

Sons da Praça 24 de Outubro: site-specific como elo entre composição musical, intérpretes e o ambiente

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-1 – Composição e Sonologia

Luiz Henrique Reis Machado
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
henrique.machado@edu.unirio.br

Resumo. Site-specific é um termo que define práticas artísticas de intervenção (performance, escultura, sonora) destinadas a determinado lugar, onde o contexto é essencial para a clareza e compreensão dos vínculos estabelecidos com ele. São trabalhos artísticos que costumam depender da presença para maior entendimento do proposto e de difícil transposição sem perdas para outros espaços. Este texto traz uma peça musical, a qual também pode ser chamada de intervenção sonora ou diálogo com o espaço, cujo objetivo é conectar o fazer musical com os sons e eventos cotidianos da Praça 24 de Outubro, também conhecida popularmente na região como Praça de Inhaúma, em bairro homônimo, na zona norte da cidade do Rio de Janeiro (RJ). Após um relato da prática em âmbito musical, tendo como referenciais teóricos Jorge Menna Barreto (2007), Miwon Kwon (2002) e Pauline Oliveros (2010), são descritos todos os processos criativos e vínculos propostos para o site desde o início da pesquisa, passando pela coleta de material e esboços, até o convite e entrega das partituras para performance pelos seis trompetistas estratégica e simbolicamente posicionados na praça e seu entorno. Realiza-se uma reflexão sobre especificidades da performance e formas de se chegar ou ouvinte, através de relatos de interações ocorridas no dia. Conclui-se o texto com a indagação sobre a verticalização dos processos composicionais, uma vez que, em trabalhos como esse, a colaboração entre intérpretes e compositores costumam colocar todos em um lugar horizontal de trocas.

Palavras-chave. Site-specific, Composição musical, Intervenção sonora, Zonas urbanas, Praça de Inhaúma

Title. Songs of Praça 24 de Outubro: site-specific as a connection between musical composition, musicians and space

Abstract. Site-specific it is a term that defines the artistic practice of intervention (perform, sculpture, sound) dedicated to a specific space, being the context essential for clarity and comprehension of the established connections with the site. They are works that depends of presence to better knowledge and they are hard to move out without loss of linked information. This text brings a musical work, also possible to be called sonic intervention or dialogue, whose main target is to connect music from academy to the sounds and common events of Praça 24 de Outubro, also known in the neighborhood as Praça de Inhaúma, situated in a neighbor of same name, in the north zone of the city of Rio de Janeiro (RJ). After a research outcome of site-specific practice on musical area, using as theoretical



framework Jorge Menna Barreto (2007), Miwon Kwon (2002) e Pauline Oliveros (2010), all the creative process and proposed connections with the site, since the beginning, through the collect of materials and drafts, until the invite and share of the score and performance of the six chosen trumpet players placed strategical and symbolical on the park and around are described. There is later thought about specificities of performance and ways to reach the audience, through reported speeches and interactions that occurred that day. The text was concluded with a question about the verticalization of composition process, while other works like this one are used to place composers and players in a horizontal way of shared experiences.

Keywords. Site-specific, Music composition, Sonic intervention, Urban Zones, Praça de Inhaúma

Introdução

Site-specific, em sua definição mais ampla, refere-se à prática artística ou criação de intervenções destinadas a determinado lugar, onde o contexto é parte fundamental para compreensão do vínculo e significado da obra no destino e fazem com que a obra sofra risco de perda de sentido quando transportada a outros lugares sem tais conexões. Para isso, é comum que durante o processo busquemos e levemos em conta as características do espaço, que podem variar desde sua história até questões mais concretas, como arquitetura e, quando for o caso, trânsito de pessoas, por exemplo. É uma prática que surgiu no contexto das artes visuais por volta de 1960 e foi desde então difundida através das demais áreas com, por exemplo, instalações permanentes, como “Spiral Jetty” (1970), de Robert Smithson (1938 – 1973), ou através de manifestações, como “Tilted Arc” (1981 – 1989), de Richard Serra (1938 – 2024), ambas esculturas imponentes e utilizadas como referência deste tipo de prática.

Apesar de, como visto acima, uma presença nas artes em geral, site-specific é um termo ainda pouco utilizado no campo da música. Todavia, é possível chegar à conclusão de que isso não quer dizer que tal preocupação – a qual é característica e define a prática mencionada – não exista entre nós músicos. Um exemplo simples é o de um compositor que se propõe a dialogar com o espaço, eventualmente escondendo do ouvinte determinado músico ou naipe em alguma parte da estrutura do espaço de concerto, para que haja um consequente aguçamento perceptivo e focal por parte do público ao tentar descobrir de onde vem aquele som que não é visto. Outro caso bem característico pode ser visto na peça “Elevator Music” (1966), onde o compositor Elliott Schwartz (1936 – 2016) requer para a realização de sua música um



edifício de pelo menos 16 andares para acomodar neles 12 grupos tocando. Enquanto isso, a plateia assiste a performance subindo ou descendo de elevador e ouvindo, além das performances diretas naquele andar, as mesclas sonoras resultantes das subidas e descidas. (MORSE, 2016. p. 16).

Após pesquisas realizadas durante o mestrado (MACHADO, 2020), foi possível entender, compreender e encontrar não só peças sob esta prática, mas também categorizá-las em quatro níveis de especificidades, considerando o quanto de influência o lugar tinha em sua concepção e execução. Barry Morse descreve que tal separação considera estágios que vão desde uma checagem sonora¹, denominada “Categoria 0”, até uma total dependência do site², denominada “Categoria 3”. Abaixo, na tabela 1, é possível ver uma representação traduzida do autor, onde o mesmo explica o funcionamento de cada uma delas (MORSE, 2016. p. 3).

Tabela 1 – Categorias do site-specific na composição musical. Reprodução traduzida da tabela do autor Barry Morse (2016, p. 3)

Categorias de especificidades do espaço	
Categoria	Descrição
Categoria 0: Checagem de som	Improvisos e ajustes temporários de performance não especificados pelo compositor.
Categoria 1: Drama e dedicação	Uso de eventuais partes do ambiente para efeitos espaciais/dramáticos da performance, mas sem uma dependência real do mesmo; Música composta especificamente para celebrar um espaço (inauguração, festividade), mas sem depender dele em futuras performances.

¹ *Soundcheck*

² *Full Dependence*



Categoria 2: Tipo específico e associações extramusicais	Tipos específicos de lugares para performance, mas não necessariamente dependendo de um único lugar; Lugares não tradicionais para concerto, mas com uma importância e associações extramusicais Músicas com ligações históricas, simbólicas ou espirituais a um lugar.
Categoria 3: Dependência total	A peça depende totalmente de um lugar para fazer sentido.

Fonte: University of Illinois Urbana-Champaign Library -
https://www.academia.edu/23707939/SITE_SPECIFIC_MUSIC_COMPOSITION_AND_THE_SONIFEROUS_GARDEN

Dada a devida informação, é importante trazer um referencial no tangente à percepção do espaço e como sua influência no compositor permite a confluência de diálogos interessantes no campo musical: Pauline Oliveros (1932 – 2016). Grande parte de seus trabalhos solo ou junto ao grupo “Deep Listening” – nome também adotado em 1989 pela compositora para a sua prática de escuta – tinham como objetivo uma compreensão sonora dos lugares onde estavam ou se propunham a dialogar. A atenção ao todo em seu redor era essencial para seus improvisos, performances e escrita, e é algo presente e pertinente em seu livro “Sounding the Margins: collected writings 1992, 2009” (2010).

Como já mencionado anteriormente, o nome Deep Listening é algo extremamente presente nos trabalhos desenvolvidos pela autora. Não só por isso, o conceito de “escuta profunda” permite a abertura a diversos caminhos e processos composicionais e interpretativos, dialoga com questões de imersão sonora e até eventuais paisagens sonoras são possíveis, através do processo do entendimento do espaço ao seu redor. Contudo, para chegar a tal nível auditivo,



o mais importante é sempre se permitir “ver pelos ouvidos”, ser uma espécie de microfone ou gravador, captando tudo que esteja no seu raio de alcance:

Pauline explora o espaço acústico como uma dimensão dinâmica musical; cada parte é tão fundamental como uma altura, timbre, intensidade, densidade ou duração. Através da prática de sua arte, começou a acreditar que, no espaço o qual escutamos, tudo é tão importante quanto o som que fazemos. Para Pauline, a harmonia não é definida pela progressão de acordes, mas sim pela forma que ouvimos sons em conjunto, no tempo e espaço³ (ADAMS, 2010).

Como consequência deste tipo de trabalho, a compositora traz seu relato de experiência de uma vida dedicada a “soar às margens” musicais, fruto de uma expansão de consciência focada a explorar algo nem tão utilizado, mas sempre presente, o qual ela chamava de “bordas da música e da vida” (ADAMS, 2010). Ainda no relato, há uma reflexão importante: conforme a repetição dos processos e práticas, aquilo tido até então como “as margens” passa a ser “o centro”, e assim começamos a perceber que, independentemente de onde estivermos, estaremos sempre no centro da experiência.

Soando as margens: o trabalho acadêmico se conectando às periferias

“Escutando esse espaço, eu soo o espaço. Escutando a energia de todos os presentes eu soo essa energia. Escutando a minha e a sua escuta crio essa música aqui e agora com a assistência de todos os presentes”⁴. Esse trecho da partitura de “Solo” (2002), da compositora acima mencionada, funciona como um mote para inserção do “sujeito” norteador da obra deste artigo: a Praça 24 de Outubro, popularmente conhecida no entorno e proximidades como Praça de Inhaúma (Figura 1).

Figura 1 – A Praça de Inhaúma. Foto: Daniel Martins/Diário do Rio

³ “Pauline explores acoustical space as dimension of music, every bit as fundamental as pitch, timbre, intensity, density or duration. Through the practice of her art, she’s come to believe that spaces in which we listen are every bit as important as the sounds we make. For Pauline, harmony is defined not by progressions of chords, but by the way we hear sounds together, int time and space.” Prefácio do autor.

⁴ Listening to this space I sound the space. Listening to the energy of all who are present I sound this energy. Listening to my listening and your listening I make this music here and now with the assistance of all that there is. (OLIVEROS, 2002)





Fonte: <https://vozdascomunidades.com.br/destaques/saiba-como-ficara-o-transito-em-inhauma-para-a-realizacao-do-arraia-do-alemao/>

Situada em região central do bairro homônimo, na zona norte da capital do estado do Rio de Janeiro, é uma praça de posicionamento geográfico, social e arquitetura muito similar ao de muitos bairros, cidades e municípios não só no cenário fluminense, mas também nacional: uma praça pública com coreto, chafariz (geralmente desativado), árvores e jardins, comércio formais e informais no entorno, eventuais festividades e uma igreja católica em uma das laterais – em casos de morros, geralmente na parte mais alta da praça. É um ambiente que fez parte do meu cotidiano por quase uma década, me “acompanhando” desde o final do bacharelado até o início do doutorado.

Por muitos anos passei pela referida praça. É inevitável não reparar no sino da igreja marcando as horas das 07:00 às 21:00, o qual era possível ouvir mesmo de minha residência relativamente distante da mesma. Por muito tempo passei por ali, ora de ônibus, ora em trânsito para ou retornando da estação de metrô, indo ao mercado, banco, nas lojinhas, etc. Involuntariamente eu era consumido cada dia mais por aquele ambiente sonoro, até que comecei a percebê-lo neste campo e almejar algum diálogo com o mesmo.

Coincidentemente, houve uma chamada para um edital de residência artística em 2023, o qual, através de seu enunciado, deixava visível que um dos objetivos era incentivar os selecionados a atuar e se conectar com ações nas periferias; vi então a possibilidade de tirar



esse projeto do papel e, após ser selecionado como um dos residentes, realizar uma composição e performance sob a prática do site-specific em um ambiente cheio de especificidades como este. Começava ali um movimento poético de diálogo entre a academia e a periferia. O diálogo com este site era uma forma de contar a um “fiel companheiro” algumas coisas que aprendi no ensino superior e que me fizeram prestar atenção no quão interessante esse “amigo” outrora não percebido era.

O processo composicional e a performance

O objetivo era criar uma peça musical que se conectasse e, de acordo com o conceito de site-specific, tivesse fortes vínculos com a Praça de Inhaúma – em outras palavras, algo dentro ou próximo da Categoria 3, proposta por Morse, de total dependência. A proposição inicial era que a peça fosse para seis trompetes, dispostos simbolicamente em formato de cruz na praça e seu entorno (Figura 2), dialogando com os eventos que porventura acontecessem. A escolha por este instrumento se deu por conta de sua projeção, percebendo, posteriormente, que seu timbre viria a ser também um fator interessante. Para chegar a tal resultado, realizou-se pesquisa por especificidades e eventos, sonoros ou não, passíveis de consideração e utilização na peça. Essa etapa teve a duração de aproximadamente vinte dias, contando com visitas diárias ao entorno para entender e compreender o que o site dispunha.

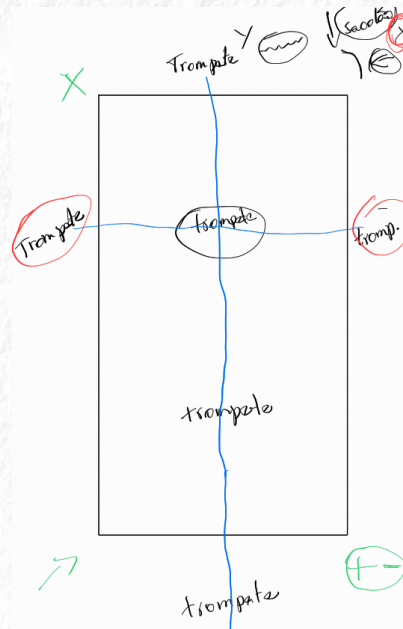
Da coleta de dados desse período optou-se pela utilização de três elementos rotineiros que ressaltavam aos demais. Um primeiro evento sonoro marcante e imponente é o sino da igreja, o qual foi sem pestanejo algum o primeiro selecionado para participar ativamente da performance. Depois disso, percebi que o mesmo possuía “alvoradas”⁵ e, além disso, às 12:00 e às 06:00⁶ horas da noite, após as badaladas, tocava as “Ave Maria” de Charles Gounod (1818 – 1893) e de Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), respectivamente. Desses dois eventos, a alvorada e a Ave Maria, optou-se por escolher o segundo caso como segundo elemento para a peça, optando por aquela do horário de 12:00 por questões de logística e possibilidade de melhor visualização da performance enquanto o dia está claro.

⁵ Momentos caóticos de vários sons de sinos dez minutos antes das 07:00 e, eventualmente, em alguns horários do dia ou festividades (a depender da região).

⁶ Uma referência a quantidade de badaladas.



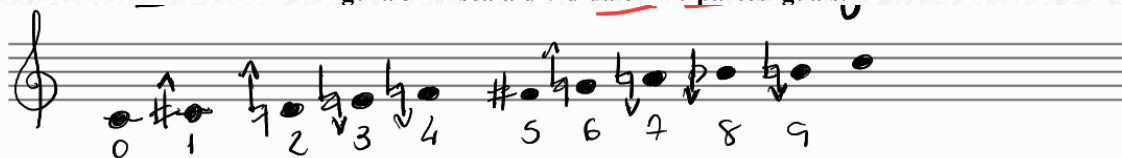
Figura 2 – Posicionamento dos Trompetes na praça.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Até aqui, considerando a intenção inicial, a peça poderia ser facilmente transportada e executada em outros lugares similares. Sendo assim, a busca pelo terceiro elemento teve como foco preencher essa lacuna do laço intrínseco que faltava para “elevar” a composição à categoria pretendida. Após algumas observações de possibilidades, chegou-se à conclusão de dialogar com os ônibus e vans do entorno, utilizando uma notação que desse conta de traduzir a mensagem numérica das linhas de ônibus para os intérpretes. Com isso, tivemos o resultado da Figura 3 abaixo, na qual, tendo em vista que os números vão de 0 a 9, criou-se uma escala de 10 sons (10-EDO).

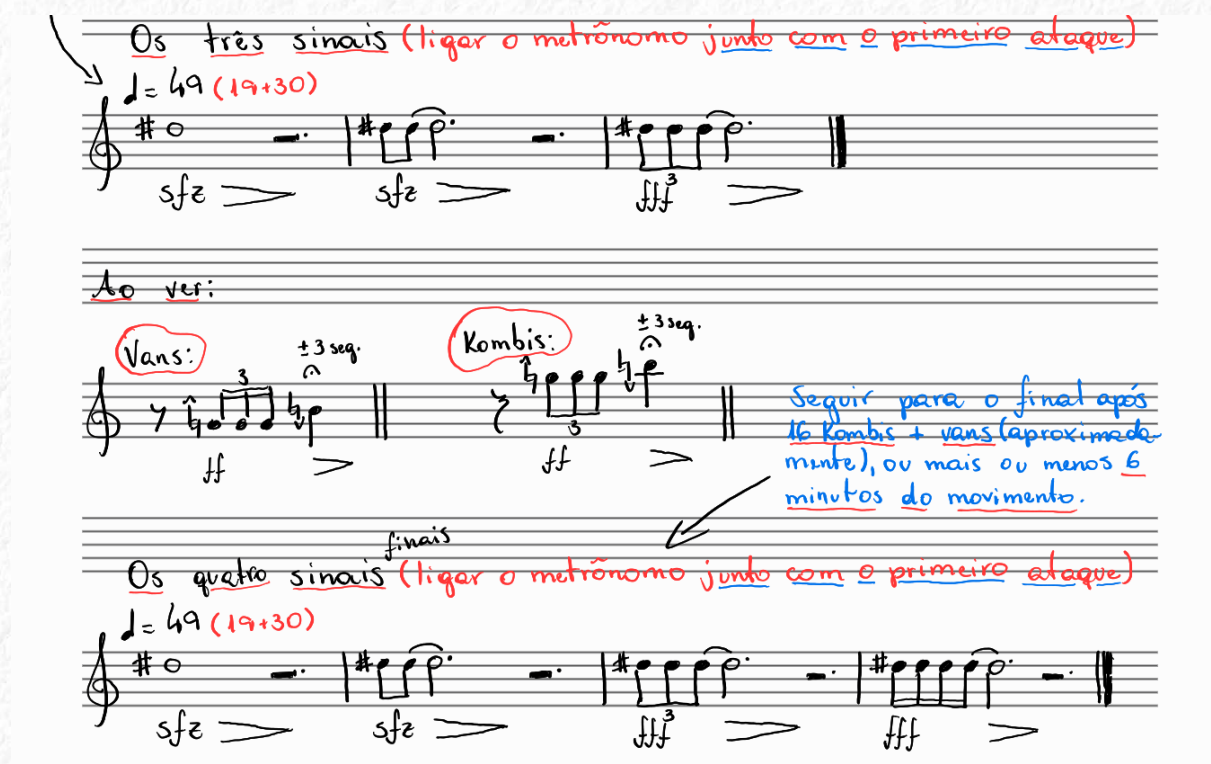
Figura 3 – Escala dividida em 10 partes iguais.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O diálogo através da escala funcionava muito bem para os quatro trompetistas que ficavam no entorno da praça. Entretanto, os dois trompetistas que ficavam dentro da mesma teriam dificuldades em ver os ônibus. Por outro lado, temos a questão que kombis e vans geralmente não possuem numeração – ou, quando possuem, é de difícil constatação rápida. A solução para essas duas especificidades foi pedir em partitura que estes dois instrumentistas ficassem atentos e tocassem uma célula rítmica específica ao ver esses dois tipos de transporte⁷, bem como deixá-los encarregados de avisar musicalmente o momento de entrada e saída desse movimento (Figura 4). Esse gesto é importante porque os trompetistas não conseguiam propositalmente se ver, dado o relevo e quantidade de barreiras visuais do site. A intenção sempre foi de eles se guiarem através do som.

Figura 4 - Parte dos Trompetes V e VI, contendo os três sinais iniciais, os transportes alternativos e os quatro sinais finais do movimento.



Os três sinais (ligar o metrônomo junto com o primeiro ataque)
♩ = 69 (19+30)

Ao ver:

Vans: ± 3 seq.
Kombis: ± 3 seq.

Seguir para o final após 16 Kombis + vans (aproximadamente), ou mais ou menos 6 minutos do movimento.

Os quatro sinais (ligar o metrônomo junto com o primeiro ataque)
♩ = 69 (19+30)

finais

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁷ Os demais trompetistas também possuíam esse material não só para tocar, mas para entender o que os Trompetes do centro estavam fazendo e conseguirem se guiar sonoramente.

Peça e diálogos criados, era momento de fazer o convite formal aos intérpretes e prosseguir para a etapa de performance. Uma vez selecionados, tive o cuidado de explicar previamente como a peça deveria funcionar e a que os mesmos deveriam estar atentos para conseguir dialogar com o espaço. Além do já descrito a respeito dos trompetes V e VI, foi mostrado e explicado como funcionava o material proposto para as linhas de ônibus (Figura 5) aos trompetes I a IV, mostrando que a frequência de aparição de cada ônibus no entorno estava diretamente ligada à complexidade do gesto: quanto mais comum, mais simples é o gesto. Quanto mais raro, mais complexo. Foram explicadas também a interação entre eles, como funcionava os dois primeiros movimentos, a questão da afinação, início e término do terceiro movimento e a forma de retorno ao centro da praça. A performance foi realizada no dia 19 de setembro de 2023, iniciando pontualmente às 12:00, com as badaladas do sino, seguido da Ave Maria de Gounod, e a parte ativa dos instrumentistas.

Figura 5 - Melodias e gestos dos ônibus



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O diálogo com o site e desdobramentos

É muito comum não sabermos o real resultado final das proposições sob a alcunha de site-specific. É possível vermos nos produtos artísticos descritos na dissertação “Lugares Moles” (2007) do artista e pesquisador Jorge Menna Barreto, um dos meus principais referenciais, e na já mencionada Pauline Oliveros, no campo da música, que o ideal de “aqui-e- agora” é uma premissa essencial para a realização à contento das performances e intervenções. A presença “mesmo que ela seja materialmente efêmera” (KWON, 2002. p. 1) é um dos pontos chave para o sucesso do proposto. A consequência dessa obstinação é que a peça nunca termina em si; há diversos desdobramentos durante a performance – que podem influenciar diretamente em como se dará o resultado da mesma – assim como após a realização, gerando reverberações diversas as quais dificilmente o compositor terá controle total do ocorrido, mas, caso se permita, pode aprender muito com o inesperado.

Tal afirmação é baseada na experiência obtida com a interação proposta. Como, dada as devidas proporções, no caso de “Playing Outside” (2001), do compositor Robert Morris (1943 —), a dimensão da peça não permite ao compositor “reger” todo o ocorrido. Todavia, não vejo isso como um problema. Não ter controle total – ou, considerando o campo da regência de grupos, uma condução visível do início ao fim da peça – faz com que fiquemos atentos a tudo e tenhamos um olhar mais ativo para qualquer ocorrência durante o trajeto. Em outras palavras, a escuta é primordial para o sucesso da performance.

A intervenção sonora aconteceu inicialmente como o previsto: os intérpretes conseguiram compreender a proposta e os gestos escritos funcionaram bem. Era possível ouvir os trompetes interagindo com os ônibus conforme eles passavam em seu campo de visão, e era particularmente interessante ver o movimento deles quando passavam duas ou mais conduções em curto período de tempo, “imputando” ao músico a função de criar uma melodia cuja duração estava diretamente ligada à quantidade de transportes públicos passando naquele momento.

Outra interessante e não prevista questão foi a interação do público com a peça, que ocorreu de forma espontânea e diversa pelos ouvintes. Os relatos dos intérpretes trouxeram situações como a de uma senhora e um motorista de ônibus, ambos parando brevemente para conversar e entender o porquê daquele trompete ali, tocando algo que em uma primeira escuta não fazia sentido. Em outro ponto da praça, haviam dois senhores sentados em cadeiras de praia



tentando desvendar a relação que eles haviam percebido do trompete tocando algo quando passava algum ônibus, apontando e nos mostrando que iria acontecer algo no trompete naqueles momentos.

Considerações finais

Todas essas interações, previstas ou não, partem de um pressuposto de diálogo e interação com o site que, neste caso, foi a Praça 24 de Outubro. Considerando a forma de criação, interpretação e de escuta da peça pode nos fazer repensar a posição hierárquica e vertical onde o compositor é visto, uma vez que sua função principal – e sim, primordial – neste processo é a pesquisa e coleta de dados que servirão para a criação de um material-mensagem, por sua vez, a ser interpretado e difundido através dos intérpretes. Todavia, do ponto de vista musical, as “melodias” só ocorrem após os mesmos começarem a interação com os eventos da praça. Seria correto afirmar que os intérpretes seriam então também compositores?

Acredito que, para trabalhos como esse, a horizontalidade dos processos é um campo relacional que pode render muitos frutos. Diversos trabalhos musicais construídos de forma colaborativa removem o compositor desse pódio em algum momento da história colocado e trazem o intérprete para a parte criativa da história. Esse “rebaixamento” do compositor e “promoção” do intérprete permite que hajam diálogos não-hierárquicos, os quais tendem a tornar mais fácil, claro e prazeroso o processo criativo e construtivo, uma vez que estão todos em sintonia de gestos, acontecimentos e causalidades. Por fim, vale uma provocação baseada na fala de Michel Foucault (1926 – 1984), em 1969, na sua entrevista para a Sociedade Francesa de Filosofia, onde era questionada a noção de autoria: para o ouvinte, quem é o autor do que ele ouve? Que importa quem fala? Para mim, o importante é a clareza da mensagem nesta prática que traz brilho aos meus olhos quando entendo melhor o espaço ou pessoa para os quais componho, mesmo que, hoje em dia, a importância sobre isso, em um cenário geral, aparente não ter tanta luz ou relevância.

Referências



ADAMS, John L. Prefácio. In: OLIVEROS, Pauline. *Sounding the Margins: collected writings 1992-2009*. Kingston, N. Y: Deep Listening Publications, 2010. 308 páginas.

BARRETO, Jorge M. M. *Lugares Moles*. São Paulo, 2007. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-05072009-204120/publico/4970000.pdf>. Acesso em 18 jul. 2025.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* [Entrevista concedida à Sociedade Francesa de Filosofia]. Sociedade Francesa de Filosofia, 22 de fevereiro de 1969. Disponível em https://www5.pucsp.br/cps/downloads/biblioteca/2016/foucault_m_o_que_e_um_autor_.pdf. Acesso em 18 jul. 2025.

KWON, Miwon. *One Place after Another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: The Mit Press, 2002. 232 páginas.

MORRIS, Robert. *Notes to "Playing Outside" by R. Morris*. 2001. Disponível em: <http://ecmc.rochester.edu/rdm/notes/po.html>.

MORSE, Barry R. *Site-specific music composition and the soniferous garden*. Illinois, 2016. 144 f. Tese (Doutorado em Composição Musical). Faculdade de Pós-Graduação da Universidade de Illinois, Urbana-Champaign, Illinois, 2016. Disponível em https://www.academia.edu/23707939/SITE_SPECIFIC_MUSIC_COMPOSITION_AND_THE_SONIFEROUS_GARDEN. Acesso em: 17 jul. 2025.

OLIVEROS, Pauline. *Sounding the Margins: Collected Writings 1992-2009*. Kingston, N. Y: Deep Listening Publications, 2010. 308 páginas.

