

# A retórica documental em gravações de campo

Gustavo Branco Germano  
Universidade de São Paulo  
[gustavo.germano@usp.br](mailto:gustavo.germano@usp.br)

**Resumo:** Neste artigo, discuto o uso do termo “documental” como forma de caracterizar um segmento do trabalho artístico com gravações de campo. Primeiramente, observo como o projeto de documentação em trabalhos de fotografia e cinema foi colocado sob suspeita durante a segunda metade do século XX. Em seguida, tomando como ponto de partida a concepção de documentário cinematográfico apresentada por Carl Plantinga, proponho que a documentação não precisa ser vinculada a critérios de imparcialidade, transparência e a uma ética de não-manipulação dos materiais. Por fim, a partir de uma breve apresentação do álbum *Heard Laboratories* (Ernst Karel, 2010), argumento que gravações apresentadas como documentais podem provocar um efeito particular na forma como escutamos e interpretamos esses sons.

**Palavras-chave:** Gravação de Campo, Fonografia, Documentário, Arte Sonora, Estudos do Som.

## The rhetoric of documentary in field recordings

**Abstract:** In this article, I discuss the use of the term “documentary” for describing a specific segment of artistic soundworks that employ field recordings. First, I show how documentary photography and cinema was put under suspicion in the second half of the XXth century. Then, taking Carl Plantinga’s characterization of documentary cinema as a point of departure, I propose that documentation doesn’t need to subscribe to criteria such as impartiality, transparency and an ethics of non-manipulation. Finally, through a brief presentation of Ernst Karel’s *Heard Laboratories* (2010), I argue that recordings presented as documentary often provoke a particular effect in the way we hear and interpret these sounds.

**Keywords:** Field Recording, Phonography, Documentary, Sound Art, Sound Studies.

## Introdução

“Arte sonora documental”, “gravação de campo documental”, “gravação de campo não-ficcional”, “trabalhos sonoros experimentais não-ficcionais”, “*audio-vérité*” e “jornalismo sônico” são algumas das expressões que encontramos em publicações recentes nas áreas da música experimental e da arte sonora para se referir a uma vertente da prática artística envolvendo gravações de campo (cf. SAMUELS et al., 2010, p. 335; KINNEAR, 2013, p. 16; CUSACK, 2013, p. 25-29; BENSON, 2018, p. 62; JAMIESON, 2021, p. 2; ERNST KAREL, n.d.).

Para alguns leitores e ouvintes, entretanto, essas expressões podem provocar certa desconfiança. O pesquisador e curador Caleb Kelly, refletindo sobre uma apresentação de gravações de campo do artista sonoro australiano Lawrence English, sugere que trabalhos como esse manifestam um “retorno reacionário ao ‘realismo’” provocado por “uma crença ingênua na não-mediação do som” (KELLY, 2017). Afinal, em um mundo onde nossas relações cotidianas são cada vez mais mediatizadas e marcadas por noções como *fake news*, *deepfake* e pós-verdade, seria mesmo relevante insistir em uma arte marcada por um compromisso com a representação do “real”? A transformação das ferramentas de reprodução sonora em ferramentas de produção e criação, conduzida tanto no meio da música eletroacústica quanto na música popular ao longo da segunda metade do século XX, não teria tornado anacrônica a pretensão de alta fidelidade da fonografia?

Em um artigo recente, o compositor e pesquisador canadense Daryl Jamieson discute e avalia algumas dessas suspeitas, mas sugere que a expressão “não-ficcional” pode ser aplicada a gravações de campo contanto que o trabalho resultante não seja “manipulado *demaix*” (JAMIESON, 2021, p. 5). Em outros momentos do mesmo artigo, Jamieson entende tanto a criação quanto a subjetividade como formas de ficcionalização das quais as gravações factuais ou não-ficcionais buscariam se afastar (Ibid., p. 11). Como buscarei argumentar neste texto, essa caracterização não me parece adequada para compreender tal repertório. Em contraposição, proponho uma abordagem influenciada pelos debates sobre o documentário e o documental nos âmbitos da fotografia e do cinema.

## Documentação ou arte?

O uso da gravação de campo como forma de documentação configura uma prática amplamente difundida, especialmente nos âmbitos da pesquisa etnográfica, etnomusicologia, bioacústica, linguística, e no estudo de paisagens sonoras. Ao longo das últimas três décadas,

entretanto, ganhou força a ideia de que a gravação de campo também poderia ser entendida como uma prática artística em si mesma, apresentada em galerias de arte e concertos de música experimental, ou comercializada em diferentes formatos fonográficos por selos especializados.

É certo que a produção artística de gravações de campo frequentemente carrega consigo estratégias, preocupações e formas de atuação características do meio artístico, muitas das quais não encontram correspondência direta nos usos das mesmas tecnologias de gravação no contexto de outras disciplinas. Ainda assim, me parece que parte da produção teórica sobre o assunto tende a tratar o uso documental e o uso artístico dessa prática de forma excessivamente antagônica, como se o projeto documental fosse fundamentalmente inconciliável com a criação artística. Um caso emblemático desse antagonismo pode ser notado em uma série de textos produzidos pelo artista sonoro espanhol Francisco López a partir da segunda metade dos anos 1990. Para López (1997), “só pode haver uma razão documental ou comunicativa para a manutenção da relação causa-objeto no trabalho com paisagens sonoras, nunca uma razão artística/musical. Na verdade, estou convencido de que quanto mais essa relação for mantida, menos musical será a obra.”

O posicionamento de López marca uma oposição radical à tradição da ecologia acústica e da *soundscape composition*, associada às teorias do compositor e educador canadense Raymond Murray Schafer. No lugar de um uso da gravação como ferramenta para o estudo, avaliação e conscientização do público a respeito das transformações na paisagem sonora mundial, López defende uma *escuta reduzida* de suas gravações (cf. KANE, 2007, p. 17-18; SCHAEFFER, 2017, p. 212-213), sugerindo que nossa escuta causal seja colocada temporariamente de lado em favor de uma apreciação da “dimensão transcendental da matéria sonora *em si*” (LÓPEZ, 1998).

A tradição contra a qual López se posiciona teve origem no contexto do *World Soundscape Project* (WSP), estabelecido no início dos anos 1970 na Simon Fraser University, em Vancouver. Sob a coordenação de R. Murray Schafer, o projeto realizou uma série de gravações de campo no Canadá e na Europa visando, num primeiro momento, documentar determinados aspectos das paisagens sonoras em uma tentativa de expandir o interesse público pela importância da conservação ou transformação dessas sonoridades (TRUAX, 2008, p. 103). No álbum *Vancouver Soundscapes* (1973), resultante das pesquisas conduzidas pelo grupo, gravações de sons característicos da cidade são frequentemente apresentadas sem cortes ou sobreposições, à maneira de um plano-sequência (WORLD SOUNDSCAPE PROJECT, 1997). Em projetos posteriores, alguns dos compositores vinculados ao grupo ou influenciados por ele passariam a utilizar técnicas da composição

eletroacústica para editar e manipular o material registrado, dando origem a uma forma de criação sonora que ficou conhecida pelo nome de *soundscape composition*.

Para Barry Truax, um dos compositores vinculados ao WSP, o fator central que marca a distinção entre as gravações documentais produzidas para a pesquisa e formas posteriores de *soundscape composition* é o tipo de manipulação exercida sobre o material. As gravações documentais receberiam tratamento mínimo e sua edição teria como objetivo a *transparência*, ou seja, a impressão de um contato direto e imediato do ouvinte com os sons registrados (TRUAX, 2002, p. 5). Já em trabalhos posteriores, como *Beneath the Forest Floor* (1992), de Hildegard Westerkamp, a criatividade da artista seria evidenciada por artifícios de pós-produção, apoiando-se nos diferentes imaginários evocados pelos sons gravados e em uma dimensão metafórica que extrapola a literalidade denotativa do registro sonoro (TRUAX, 2011, p. 3; 1996, p. 60). A distinção sugerida por Truax evoca uma interpretação comum da atividade documental como uma tentativa de registro objetivo, imparcial e neutro, na qual o agente da gravação deveria encontrar meios para se tornar oculto, impedindo sua subjetividade de macular a autenticidade do evento registrado<sup>1</sup>. Mesmo reconhecendo que o ato de gravação não pode atender a essas demandas, o autor entende que os trabalhos sonoros em estilo documental do WSP evitariam manipulações posteriores por questões éticas relacionadas à responsabilidade envolvida no ato de representação (TRUAX, 2011, p. 3).

Mas haveria uma outra forma possível de compreender o projeto documental, um entendimento no qual a atuação criativa do artista não seria percebida como um empecilho para sua existência?

## O documental sob suspeita: objetividade, testemunho e mentira

Na história do documentário cinematográfico, as noções de objetividade e imparcialidade encontraram seu apogeu com o desenvolvimento do Cinema Direto na década de 1960. Nessa forma de documentário, o ponto-de-vista assumido pelos realizadores é caracterizado pelo paradigma da “mosca na parede”: para que a produção atenda a noções particulares de verdade e autenticidade, a equipe de realização não deve interferir de forma alguma nos acontecimentos, assumindo a posição de um observador desinteressado enquanto os acontecimentos transcorrem diante da câmera a despeito da presença da equipe de filmagem. A ética que rege a produção desses filmes é bem representada na descrição que Richard

---

<sup>1</sup> Outro indicativo dessa concepção idealizada de documentação é a ausência de indicação de autoria nas faixas de Vancouver Soundscapes (1973). No encarte do álbum, as gravações são apresentadas como excertos da “Sinfonia do Mundo”, e não como criações de um(a) compositor(a).

Leacock, um dos protagonistas do gênero, faz do documentário *Primary* (Robert Drew, 1960): “Fizemos um filme que capturava o sabor, a essência do que estava acontecendo. Nenhuma entrevista, nenhuma re-encenação [*re-enactment*]. Nenhuma cena encenada [*staged scene*] e pouquíssima narração” (LEACOCK apud CHANAN, 2007, p. 177).

O tipo de pensamento documental sintetizado na proposta do Cinema Direto foi alvo de diversas críticas ao longo da segunda metade do século XX. Se o apelo do documentário cinematográfico estava embasado em uma crença na objetividade e veracidade das imagens visuais e sonoras, entendendo o filme como pura re-apresentação dos acontecimentos e garantindo aos espectadores um acesso direto ao “real”, tal apelo passou a ser visto por seus críticos como ingênuo, nocivo e perigoso. O documentário seria, então, nada mais do que um filme de ficção que busca, através de um conjunto de estratégias estéticas e retóricas, ocultar sua construção ficcional (cf. CHANAN, 2007, p. 3; EITZEN, 1995, p. 82).

Para o pesquisador norte-americano Carl Plantinga (1997, p. 11, 32-33), o problema desse tipo de crítica é que ela parte da suposição de que todo documentário deve ser, ou pretende ser, livre de qualquer tipo de manipulação das imagens captadas ou de qualquer interferência no momento de captação dessas imagens. Como filmes são sempre construções, conclui-se que todo filme é, em certa medida, uma ficção (no sentido de ser uma fabricação). Assim, estabelece-se como essência do documentário um paradigma impossível para, enfim, desacreditar o projeto documental como um todo.

No âmbito da fotografia, o problema da relação entre documentação e arte aparece de diferentes formas ao longo de sua história. Já em meados do século XIX, o poeta francês Charles Baudelaire afirmava que a fotografia poderia servir como tecnologia mnemônica ou auxílio às ciências, mas representava uma ameaça ao gênio artístico, configurando “o refúgio de todos os pintores fracassados, demasiado mal-dotados ou preguiçosos para acabar seus estudos” (BAUDELAIRE, 2007 [1856], p. 12). Para o teórico da fotografia Philippe Dubois, a posição de Baudelaire reflete uma concepção “idealista da arte como finalidade sem fim, livre de qualquer função social e arraigamento na realidade”, na qual “uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real” (DUBOIS, 1994, p. 30).

Como exemplo do uso documental da fotografia, consideremos brevemente a posição do renomado fotógrafo de rua francês Henri Cartier-Bresson, que em 1947 participou da fundação da agência Magnum de fotojornalismo. Em uma entrevista de 1951, Cartier-Bresson descreve seu modo de trabalho enquanto fotógrafo da seguinte forma: “sem barulho, sem alarde de si, sendo invisível, o tanto quanto possível, não ‘preparando’ nada, não ‘arranjando’ nada, apenas estando presente, chegando suavemente, *na ponta dos pés, para não perturbar*

a *água...*” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 10, itálicos do autor). Embora reconheça a fotografia como uma forma de expressão, Cartier-Bresson afirma que sua “única arte reside na humanidade de nossa reflexão, no olhar e na coincidência de se estar no lugar certo na hora certa, não na composição” (Ibid., p. 24). Ainda que critique a manipulação e edição de fotografias, colocando-se ao lado dos fotógrafos que privilegiam a descoberta em lugar da invenção (Ibid, p. 35; 58), Cartier-Bresson não percebe sua subjetividade como um empecilho para retratar os acontecimentos de forma autêntica. Assim, sua concepção de fotojornalismo é uma em que a fotografia é capaz de, ao mesmo tempo, prezar pela autenticidade dos fatos e constituir uma “projeção da personalidade do fotógrafo” (Ibid, p. 26). De forma sintética, podemos entender que o projeto fotográfico expresso no trabalho e nas entrevistas de Cartier-Bresson não é regido por uma intenção de reproduzir a realidade, mas de produzir um *testemunho*, ao mesmo tempo subjetivo e “honesto para consigo mesmo e seu objeto” (Ibid, p. 53).

Em paralelo ao fortalecimento das críticas contra a suposta objetividade do documentário cinematográfico, o valor documental da fotografia também vinha perdendo credibilidade no final do século XX, processo que se acentuou ainda mais com o surgimento e popularização da fotografia digital (AVANCINI, 2011, p. 62; ROUILLÉ, 2009, p. 27-28). Em contraposição à lógica documental, se fortalece a tendência de pensar a fotografia como uma atividade que “fabrica e produz mundos”, como uma imagem que não necessariamente representa o real, mas o produz (ROUILLÉ, 2009, p. 18). Se para Roland Barthes a essência da fotografia consistia em “ratificar o que ela representa” (BARTHES, 2015 [1980], p. 72), para o fotógrafo catalão Joan Fontcuberta (2014 [1997], p. 13) “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” e “o bom fotógrafo é o que mente bem a verdade”.

Em trabalhos como *Herbarium* (1983), *Fauna* (1989) e *Sputnik* (1997), Fontcuberta se apropria de uma estética característica da fotografia documental para retratar animais imaginários, acontecimentos fictícios, ou “pseudoplantas” construídas a partir de arranjos de objetos inanimados, parodiando assim a aura de verdade que permeia alguns dos usos documentais da fotografia (Figura 1). Em seu livro *O Beijo de Judas: fotografia e verdade*, Fontcuberta discute diferentes formas de manipulação da imagem fotográfica ao longo da história, tanto na fotografia de arte quanto em projetos documentais ou fotojornalísticos. Em contraposição à ética de não-manipulação defendida por Cartier-Bresson, Fontcuberta entende que não existe ato humano que não implique manipulação - “enquadrar é uma manipulação, focar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação” (Ibid., p. 96) - e, portanto, a manipulação fotográfica em si mesma estaria isenta de valor moral (Ibid., p. 117).

Figura 1 - Fotografia da série *Herbarium* (1983), de Joan Fontcuberta.



Fonte: <<https://www.juanmagonzalez.com/fontcuberta/herbarium.html>>. Acesso em: 10/11/2021.

Fontcuberta propõe, então, que “a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa” (Ibid., p. 13). Nesse ponto, entretanto, seu argumento é frágil, porque a existência de uma imagem que julgamos não corresponder à realidade não necessariamente implica uma mentira. Por exemplo: um filme como *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) é certamente uma ficção, uma fantasia, composto por imagens que foram evidentemente fabricadas e manipuladas em diferentes níveis, mas dificilmente nos deparamos com o argumento de o filme *mente* ao mostrar a casa de Dorothy levantando voo.

De forma similar, em um filme como *Missão Impossível* (Brian de Palma, 1996) podemos julgar que muitos dos acontecimentos são exagerados ou inverossímeis, mas ainda assim não configuram mentiras.

Essa questão é discutida de forma esclarecedora em um capítulo intitulado *As Imagens Podem Mentir?*, dos semioticistas Maria Lúcia Santaella e Winfried Nöth:

Qualquer mentira implica uma afirmação ou asserção, uma vez que o mentiroso tem a intenção de enganar e de fazer o destinatário acreditar na verdade de sua proposição. Nada pode ser julgado como verdadeiro ou falso se for somente expresso na modalidade de possibilidade, ficcionalidade, imaginação, exemplificação ou como uma mera questão (SANTAELLA; NÖTH, 1999, p. 206).

Assim, os autores entendem que fotografias podem configurar mentiras quando assumem uma função assertiva, especialmente se apresentadas em um julgamento ou um contexto jornalístico. Uma fotografia pode certamente ser *usada para mentir*, mas em si mesma não configura uma mentira, pois somente através de um conjunto de signos externos é que ela passa a asseverar uma verdade. A compreensão de que uma imagem pode assumir uma função assertiva, dependendo do contexto em que é apresentada e da forma como é interpretada, está na base do entendimento de arte documental que apresentarei na seção seguinte.

## O documentário cinematográfico como discurso assertivo

A partir dos anos 1990, ganham força formas alternativas de documentário cinematográfico nas quais os antigos critérios de objetividade, transparência e neutralidade são repensados de forma crítica ou deixam de ter tanta relevância (cf. CHANAN, 2007, p. 3-19). Em *Os Catadores e Eu* (2000), a diretora francesa Agnès Varda documenta a vida de franceses que vivem da coleta de alimentos ou objetos nas ruas. Ao interagir com essas pessoas, Varda constrói uma série de reflexões sobre sua própria vida e seu processo de criação artística, resultando em um filme que é simultaneamente subjetivo, imaginativo e documental. Em *L'Image Manquante* (2013), o diretor Rithy Panh busca documentar o genocídio cambojano utilizando figuras de argila para representar visualmente acontecimentos e experiências pessoais da época que não têm registro fílmico, ou em que os registros fílmicos sobreviventes não correspondem às memórias e ao ponto de vista do diretor. Nesses dois exemplos, o projeto de documentação se afasta de uma moral que prega uma posição de exterioridade do criador diante dos acontecimentos.



Considerando que filmes como esses também são socialmente percebidos e reconhecidos como documentários, Carl Plantinga propõe uma concepção de documentário cinematográfico que seja independente do tipo de manipulação exercida sobre o material, da necessidade de um vínculo indicial entre a imagem e seu referente, bem como de qualquer concepção de objetividade. Para o autor, a categoria *não-ficcional* (da qual o documentário seria um caso específico) pode ser melhor entendida como uma forma de discurso. Quando um discurso é apresentado como ficcional, o orador não está afirmando ou questionando a existência, desejando ou exigindo que os eventos relatados aconteçam, mas apenas compartilhando uma determinada situação imaginária, da qual não precisamos presumir *a priori* um vínculo específico com nossa experiência da realidade. Entretanto, se o mesmo discurso for apresentado no modo que Plantinga define como “assertivo”, o orador indica ao interlocutor a crença de que os eventos relatados acontecem ou aconteceram no mundo (PLANTINGA, 1997, p. 15-19). Exemplos de discursos assertivos podem ser encontrados tanto em reportagens jornalísticas, pronunciamentos oficiais e debates entre candidatos a um cargo público, quanto em situações corriqueiras, como no relato que uma criança faz aos pais sobre o que aprendeu na escola durante o dia. Nosso reconhecimento dessas falas como discursos assertivos, e não interrogativos ou ficcionais, está fortemente associado ao contexto em que são apresentadas e ao tom de voz do enunciador.

Entender o documentário como uma forma de discurso assertivo não significa acreditar que esses filmes expressam sempre a verdade, ou que suas imagens correspondem com precisão à realidade. Muito pelo contrário, os filmes não-ficcionais são justamente aqueles em que a questão “será que o filme está mentindo?” pode ser colocada (EITZEN, 1995, p. 81).

A abordagem do documentário como uma forma de discurso assertivo carrega semelhanças com algumas das definições de documento estabelecidas pela ciência da informação. No início de seu livro *O que é a documentação?*, a documentalista francesa Suzanne Briet expande a definição restrita de documento como “uma prova em apoio a um fato” em direção à proposição mais abrangente de que documento é “todo indício, concreto ou simbólico, conservado ou registrado com a finalidade de representar, reconstituir ou provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 2016 [1951], p. 1). Assim como a proposta de Plantinga, essa definição está mais vinculada à finalidade e ao uso do documento do que ao modo pelo qual foi construído. Para o cientista da informação Jean Meyriat, o fato de um objeto ser produzido com o objetivo de servir como documento “não exclui em absoluto a presença de uma intenção estética em seu autor” (MEYRIAT, 2016 [1981], p. 249). Além disso, a concepção de documento apresentada por Meyriat não nega a subjetividade de seus autores. As cartas

escritas por Napoleão Bonaparte, por exemplo, seriam documentos que fornecem “informações sobre seus sentimentos, seus planos, suas decisões” (Ibid., p. 242).

Para Meyriat, a definição de documento é tão abrangente que poderia abarcar qualquer objeto, independentemente de ter sido ou não construído para servir a esta função, contanto que seja suficientemente durável para que a informação que comunica possa ser repetida. Como exemplo, Meyriat entende que sua bicicleta, construída para ser utilizada como meio de transporte, poderia futuramente ser utilizada como um documento de sua época, trazendo informações sobre a estatura média dos franceses, sobre formas populares de lazer, ou sobre os processos técnicos utilizados na construção de bicicletas em meados do século XX (Ibid, p. 242). Essa abordagem abrangente do documento se aproxima da posição do teórico do cinema Bill Nichols, para quem “todo filme é um documentário” na medida em que “evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2005, p. 26). Se partirmos dessa perspectiva, a questão central deixa de ser entender o que é um documentário e passa a ser entender quando, em que situações, um filme é percebido como documentário (cf. EITZEN, 1995). De forma análoga à sugestão de Meyriat de que “o usuário faz o documento” (MEYRIAT, 2016, p. 244), para Eitzen (1995) o documentário se caracterizaria fundamentalmente como um modo de recepção, e não por características do objeto. Em vez de ser definido como um tipo de texto, o documentário poderia ser entendido como um tipo de leitura.

O problema dessa interpretação é que ela não nos ajuda a entender por que determinados filmes são classificados como documentários e outros não. Embora todo filme contenha determinados aspectos que podem vir a ser tratados como documento de alguma coisa, culturalmente distinguimos aqueles que são documentários daqueles que não o são. Assim, para o objetivo deste texto me parece mais pertinente a caracterização proposta Carl Plantinga (1997, p. 19-20), para quem a definição de um filme como documentário é mais um fenômeno social do que individual. Essa caracterização continua apoiada na funcionalidade e no uso do filme, porém não em cada uso individual, e sim no papel que é socialmente atribuído a esses trabalhos.

Por fim, devemos notar que a posição assertiva do discurso nos ajuda a entender como funcionam os documentários, mas não configura uma condição suficiente para sua definição. Poderíamos argumentar, por exemplo, que filmes biográficos e históricos como *Marighella* (Wagner Moura, 2019) ou *Infiltrado na Klan* (Spike Lee, 2018) também se utilizam amplamente de uma retórica assertiva com relação aos eventos retratados, embora não sejam usualmente classificados na categoria do documentário. A argumentação comum de que esses filmes não são documentários por utilizarem atores e encenações, entretanto, adentra um território

delicado, pois como vimos muitos documentários incorporam diferentes níveis de atuação e encenação dos acontecimentos. No já citado *L'Image Manquante*, por exemplo, quase todos os acontecimentos são representados por figuras construídas em argila, acompanhadas por um *voice-over* assertivo que nos convida a acreditar que tais acontecimentos correspondem a eventos ocorridos no Camboja e à experiência pessoal do diretor.

Para o desenvolvimento do argumento proposto neste artigo, me parece suficiente sugerir que a posição assertiva é a característica central que marca o filme não-ficcional. Dentro desse contexto mais amplo, o documentário cinematográfico pode ser visto como uma subcategoria definida por um conjunto vago de convenções éticas e estilísticas que são constantemente negociadas e redefinidas culturalmente. Em muitos casos, a retórica assertiva do documentário-enquanto-discurso pode ser traduzida em uma afirmação do tipo: “os eventos apresentados no filme acontecem/aconteceram no mundo desta forma”. Em outros casos, como em *Berlim, Sinfonia da Metrópole* (Walter Ruttmann, 1927) ou nos documentários de vida animal de Jean Painlevé, a concepção de “evento” ou narrativa assume um papel menos preponderante. Nessas situações, a asserção realizada está mais ligada às sequências de imagens visuais (e, em alguns casos, sonoras) do que a uma narrativa. A classificação e recepção desses filmes como documentários nos sugere a afirmação implícita de que as sequências de imagens nos fornecem evidências sobre os lugares, objetos, pessoas ou animais representados, e que podem ser utilizadas como fontes de informação sobre estes (cf. PLANTINGA, 2005, p. 111-116).

## Considerações finais: o documental na gravação de campo

Um exemplo de trabalho com gravações de campo que utiliza uma retórica documental é *Heard Laboratories* (2010), do artista sonoro norte-americano Ernst Karel.<sup>2</sup> Apresentado pela gravadora and/OAR como “uma etnografia sonora de ambientes de pesquisa científica” (AND/OAR, n.d.), Karel entende que o álbum pode funcionar tanto como “puro documentário e [como] música ‘eletrônica acústica’” (BRUCKMANN; KAREL, 2008). No encarte do CD, encontramos uma série de fotografias em preto-e-branco dos laboratórios da Universidade de Harvard onde as gravações foram realizadas, além de um conjunto de depoimentos oferecidos pelos cientistas sobre as atividades realizadas nesses lugares. Esses elementos colaboram para a formação de uma retórica assertiva, sugerindo ao ouvinte que se atente aos

---

<sup>2</sup> Esse trabalho é discutido com maior detalhamento em minha dissertação de mestrado (GERMANO, 2020a, p. 96-110)

sons gravados como fontes de informação sobre esses laboratórios e sobre as atividades científicas realizadas em seu interior.

Essa afirmação implícita do valor documental atribuído às gravações pode influenciar o efeito que o trabalho de Karel nos causa. Na terceira faixa do álbum, por exemplo, escutamos um conjunto de silvos agudos. Lendo o encarte que acompanha as gravações, somos informados de que os silvos são produzidos por saguis que são mantidos enjaulados no laboratório acessado por Karel. Assim, podemos ser levados a refletir sobre o uso de animais em experimentos científicos, podemos sentir pena desses saguis e imaginar que os silvos ouvidos expressam seu sofrimento. Se essa seção do álbum for escutada por um biólogo familiarizado com as expressões vocais de saguis, é possível que ele seja capaz de utilizar o silvo gravado como evidência para chegar à conclusão de que os animais estão em sofrimento, e para levantar a suposição de que as condições oferecidas nesse laboratório não são adequadas ao bem-estar dos animais.

Entretanto, todas essas conclusões possíveis dependem de uma interpretação do material apresentado e do processo pelo qual imaginamos que esse material foi construído. Assim como uma fotografia ou um documentário cinematográfico, uma gravação de campo não é automaticamente prova de coisa alguma. Quando lemos um texto escrito de forma assertiva, como um relatório ou uma matéria jornalística, podemos acreditar ou não nas afirmações colocadas no texto dependendo de nossa confiança na pessoa que o escreveu ou na instituição que o chancela. De forma similar, podemos chegar à conclusão de que os laboratórios científicos da Universidade de Harvard mantêm saguis enjaulados, e que os silvos escutados nos fornecem informações sobre as condições de vida desses saguis, apenas se depositarmos nossa confiança no trabalho de Karel. Além disso, os sons apresentados podem ser interpretados de diferentes formas e levar a conclusões distintas, pois não são traduzíveis em uma afirmação textual unívoca.

O fato de que a construção de Heard Laboratories envolve um conjunto de escolhas subjetivas e manipulações não impede que ele seja apresentado como um trabalho documental, e não implica que essa documentação seja uma mentira ou uma ilusão. Afinal, a noção de documentação apresentada aqui não está relacionada a uma autenticidade ou objetividade supostamente inerente a determinadas tecnologias de gravação de som e vídeo. Um desenho, por exemplo, pode muito bem ser usado na botânica com o objetivo de documentar as principais características de uma espécie vegetal.

As reflexões que trago aqui não têm como objetivo estabelecer critérios fixos para a delimitação de um gênero dentro da prática de gravação de campo, mas entender o que o

uso recorrente de termos como “não-ficcional” e “documental” revela sobre a forma como percebemos e nos relacionamos com essas práticas e com essa produção.

Ao serem apresentados ou percebidos como documentais, os trabalhos artísticos de gravação de campo passam a circular no âmbito do que Bill Nichols (2005, p. 68) descreve como “discursos de sobriedade”, em que a expressão assertiva de determinado ponto de vista atua de forma a influenciar o modo como outras pessoas percebem e interpretam o mundo em que vivem. Assim, essas gravações sugerem um outro modo de escuta e podem proporcionar reflexões diferentes daquelas que teríamos com trabalhos que enfatizam outras estratégias de fazer artístico. Evidentemente, trabalhos documentais não são a única forma pela qual a arte pode tecer comentários e estimular reflexões sobre o mundo em que vivemos, mas proponho aqui que adoção de uma estratégia documental corresponde a um modo particular de tratar essas questões que não necessariamente nega a subjetividade, a autoria e a musicalidade do trabalho.

## Agradecimentos

A pesquisa do autor é financiada pela FAPESP, processo nº 2021/00879-9, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

Parte deste artigo responde a críticas e sugestões feitas por colegas a uma publicação anterior (GERMANO, 2020b). Agradeço muito a todos que enriqueceram essas reflexões com seus comentários e questionamentos, especialmente aos amigos e amigas do Laura - Lugar de Pesquisas em Auralidade e ao meu orientador Prof. Dr. Fernando Iazzetta.

## Referências

- AND/OAR. Website oficial da gravadora AND/oar. n.d. Disponível em: <<https://and-oar.org>>. Acesso em: 31/03/2020.
- AVANCINI, Atílio. A Imagem Fotográfica do Cotidiano: significado e informação no jornalismo. *Brazilian Journalism Research*, v. 7, n. 1, p. 50-68, 2011.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BAUDELAIRE, Charles. O Público Moderno e a Fotografia. In: ENTLER, Ronaldo. *Retrato de uma Face Velada: Baudelaire e a Fotografia*. FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação – FAAP, v. 17, n. 1, p. 4-14, 2007.
- BENSON, Stephen. The Nondescript. In: BENSON, Stephen; MONTGOMERY, Will (Eds.). *Writing the Field Recording: sound, word, environment*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

- BRIET, Suzanne. O Que é a Documentação?. Tradução: Maria de Nazareth Rocha Furtado. Brasília: Briquet de Lemos, 2016.
- BRUCKMANN, Kyle; KAREL, Ernst. Interview with Kyle Bruckmann & Ernst Karel (EKG), autumn 2008. Another Timbre. Entrevista concedida ao site Another Timbre. 2008. Disponível em: <<http://www.anothertimbre.com/ekginterview.html>>. Acesso em: 31/03/2020.
- CARTIER-BRESSON, Henri. Ver é um todo: entrevistas e conversas 1951-1998. Tradução: Júlia da Rosa Simões. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- CHANAN, Michael. The Politics of Documentary. London: The British Film Institute, 2007.
- CUSACK, Peter. Field Recording as Sonic Journalism. In: CARLYLE, Angus; LANE, Cathy (Eds.). On Listening. Axminster: Uniformbooks, 2013, p. 25-29.
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- EITZEN, Dirk. When is a Documentary?: documentary as a mode of reception. Cinema Journal, v. 35, n. 1, p. 81-102, 1995.
- FONTCUBERTA, Joan. O Beijo de Judas. Tradução: Maria Alzira Brum Lemos. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- GERMANO, Gustavo Branco. A Escuta como Ato de Composição. 195 p. Orientador: Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020a.
- GERMANO, Gustavo Branco. The Audible Truth: reflections on the phonographic real. In: SONOLOGIA 2019 I/O - INTERNATIONAL CONFERENCE ON SOUND STUDIES, 2019, São Paulo. Proceedings of the International Conference on Sound Studies. São Paulo: NuSom, 2020b. p. 149-166.
- JAMIESON, Daryl. Field Recording and the Re-Enchantment of the World: an intercultural and interdisciplinary approach. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 20, p. 1-14, 2021.
- KANE, Brian. L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. Organised Sound, v. 12, n. 1, p. 15-24, 2007.
- KAREL, Ernst. Biografia do artista no website oficial. n.d. Disponível em: <<http://ek.klingt.org/bio.html>>. Acesso em: 10/12/2021.
- KELLY, Caleb. Thoughts on the Representation of Sound. Wolf Notes, n. 7, 2017. Disponível em: <<https://wolfnotes.org/2017/05/04/caleb-kelly-thoughts-on-the-representation-of-sound/>>. Acesso em: 10/12/2021.
- KINNEAR, Tyler. Approaches to Place in Recent Field Recording Compositions (part 2 of 3). Ecomusicology Newsletter, v. 2, n. 2, p. 16-19, out. 2013.
- LÓPEZ, Francisco. Environmental Sound Matter. 1998. Disponível em: <[www.franciscolopez.net/essays.html](http://www.franciscolopez.net/essays.html)>. Acesso em: 23/07/2018.
- LÓPEZ, Francisco. Schizophrenia vs. l'objet sonore: soundscapes and artistic freedom. 1997. Disponível em: <[www.franciscolopez.net/essays.html](http://www.franciscolopez.net/essays.html)>. Acesso em: 23/07/2018.
- MEYRIAT, Jean. Documento, Documentação, Documentologia. Perspectivas em Ciência da Informação, v. 21, n. 3, p. 240-253, jul./set. 2016.
- NICHOLS, Bill. Introdução ao Documentário. Campinas, SP: Papirus, 2005.
- PLANTINGA, Carl. Rhetoric and Representation in Nonfiction Film. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- PLANTINGA, Carl. What a Documentary Is, After All. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 63, n. 2, p. 105-117, 2005.
- ROUILLÉ, André. A Fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SAMUELS, David W; MEINTJES, Louise; OCHOA, Ana Maria; PORCELLO, Thomas. Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. Annual Review of Anthropology, v. 39, p. 329-345, 2010.

- SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. Imagem: cognição, semiótica, mídia. 2. ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.
- SCHAEFFER, Pierre. Treatise on Musical Objects: an essay across disciplines. Oakland, California: University of California Press, 2017.
- TRUAX, Barry. Genres and Techniques of Soundscape Composition as Developed at Simon Fraser University. *Organised Sound*, v. 7, n. 1, p. 5-14, 2002.
- TRUAX, Barry. Soundscape, Acoustic Communication and Environmental Sound Composition. *Contemporary Music Review*, v. 15, n. 1, p. 49-65, 1996.
- TRUAX, Barry. Soundscape Composition as Global Music: Electroacoustic music as soundscape. *Organised Sound*, v. 13, n. 2, p. 103-109, 2008.
- TRUAX, Barry. Sound, Listening and Place: the aesthetic dilemma. *Organised Sound*, v. 17, n. 3, p. 1-9, 2011.