonho antigo: usando *Oku no Hosomichi* como guia, seguir o máximo possível os passos do antigo mestre nas cinco semanas de que disponho (graças a uma bolsa de viagem do Arts Council England) e escrever sobre o que encontrar lá (talvez sobre mim mesmo).

Este excerto das minhas viagens é sobre uma caminhada de três dias pelo Dewa Sanzan, os três picos sagrados da província de Dewa, Tohoku, Japão. Os picos são Haguro-san, a Montanha do Nascimento; Gassan, a Montanha da Morte; e Yudono-san, a Montanha do Renascimento. Na verdade, acabei por fazer tudo ao contrário: primeiro renasci em Yudono-san; depois morri em Gassan; e finalmente nasci em Haguro-san. Típico!

*Subindo do vale
Névoa após a chuva
Por que complicamos tanto as coisas?*

A estrada que o autocarro percorre é pequena e antiga, serpenteando pelo contorno para recolher e deixar mulheres camponesas e camponeses curvados. O motorista nomeia-se meu guia turístico, apontando para quintas tradicionais com telhados de colmo, desfiladeiros profundos, belas cascatas e abrandando para eu tirar fotografias. O *torii* vermelho ergue-se sobre o rio e ele deixa-me em Yudono-san san rosho, o início da peregrinação.

“Não vai subir aí, vai?” reprende a senhora do posto de informações. “Está tudo fechado durante o inverno! Está frio e os demónios

and by boat, accompanied by his disciple, Sora, travelling a total of 2,400 km.

Nearly 350 years later I board the Intercity Hopper from Bristol International Airport, bound for Schiphol in the Netherlands. Here I pick up a KLM long-haul flight to Narita, Tokyo. I am going to realise a long-held dream: using *Oku no Hosomichi* as a guide, to follow in as many of the ancient Master's footsteps as I can in the five weeks I have at my disposal (courtesy of an Arts Council England travel bursary), and write about what I find there (perhaps myself).

This extract from my travels is about a 3-day long hike across the Dewa Sanzan, the three Holy Peaks of Dewa Province, Tohoku, Japan. The peaks are Haguro-san, Mountain of Birth; Gassan, Mountain of Death; and Yudono-san, Mountain of Rebirth. As it turns out, I in fact did everything the wrong way round: I was first reborn on Yudono-san; then I died on Gassan; then I was born – on Haguro-san. Typical!

*Rising off the valley
Mist after rain
Why do we make everything so complicated?*

The road the bus takes is a small, old one, winding around the contours to pick up and deposit half bent over peasant women and countryfolk. The driver appoints himself my tour guide, pointing out traditionally thatched farmhouses, deep gorges, beautiful waterfalls, and slowing down for me to take pictures. The red *torii* loom across the river and he deposits me at Yudono-san san rosho, the beginning of the pilgrimage.

“You're not going up there, are you?” scolds the lady from the information office.

"It's all shut for the winter! It's cold and the mountain demons will eat you!". I smile, but shrug her off — I've got enough food for three days, a sleeping bag, waterproofs and I'm going up there whatever anyone says. If the mountain gods want to kill and eat me, well, bon chance!

*Mountain gods, demons
I can deal with
Humans ... well, we're a little more
complicated*

After tramping up for hour on end through the *momiji* (autumn leaves), up aluminium ladders over cliff faces, and realizing I've completely missed the Yudono-san temple (of course), I arrive at the top of Gassan. Not a soul in sight in any direction. The clouds, the mountain itself, the sunset, the dark, the cold, the range upon range of mountains stretching in every direction: mine, all mine.

On the eighth we climbed Gassan — Moon Mountain — wearing the holy paper necklaces and cotton hats of Shinto priests, following behind a mountain monk whose footsteps passed through mist and clouds and snow and ice, climbing miles higher as though drawn by invisible spirits into the gateway of the sky — sun, moon, and clouds floated by and took my breath away. Long after sunset, moon high over the peak, we reached the summit, spread out in bamboo grass and slept. (Bashō, 1702/1999, p. 24)

After casting around, I find an emergency shelter, disguised as a toilet, just under the summit. The wind howls and bumbles through the sliding door, but it's snug enough inside.

da montanha vão comê-lo!". Eu sorrio, mas ignoro-a — tenho comida suficiente para três dias, um saco-cama, impermeáveis e vou subir lá, independentemente do que digam. Se os deuses da montanha querem matar-me e comer-me, bem, boa sorte!

*Deuses da montanha, demónios
Eu consigo lidar com eles
Os humanos... bem, nós somos um pouco
mais complicados*

Depois de caminhar por horas a fio pelas *momiji* (folhas de outono), subir escadas de alumínio por penhascos e perceber que perdi completamente o templo Yudono-san (é claro), chego ao topo do Gassan. Não há ninguém à vista em nenhuma direção. As nuvens, a montanha em si, o pôr do sol, a escuridão, o frio, a cordilheira que se estende em todas as direções: meu, tudo meu.

No dia 8, escalámos o Gassan — a Montanha da Lua — usando colares de papel sagrado e chapéus de algodão dos sacerdotes xintoístas, seguindo um monge da montanha cujos passos atravessavam a névoa, as nuvens, a neve e o gelo, subindo quilómetros como se fossemos atraídos por espíritos invisíveis para o portão do céu — o sol, a lua e as nuvens flutuavam e me deixavam sem fôlego. Muito depois do pôr do sol, com a lua alta sobre o pico, chegámos ao cume, espalhámo-nos na relva de bambu e dormimos. (Bashō, 1702/1999, p. 24)

Depois de procurar por toda parte, encontro um abrigo de emergência, disfarçado de casa de banho, logo abaixo do cume. O vento uiva e sopra através da porta de correr, mas o interior é confortável o suficiente.

*Montanha da Lua
Durante toda a noite
Ela canta para mim*

*Moon Mountain
All night long
She sings to me*

É uma noite longa e fria. A certa altura, uma voz diz-me que “ela” (definitivamente feminina) quer uma oferenda. O que poderia uma deusa da montanha querer de um viajante solitário a 2.000 metros de altura nas nuvens? De qualquer forma, faça-lhe uma oferenda. Ela parece satisfeita. Mais tarde, desço para fazer chichi e olho para a noite. Está nublado. A chuva não faz mal, o vento também não, mas o nevoeiro pode ser perigoso. Repasso mentalmente o caminho que fiz — será que consigo refazer os meus passos no nevoeiro?

Acabo por adormecer, acordo pouco depois das seis e corro para verificar o tempo. O vento abrandou e o céu está limpo e seco.

*Gya tei gya tei hara so gya tei
bodhi sowa ka han nya shin gyo
Parti, parti para a outra margem!*

*Gya tei gya tei hara so gya tei
bodhi sowa ka han nya shin gyo
Gone, gone to the other shore!*

Agradeço no santuário, deixo as minhas oferendas e, em seguida, tropeço nas rochas de um trilho muito bem sinalizado que desce até Butsusho-ike-goya, uma cabana logo abaixo de Omowashi-san (1.828 metros). Está a choviscar, longos fios de nuvens flutuam sobre o caminho e sobem pelos vales. Em breve, a chuva começa a cair com força.

I say “thank you” at the shrine, leaving my offerings, then stumble over rocks on a very well marked trail down to Butsusho-ike-goya, a hut just below Omowashi-san (1,828 m). It’s spitting with rain, long wisps of cloud drifting over the path and up the valleys. Soon the rain really sets in.

*Um único fio de momiji vermelho
atravessa a rocha encharcada
abaixo de Omowashi-san*

*A single strand of red momiji
across sodden rock
below Omowashi-san*

Muitos dias depois, quando já tinha deixado Dewa Sanzan para trás, li que a divindade masculina da Montanha da Morte tem uma contraparte feminina: a Deusa da Fertilidade.

Many days later, when I’ve left the Dewa Sanzan far behind, I read that the male deity of The Mountain of Death has a female counterpart: the Goddess of Fertility. Ah — that explains why she wanted what she wanted.

On top of the Mountain of Death

*I made love
To a Goddess
The next day it rained*

It's about 20 miles down Gassan and across to Haguro-san, Mountain of Birth. Normally there's a bus, but, as it's out of season, there isn't one. I consider hitching — in spite of the rain there're a few tourist cars on the one-track road. But hitching, or taking a bus feels wrong. I want to do what the ancient Master did: walk, arrive naked at the Mountain of Birth.

*All day long
I trudge from Death to Life
Haguro-san
2,446 slippery steps
Up the Mountain of Birth
God, it's hard work being born!*

I reach the top, break through the gigantic red *torii* (gateway) into infinite light.

Here I am, world! Here I am!

I've been reborn, died and been born (again). The mountain demons haven't eaten me. I ask a monk who seems to be organising the buses when the next one leaves. I get on it and it leaves exactly on time — this is Japan, after all. The *basu* whisks me back within an hour to where I started: Tsuruoka.

Ah, isso explica porque é que ela queria o que queria.

*No topo da Montanha da Morte
fiz amor
com uma deusa
No dia seguinte, choveu*

São cerca de 32 km descendo Gassan e atravessando Haguro-san, a Montanha do Nascimento. Normalmente há um autocarro, mas, como é fora de época, não há nenhum. Considero pedir boleia — apesar da chuva, há alguns carros de turistas na estrada de pista única. Mas pedir boleia ou apanhar um autocarro parece errado. Quero fazer o que o antigo Mestre fez: caminhar e chegar nu à Montanha do Nascimento.

*Durante todo o dia
caminho com dificuldade da morte para a vida.
Haguro-san
2.446 degraus escorregadios
Subindo a Montanha do Nascimento
Meu Deus, é difícil nascer!*

Chego ao topo, atravesso o gigantesco *torii* (portão) vermelho e entro numa luz infinita.

Aqui estou, mundo! Aqui estou!

Renascemos, morremos e renascemos (novamente). Os demónios da montanha não me comeram. Pergunto a um monge que parece estar a organizar os autocarros quando é que sai o próximo. Entro e ele parte exatamente a tempo — afinal, estamos no Japão. O *basu* leva-me de volta em menos de uma hora ao ponto de partida: Tsuruoka.

Bashō, M. (1966). *The narrow road to the deep North and other travel sketches*. (N. Yuasa, Trad.). Penguin Books. (Trabalho original publicado em 1702) (Original work published 1702)

- 1 De Autocarro Para a Montanha da Morte (2025). Roteiro, gravação de som no local, design de som: Ralph Hoyte. Voz feminina japonesa: Haruka Furuya. Clipes de som ambiente: Saki Yamada; canto nichiren por gezortenplotz; coro-01 por dobroide. Licença: Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.
- By Bus to the Mountain of Death (2025). Script, sound recorded on location, sound design: Ralph Hoyte. Japanese female voice: Haruka Furuya. Ambient soundclips: Saki Yamada; nichiren chant by gezortenplotz; choir-01 por dobroide. License: Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International.



O *torii* vermelho no cimo de Haguro-san, a Montanha do Nascimento.
The red *torii* at the top of Haguro-san, the Mountain of Birth.

Ralph Hoyte é um poeta, escritor e designer de áudio (áudio acionado por GPS no local) sediado em Bristol, Reino Unido. Como poeta, Hoyte é especialista em poesia de arte ao vivo — os seus poemas são escritos para a sua voz ou para várias vozes e tendem a ser épicos em comprimento e/ou muito experimentais. Os projetos atuais incluem a construção de uma paisagem poética geolocalizada para Clevedon e Colston's Last Journey — uma obra de arte sonora geolocalizada no centro da cidade de Bristol, cujo tema é Bristol e o tráfico transatlântico de escravos africanos, bem como a criação de cenários patrimoniais reimaginados (por exemplo, geolocalizando os motins da reforma de 1831 em Bristol, Yeovil e Blandford Forum com o Centro de História Regional da Universidade do Oeste da Inglaterra). Hoyte é investigador visitante na Universidade do Oeste da Inglaterra, na Faculdade de Artes, Indústrias Criativas e Educação, e residente no Pervasive Media Studio, Bristol. Os canais online do autor incluem: ralphdhojte@gmail.com, <https://ralphhojte.org> e <https://satsymph.co.uk>.

Ralph Hoyte is a Bristol/UK-based poet, writer and located audio designer (audio gps-triggered on location). As a poet, Hoyte specializes in live-art poetry — his poemscripts are written either for his voice or for multiple voices and tend towards the epic in length and/or are very experimental. Current projects include building a geo-located poemscape for Clevedon and Colston's Last Journey — a work of soundart geo-located over Bristol city centre whose theme is Bristol and the Transatlantic Trafficking of Enslaved Africans as well as creating reimagined heritage scenarios (eg, geo-locating the 1831 reform riots in Bristol, Yeovil and Blandford Forum with the University of the West of England Regional History Centre). Hoyte is a Visiting Fellow at the University of the West of England, on the Faculty of Arts, Creative Industries and Education, and a Resident of the Pervasive Media Studio, Bristol. The author's online channels include: ralphdhojte@gmail.com, <https://ralphhojte.org> e <https://satsymph.co.uk>.

Sons Invisíveis

RICARDO SILVESTRE

Invisible Sounds

INVISIBLE SOUNDS OF ELECTRONIC COMMUNICATION IN SOUND COMPOSITION

Telecommunication systems gratefully influence how we participate in everyday life such as work, shopping, and leisure time. It helps us access people, products, and services. The world is becoming increasingly mobile (Lyons et al., 2018), digital connectivity combined with physical travel make people more flexible. Digitalization has given way to teleworking, video meetings, paying bills, investing online, interaction with government, travel planning, and shopping (Lyons et al., 2018). The result is a different form of utilizing transportation where shared transportation and differentiated public transportation usage has changed due to online services and telework. People have more free time and the ability to travel during off-peak hours.

Planning trips has become more interactive by using in-car technology like GPS, applications for finding suitable parking, public transportation schedules and routes. Paying public transportation fares, parking and rideshare fees with digital payments has turned bank notes obsolete. Most transport infrastructure depends on digital communications.

Information goes through data centres, communication hubs, cables, and wireless networks. This generates magnetic fields, vibrations, low frequency rumbles and low-level

SONS INVISÍVEIS DA COMUNICAÇÃO ELETRÔNICA NA COMPOSIÇÃO SONORA

Os sistemas de telecomunicações influenciam de forma positiva a forma como participamos na vida quotidiana, como no trabalho, nas compras e nos tempos livres. Ajudam-nos a aceder a pessoas, produtos e serviços. O mundo está a tornar-se cada vez mais móvel (Lyons, et al., 2018), e a conectividade digital combinada com as viagens físicas torna as pessoas mais flexíveis. A digitalização deu lugar ao teletrabalho, às videoconferências, ao pagamento de contas, ao investimento online, à interação com o governo, ao planeamento de viagens e às compras (Lyons et al., 2018). O resultado é uma forma diferente de utilizar os transportes, em que os transportes partilhados e a utilização diferenciada dos transportes públicos mudaram devido aos serviços online e ao teletrabalho. As pessoas têm mais tempo livre e a possibilidade de viajar fora das horas de ponta.

O planeamento de viagens tornou-se mais interativo com o uso de tecnologia automóvel, como GPS, aplicações para encontrar estacionamento adequado, horários e rotas de transportes públicos. O pagamento de tarifas de transportes públicos, estacionamento e partilha de boleias com pagamentos digitais tornou as notas bancárias obsoletas. A maior parte da infraestrutura de transportes depende das comunicações digitais.

A informação passa por centros de dados, centros de comunicação, cabos e redes sem fios. Isto gera campos magnéticos, vibrações, ruídos de baixa frequência e ruídos de baixo nível que têm a sua origem em servidores, *routers*, *switches*, armazenamentos, sistemas de fitas, fontes de alimentação ininterrupta e equipamentos de refrigeração em centros de dados (Miljković, 2016).

Existem elementos sonoros no nosso ambiente que não são detetados pelos seres humanos devido à sua gama de frequências, por estarem abaixo do limiar auditivo e abaixo do limiar da sensação. O limiar da sensação é mais elevado do que o limiar auditivo (Yost & Killion, 1997/2007). Isto significa que o som pode ser sentido antes de ser ouvido. O som que, teoricamente, podemos ouvir está posicionado entre 16 Hz e 20.000 Hz, sendo a nossa sensibilidade mais fraca nos extremos desta gama de frequências e mais forte entre 2.000 Hz e 4.000 Hz (Abel et al., 1990). Com o avanço da idade, a nossa sensibilidade às frequências que percebemos diminui (Dombois & Eckel, 2011). Frequências abaixo de 10 Hz podem, por vezes, ser sentidas como um aumento da pressão no tímpano (Møller & Pedersen, 2004).

Estes sons “invisíveis” podem ser trazidos ao nosso limiar auditivo utilizando equipamento que os deteta e os torna perceptíveis. Este equipamento pode incluir sensores piezoelétricos e acelerómetros que captam vibrações, microfones de sonda que podem gravar micro sons próximos da sua fonte, microfones de ultrassons para captar sons acima dos 20.000 Hz e bobinas de indução que captam campos magnéticos e os transformam em sons audíveis.

Dado que a música foi inventada pelos seres humanos como um meio de interação

noise that have their origin in servers, routers, switches, storages, tape systems, uninterruptible power supply and cooling equipment in data centres (Miljković, 2016).

Sound elements exist in our environment that are not detected by humans due to their frequency range, to being below the hearing threshold and below the threshold of feeling. The threshold of feeling is higher than the threshold of hearing (Yost & Killion, 2007). This means that sound can be felt before it can be heard. The sound which we, theoretically, can hear is positioned between 16 Hz and 20,000 Hz, our sensibility is weaker on the extremes of this frequency range and stronger between 2,000 Hz and 4,000Hz (Abel et al., 1990). With the advancement of age our sensibility to the frequencies we are aware of diminishes (Dombois & Eckel, 2011). Frequencies below 10 Hz can sometimes be felt as an increase of pressure on the ear drum (Møller & Pedersen, 2004).

These “invisible” sounds can be brought to our hearing threshold utilizing equipment that can detect and bring them to our perception. This equipment can be piezo sensors and accelerometers that pickup vibrations, probe microphones that can record micro sounds close to their source, ultrasound microphones to pick up sounds above 20,000 Hz and induction coils that pickup magnetic fields and transform them into audible sound.

Given that music was invented by humans as a means of social interaction, humans can legitimize what is and what is not music and what can be used for composing music (Wolffebüttel & Pellin, 2020). It is perfectly natural to use any sound in music composition. The use of found sound from the environment has always been sought out by artists (Berdahl, 2018), within in the found

sound paradigm there is the electronic found sound a term used by John Cage (Berdahl et al., 2018) to describe his early work with turntables and radios. This use of electronics to create strange sounds is also documented in books by Nicolas Collins and Reed Ghazala. Capturing the sounds produced in electronic telecommunication hubs and data centres makes use of these equipment as sources of sounds for creative purposes.

social, os seres humanos podem legitimizar o que é e o que não é música e o que pode ser usado para compor música (Wolffebüttel & Pellin, 2020). É perfeitamente natural utilizar qualquer som na composição musical. A utilização de sons encontrados no ambiente sempre foi procurada pelos artistas (Berdahl et al., 2018). Dentro do paradigma do som encontrado, existe o som eletrônico encontrado, um termo utilizado por John Cage (Berdahl et al., 2018) para descrever o seu trabalho inicial com gira-discos e rádios. Este uso da eletrônica para criar sons estranhos também está documentado em livros de Nicolas Collins e Reed Ghazala. A captura dos sons produzidos em centros de telecomunicações eletrônicas e centros de dados utiliza estes equipamentos como fontes de sons para fins criativos.

Abel, S. M., Krever, E. M., & Alberti, P. W. (1990). Auditory detection, discrimination and speech processing in ageing, noise-sensitive and hearing-impaired listeners. *Scandinavian Audiology*, 19(1), pp.43–54. <https://doi.org/10.3109/010503990009070751>

Berdahl, E., Mitchusson, C., & Montgomery, W. (2019). An initiative in embedded sound art with found objects: What's old is new. In Proceedings of the International Computer Music Conference, (pp.295–314). <https://hdl.handle.net/2027/fulcrum.jq085n56r>

Dombois, F., & Eckel G. (2011). Audification. In T. Hermann, A. Hunt, & J. G. Neuhoff (Eds.), *The sonification handbook* (pp.301–324). Logos Publishing House.

Lyons, G., Mokhtarian, P., Dijst, M., & Böcker, L. (2018). The dynamics of urban metabolism in the face of digitalization and changing lifestyles: Understanding and influencing our cities, *Conservation and Recycling*, pp.132, 246–257. <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2017.07.032>

Miljković, D. (2016). *Noise within a data center*. In *Proceedings of 39th International Convention on Information and Communication Technology, Electronics and Microelectronics (MIPRO)* (pp.1145–1150). IEEE. <https://doi.org/10.1109/MIPRO.2016.7522312>

Møller, H., & Pedersen, C. S. (2004). Hearing at low and infrasonic frequencies. *Noise Health*. 6(23), pp.37–57.

Wolffebüttel, C. R., & Pellin, H. (2020). Sound research and composition with everyday sounds. *International Journal of Development Research*, 10, 18248.

Yost, W. A., & Killion, M. C. (2007). Hearing thresholds. In M. J. Crocker (Ed.), *Encyclopedia of Acoustics* (Vol. 3, pp. 1545–1554). (Trabalho original publicado em 1997). <https://doi.org/10.1002/9780470172537.ch123>

Ricardo Paraíso Silvestre (Tavira, Portugal, 1962). Trabalha na gravação e conceção de obras sonoras em Oeiras, Portugal. Presente no repositório Wave Farm Short Waves/Long Distance: <https://audiolandscape.blogspot.com/> Mestrado em Comunicação Audiovisual e Multimédia ESCS - Escola Superior de Comunicação Social, Lisboa. Programa de Escultura - Escola de Arte Ar.Co, Lisboa Programa Avançado de Belas Artes - Escola de Arte Ar.Co, Lisboa. Licenciatura em Engenharia Agrícola {especialização em Fitopatologia) ISA Instituto Superior de Agronomia, Universidade de Lisboa.

Ricardo Paraíso Silvestre (Tavira, Portugal, 1962). Works in recording and designing sound works in Oeiras, Portugal. Present in the Wave Farm Short Waves /Long Distance Repository: <https://audiolandscape.blogspot.com/> Master Degree in Audiovisual and Multimedia Communication ESCS - Escola Superior de Comunicação Social, Lisbon. Sculpture Program - Ar.Co Art School, Lisbon Advanced Fine Arts Program - Ar.Co Art School, Lisbon. Engineering degree in Agriculture (Major in Plant Pathology) ISA Instituto Superior de Agronomia, Lisbon University.



AGRADECIMENTOS

O projeto que agora concluímos, após quatro anos intensos, deixa-nos a sensação de uma travessia feita em conjunto. Foi um percurso exigente, mas sustentado pela confiança — a nossa e a de todos os que se envolveram nesta aventura.

Agradecemos, antes de mais, às equipas da Braga 25 Capital Portuguesa da Cultura e da Faz Cultura, que acreditaram em nós desde o primeiro momento. Em particular, a Ana Brito, Joana Meneses Fernandes, Luís Fernandes e Sara Borges, cujo acompanhamento atento marcou todas as etapas.

A TUB – Empresa de Transportes Urbanos de Braga – foi um pilar operacional desta realização, com agradecimento especial a Albino Simões, Inês Macedo, João Marques, Luciano Duarte, Rafael Oliveira, Rui Martins e Tiago Soares.

Acompanhou-nos também a equipa do Audire – Alberto Sá, Daniel Brandão, Fábio Ribeiro, Madalena Oliveira, Luís Santos e Pedro Portela – e do CECS, agradecendo mais especificamente a Sofia Salgueiro e Ana Daniele Maciel, responsáveis pela apurada revisão destes textos.

Os autores das peças sonoras e dos ensaios escritos, que embarcaram de forma entusiástica nesta viagem: Alix Bielefeld, André Perim, Andréa Alves, Andrei Kazmin, Angelos Kottas, Anton Anishchanka, Anyuta Snauwaert, Arjan Onderdenwijngaard, Ben Fawkes, Benoit Bories, Berk Yagli, Bruno Bernard, Chelidon Frame, Carolina Pires, Cláudio Bezz, Cristian Argento, Daniel Leão / Djuly Gava, Dimitris Batsis, Dimitris Savva, Domenico De Simone, Eliza Anjos, Fede Torres, Field Recording Hong Kong, Frederico Pessoa, Gavino Ganau / Giovanni Dibeltulu, Giuseppe Rapisarda, Guilherme Maranhão, Hector Bernard, Hugo Cunha, HY Kwan, Inara Chayamiti, Inês Machado, Italo Bellu, João Bernardes, Jorge Ramos, José Candela, Jun Hyeok Choi, Karina Sletten, Khristina Otts, Konstantinos Kharatanasis, Kozhanazar Bexiyk, Laetitia Kzlova, Lara Mireny, Laura Denning / Ines Rae, Líria Varne, Marcelino Ferreira, Marco Dibeltulu, Maria Inês Araújo, Martin Koszolko, Mauro Diciocia, Nicola Frattegiani, Nigel (NG) Bristow, Osvaldo Carvalho, Patrícia Barata, Patricio Ledesma, Paul Devens, Pedro Gonçalo Costa / Marco Duarte, Pedro Guerra, Rafael Zambe, Ralph Hoyte, Ricardo Silvestre, Riccardo Tesorini, Ron Coulter, Susana Vieira, Susanne Lambert, Sylvain Souklaye, Teresa Lima / Carlos Norton, Tomás Quintais, Ueber Neves, Vanya Nesterets, Verónica Lobo e Xamago.

Os artistas, mediadores e radialistas foram companheiros fundamentais nesta jornada criativa: Sarah Washington e Knut Aufermann (Mobile Radio), Luciana Melo e Gil Fortes (Guache), Nely Ferreira e Luís Costa (Binaural Nodar), Sara Pereira, Elisabete Apresentação e João Paulo Rebelo (Rádio Universitária do Minho).

As crianças da Escola Básica de Merelim São Paio, que tanto nos ensinaram, com o seu carinho e a sua curiosidade inesgotável. Também a Andreia Costa e Carmindo Soares, que articularam connosco todas as atividades

Da mesma forma, Martinho Antunes e Paulo Silva, do CDRC Amarense, garantiram o apoio estrutural de que tanto dependemos.

Os parceiros ampliaram o alcance do projeto: APC Instrumentos, Antena 2 (com especial reconhecimento a João Almeida), Goethe Institute, União de Freguesias de Merelim São Paio, Panóias e Parada de Tibães, Escola Básica de Merelim São Paio e Encontrarte Amares.

O José Carlos Barros, pela amizade e pelo seu trabalho na assistência de produção, sempre tranquilo e otimista.

E porque nenhum projeto se faz só de estruturas, reconhecemos o amparo afetivo e intelectual de Ana Faria, António Durães, Berta Lusquiños, Carina Moutinho, Daniela Magalhães, Eduardo Maltez, Fernando Almeida, Hugo Loureiro, João Lemos, Júlio Cerdeira, Líria Varne, Manoel Candeias, Maria José Cunha, Marta Moreira e Sérgio Couto — pessoas que souberam entusiasmar, relativizar e manter-nos no caminho certo.

Lembramos Sofia Saldanha, que inspirou tantos de nós e que teria feito parte desta aventura.

ACKNOWLEDGEMENTS

The project we have now completed, after four intense years, leaves us with the feeling of having journeyed together. It was a demanding journey, but one sustained by trust – ours and that of everyone involved in this adventure.

First and foremost, we would like to thank the teams at Braga 25 Portuguese Capital of Culture and Faz Cultura, who believed in us from the very beginning. In particular, Ana Brito, Joana Meneses Fernandes, Luís Fernandes and Sara Borges, whose attentive support marked every stage.

TUB – Empresa de Transportes Urbanos de Braga (Braga Urban Transport Company) – was an operational pillar of this achievement, with special thanks to Albino Simões, Inês Macedo, João Marques, Luciano Duarte, Rafael Oliveira, Rui Martins and Tiago Soares.

We were also accompanied by the Audire team – Alberto Sá, Daniel Brandão, Fábio Ribeiro, Madalena Oliveira, Luís Santos and Pedro Portela – and the CECS team, with special thanks to Ana Daniele Maciel and Sofia Salgueiro, who were responsible for the careful revision of these texts.

The authors of the audio pieces and written essays, who enthusiastically embarked on this journey: Alix Bielefeld, André Perim, Andréa Alves, Andrei Kazmin, Angelos Kottas, Anton Anishchanka, Anyuta Snauwaert, Arjan Onderdenwijngaard, Ben Fawkes, Benoit Bories, Berk Yagli, Bruno Bernard, Chelidon Frame, Carolina Pires, Cláudio Bezz, Cristian Argento, Daniel Leão / Djuly Gava, Dimitris Batsis, Dimitris Savva, Domenico De Simone, Eliza Anjos, Fede Torres, Field Recording Hong Kong, Frederico Pessoa, Gavino Ganau / Giovanni Dibeltulu, Giuseppe Rapisarda, Guilherme Maranhão, Hector Bernard, Hugo Cunha, HY Kwan, Inara Chayamiti, Inês Machado, Italo Bellu, João Bernardes, Jorge Ramos, José Candela, Jun Hyeok Choi, Karina Sletten, Khristina Otts, Konstantinos Kharatanasis, Kozhanazar Bexiyk, Laetitia Kzlova, Lara Mireny, Laura Denning / Ines Rae, Líria Varne, Marcelino Ferreira, Marco Dibeltulu, Maria Inês Araújo, Martin Koszolkó, Mauro Diciocia, Nicola Frattegiani, Nigel (NG) Bristow, Osvaldo Carvalho, Patrícia Barata, Patricio Ledesma, Paul Devens, Pedro Gonçalo Costa / Marco Duarte, Pedro Guerra, Rafael Zambe, Ralph Hoyte, Ricardo Silvestre, Riccardo Tesorini, Ron Coulter, Susana Vieira, Susanne Lambert, Sylvain Souklaye, Teresa Lima / Carlos Norton, Tomás Quintais, Ueber Neves, Vanya Nesterets, Verónica Lobo and Xamago.

The artists, mediators and radio broadcasters were essential companions on this creative endeavour: Sarah Washington and Knut Aufermann (Mobile Radio), Luciana Melo and Gil Fortes (Guache), Nely Ferreira and Luís Costa (Binaural Nodar), Sara Pereira, Elisabete Apresentação and João Paulo Rebelo (Rádio Universitária do Minho).

The children of the Merelim São Paio Primary School, who taught us so much with their affection and inexhaustible curiosity. Also, Andreia Costa and Carmindo Soares, who articulated all the activities with us.

Similarly, Martinho Antunes and Paulo Silva, from CDRC Amarense, provided the structural support on which we so heavily depended.

Our partners expanded the scope of the project: APC Instrumentos, Antena 2 (with special recognition to João Almeida), Goethe Institute, União de Freguesias de Merelim São Paio, Panóias e Parada de Tibães, Merelim São Paio Primary School and Encontrarte Amares.

José Carlos Barros, for his friendship and his work in production assistance, always calm and optimistic.

And because no project is made solely of structures, we recognise the emotional and intellectual support of Ana Faria, António Durães, Berta Lusquiños, Carina Moutinho, Daniela Magalhães, Eduardo Maltez, Fernando Almeida, Hugo Loureiro, João Lemos, Júlio Cerdeira, Líria Varne, Manoel Candeias, Maria José Cunha, Marta Moreira and Sérgio Couto – people who knew how to inspire, put things into perspective and keep us on the right track.

We remember Sofia Saldanha, who inspired so many of us and who would have been part of this adventure.

Trajetos Comunicantes - A Matéria da Escuta
Connecting Commutes - The Matter of Listening

Textos | Texts

André Perim; Angelos Kottas; Arjan Onderdenwijingaard; Cláudio Bezz; Frederico Pessoa;
Karina Sletten; Khristina Otts; Laetitia Kozlova; Marcelino Ferreira; Nigel Bristow; Paul Devens;
Ralph Hoyte; Ricardo Silvestre; Susana Vieira; Teresa Lima; Vanya Nesterets.

Edição | Publishing

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho
Braga 25 Capital Portuguesa da Cultura

Coordenação Editorial | Publishing Coordination // Tradução | Translation: PT-EN / EN-PT
Luís Pinto

Revisão PT e EN | Proofreading PT and EN

Sofia Salgueiro e Ana Daniele Maciel

Grafismo e Paginação | Design and Layout

Salão Nobre

Créditos Fotográficos | Photo Credits

Trajetos Comunicantes

Adriano Ferreira Borges (Braga 25): pp. 140,142,143

Guilherme Maranhão (Braga 25): pp. 131,134,141,144,145,146

Juliana Ramalho (Braga 25): pp. 136,137

ISBN: **978-989-36112-7-2** | **978-989-36112-8-9** (Digital)

Depósito legal | Legal Deposit: **558369/25**

Impressão | Printer: **Greca Artes Gráficas**

Braga 25 Capital Portuguesa da Cultura

Coordenação Executiva

Joana Meneses Fernandes

Mediação e Participação

Cláudia Cibrão

Relações Externas e Produção

Natacha Correia

Produção e Mediação

Carolina Cardoso

Gestão de Projeto e Apoio à Programação

Ana Brito

Comunicação

Samuel Silva (Direção)

Mariana Volz

Rita Neves

José Dantas

Promotores

FAZ
CULTURA

BRAGA
SON A PARTILHA

Cofinanciamento

NORTE
Programa Regional do Norte

PORTUGAL
2030

COFINANCIAMENTO
pela
União Europeia

Parceiro institucional

TURISMO DE
PORTUGAL

Com o apoio de

BPI

Fundação "la Caixa"



trvb

BRAGA '25
TRAJETOS.COM

1030

CAETANO

trvb

TP

BD91ZQ

73QC02







CAETANO

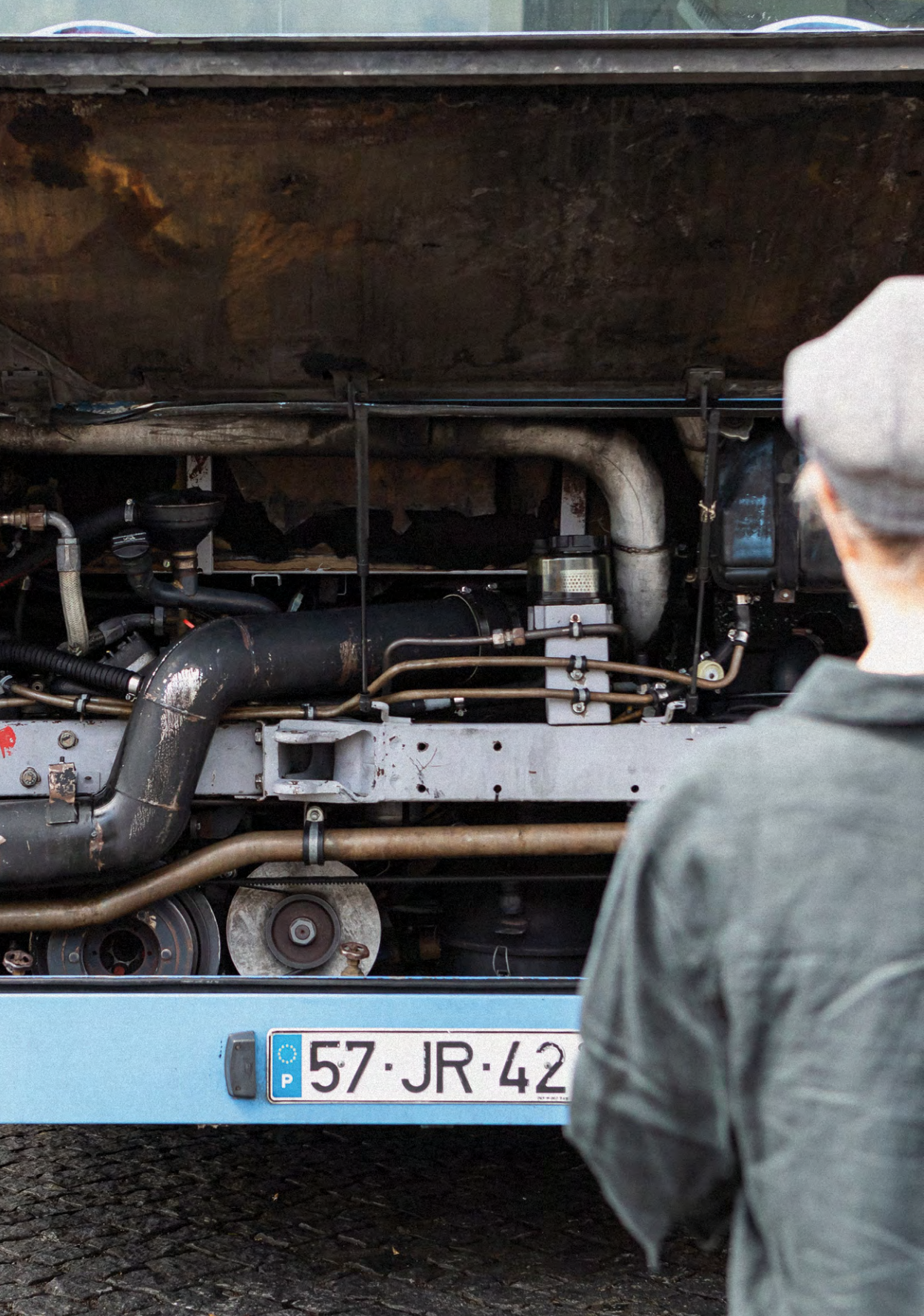












57-JR-42

Sabedoria de Autocarro:

*Os meus pais ensinaram-me a chegar-me para uma boa árvore,
que uma boa sombra me cobre. Quer dizer, chegar-me
para pessoas boas, que é para eu ser igual a elas.*

Maria do Céu, Padim da Graça

braga25.pt

FAZ-SE
CULTURA

BRAGA
NOTITEB

#2020

BRAGA
CULTURA

BRAGA
CULTURA

BRAGA
CULTURA

BRAGA
CULTURA

BRAGA
CULTURA

BRAGA
CULTURA



trajeto
comunicantes



Escute mais Sabedoria de Autocarro aqui:













Sob a premissa de que “é no ar que ondeia tudo”, este conjunto de ensaios explora a escuta como prática essencial para compreender e habitar o mundo contemporâneo, resgatando o som enquanto matéria sensível que molda o espaço público, a memória e a vida coletiva. Integrado num quadro teórico que articula mobilidade, território e comunidade, o projeto Trajetos Comunicantes, que integrou a programação artística da Braga 25 Capital Portuguesa da Cultura, desenvolveu-se no ano de 2025 através de investigação-ação, instalações sonoras, mediação cultural e residências artísticas, transformando autocarros de Braga em dispositivos de atenção e experimentação. Reunindo mais de 130 peças sonoras e contributos escritos de artistas, estudantes e investigadores, a iniciativa convocou novas formas de perceção dos ambientes urbanos e periurbanos, estimulando reflexões sobre deslocação, convivência, património acústico e as possibilidades — ou limites — de uma escuta comum. O livro *A Matéria da Escuta* prolonga essa experiência, reunindo dezassete ensaios que atravessam os territórios auditivos, da sensorialidade e da criação, reafirmando o som como presença física e simbólica que sustém as nossas relações com os lugares, com os outros e com aquilo que imaginamos ser possível.

Based on the premise that ‘everything floats in the air’, this collection of essays explores listening as an essential practice for understanding and inhabiting the contemporary world, rescuing sound as a sensitive material that shapes public space, memory, and collective life. Integrated into a theoretical framework that articulates mobility, territory and community, the Trajetos Comunicantes project, which was part of the artistic programme of Braga 25 Portuguese Capital of Culture, was developed in 2025 through action research, sound installations, cultural mediation and artistic residencies, transforming Braga buses into devices for attention and experimentation. Bringing together more than 130 sound pieces and written contributions from artists, students and researchers, the initiative called for new ways of perceiving urban and peri-urban environments, stimulating reflections on displacement, coexistence, acoustic heritage and the possibilities — or limits — of common listening. The book *The Matter of Listening* extends this experience, bringing together seventeen essays that traverse the territories of hearing, sensoriality and creation, reaffirming sound as a physical and symbolic presence that sustains our relationships with places, with others and with what we imagine to be possible.