**A presença ruidosa de Thelmo Cristovam**

Paulo Dantas[[1]](#footnote-0)

**Resumo**

Nascido em Brasília, Pernambucano por escolha e pelo tempo vivido em Olinda, Thelmo é improvisador, pesquisador, ruidista, radioasta e técnico de som responsável por inúmeros trabalhos em meios diversos como o cinema, projetos instalativos, entre outros. Considerado um dos maiores artistas envolvidos com gravação de campo no Brasil, ele também é uma figura importante no cenário nacional dos gêneros Noise, reconhecido principalmente por seu trabalho junto ao grupo de música extrema Hrönir, em parceria com Túlio Falcão e outros. Um aspecto interessante da visão de mundo de Thelmo me foi revelado por meio de entrevistas que conduzi em 2017, focadas em seu trabalho com gravação de campo. Essa prática era inicialmente entendida por Thelmo como uma forma de obter material sonoro para as suas composições, mas a partir de determinado momento passa a ser considerada como um método para “retirar o véu do mundo”. E é com o auxílio dessa escuta mediada que Thelmo busca incorporar informações que antes lhe eram vedadas por seus filtros sociais e culturais. Nesse sentido, a prática da gravação de campo é utilizada por Thelmo como um meio para expandir ao máximo a sua própria 'razão Sinal-Ruído', mas não através da otimização de um sinal. Na verdade, Thelmo pretende ter acesso irrestrito a todos os ruídos, para então incorporá-los. Esta é, creio, a medida de sua presença nas gravações que realiza: elas podem ser encaradas como documentos de um processo de auto-reprogramação. Um modelo potente para o uso da gravação de campo como um instrumento do fazer político nos é então oferecido: nestes tempos difíceis, a escuta mediada poderia funcionar como 'redutor de ruído', como um meio de fazer ouvir---e potencialmente começar a entender e compreender---o que normalmente é deixado de fora por nossos filtros: o outro.

**Palavras-chave**

Gravação de campo, escuta, presença, ruído

**Thelmo Cristovam**

Nascido em Brasília, pernambucano por escolha e pelo tempo vivido em Olinda, Thelmo Cristovam é improvisador, pesquisador, ruidista, radioasta e técnico de som responsável por inúmeros trabalhos em meios diversos como o cinema, projetos instalativos, entre outros. Extremamente prolífico, sua discografia já conta com mais de uma centena de álbuns, lançados em selos nacionais como o Antena*,* Estranhas Ocupações e Seminal Records, além de selos internacionais como Creative Sources (Portugal), Desetxea (País Basco), Krakilsk (Noruega) e Triple Bath (Grécia). Contudo, a maior parte de sua produção se encontra disponibilizada em seu próprio perfil do *Bandcamp*, publicada de forma autônoma. É aí que podemos ter acesso ao *Bardo Thödol*, álbum de estreia do *Hrönir*[[2]](#footnote-1), grupo que é referência nacional em trabalhos com ruído desde o lançamento do referido álbum, em 2004. Numa lista em que constam nomes como Fernando Torres, Guilherme Darisbo, Leandra Lambert e outros, Thelmo é um dos precursores de uma cena nacional que hoje conta com inúmeros integrantes, tendo influenciado e colaborado com diversos deles.

Ele é também aquele que mais grava sons dentre os que conheço, tendo um reconhecido trabalho com gravações de campo. “Gravo bastante porque me interesso pelo mundo, não tem muita outra opção pra mim”, é o que responde Thelmo, em conversa que tivemos em 2017, base para o presente texto (CRISTOVAM, 2017a). E, de fato, seu interesse pelo mundo me parece estar intimamente relacionado a essa sua área de atuação em específico. Hoje entendo as suas gravações como parte de um método: estes registros seriam, na verdade, vestígios de um projeto pessoal cujo objetivo é borrar limites, superar fronteiras, reprogramar-se de maneira a deixar que uma parte do mundo o adentre.

**Ruído**

Quando propus a Thelmo que realizássemos uma entrevista, minha ideia inicial era investigar o quanto de sua prática enquanto ruidista---termo que o próprio emprega para denominar parte daquilo que faz (CRISTOVAM, 2017b)---deveria ao *ato de gravar*. Explico-me: quando colocamos os fones de ouvido para escutar aquilo que captamos, é comum nos surpreendermos com uma série de informações que não eram o foco de nossas escutas durante a captação. Noto, por exemplo, que quando entrego gravadores a quem frequenta algumas das classes na UNIRIO pelas quais sou responsável, é recorrente testemunharem que, a partir do momento em que pressionam o *rec*, passam a ouvir eventos cuja existência não havia sido antes notada. E tal vivência se intensifica ainda com a audição, em um espaço outro que não aquele em que foram realizados, daqueles registros que resultam dos exercícios propostos. Foram constatações e vivências como essas que determinaram o meu primeiro interesse em realizar uma conversa formal com Thelmo acerca de seu trabalho: eu queria averiguar se o ruído do mundo o teria influenciado, se ele teria aprendido o seu ruído a partir de sua prática de gravações de campo. Mas logo pude perceber que, na verdade, em suas primeiras idas a campo Thelmo buscou o complemento de um ruído que já produzia. O que lhe era então familiar era a música extrema.

**Hrönir**

Para Thelmo e Túlio Falcão, fundadores e integrantes do Hrönir, a música extrema, ofaça-você-mesmo (DIY) e o *noise* antecederam a prática da gravação de campo. O começo do projeto, no fim da década de 90, é típico: não tinham gravadores portáteis, nem muitos equipamentos; havia apenas um computador antigo e um sintetizador. Além disso, havia a distância: moravam em cidades afastadas, o que restringia os encontros---para trabalho e bebidas---aos fins de semana. Sabiam pouco acerca do funcionamento dos dispositivos que tinham, e foram aprendendo na medida em que produziam. Para obter os materiais que empregavam em suas criações, além de utilizar os sons que produziam com o sintetizador, sampleavam faixas de discos. Dispunham de cabos e captadores de contato, produzidos por Thelmo a partir de velhas cápsulas telefônicas. Mas havia interesses que estavam além do curto alcance do cabo, fixado na outra ponta pela placa de som do *desktop*, dentro de casa. Então, a necessidade de ir a campo se deu por uma demanda de materiais para as composições do Hrönir. Antes de serem pensadas como trabalhos autônomos, tais gravações eram encaradas como como uma fonte a mais de sons para os trabalhos do grupo (CRISTOVAM, 2017a).

Então eu já entendia que a história era com ruído porque foi vindo a partir da escuta do Merzbow, em paralelo com várias outras coisas: percussão muito pesada e completamente distorcida pelos programas de som. Então foi uma busca por um ruído para as composições que meio que levou a esse lance da deambulação, tipo psico-geografia (ibid)

Após um tempo, Thelmo consegue comprar um gravador portátil, um *minidisk*. Passa então a andar constantemente com o mesmo, gravando cada vez mais. E, a partir daí, a necessidade de refletir acerca do ato de gravar se apresentou. Na medida em que gravar em campo se tornava uma prática autônoma, Thelmo começou a formular ideias acerca da escuta. Em especial, começou a pensá-la como um processo que ele mesmo entende como político (ibid).

**“O mundo é ruidoso”**

Em seu sentido mais geral, o termo ‘gravação de campo’ (*field recording*) está ligado à prática da gravação de sons fora de um ambiente controlado, como o estúdio (CHAVES, 2013, p. 139; WRIGHT, 2017a, p. 38). Entretanto, ao considerarmos contextos específicos aos quais esse termo é associado, revela-se a possibilidade de uma sobrecarga do mesmo: o que ‘gravação de campo’ significa dependerá sempre da situação concreta em que o termo foi e é empregado. Na introdução à publicação *in the Field*, Lane e Carlyle sugerem que os recentes desenvolvimentos técnicos e criativos vinculados à prática da gravação de campo “devem sempre ser considerados no contexto de um quadro conceitual ou filosófico. Para gravação de campo, como o campo é definido é pelo menos tão importante quanto a maneira como a gravação em si foi realizada” (LANE; CARLYLE, 2013, p. 9).[[3]](#footnote-2) E para Thelmo, “O mundo é ruidoso” (CRISTOVAM, 2017b). Considero interessante uma afirmativa como essa, na medida em que ela me faz imaginar que Thelmo define assim o seu campo. E eis algo que considero digno de nota: são inúmeros os exemplos de produções artísticas que mesclam práticas musicais que qualifico como ‘extremas’ e gravações tomadas em campo.

Thelmo cita frequentemente *Merzbow[[4]](#footnote-3)* como uma decisiva referência sua. Na década de 80 *Merzbow* era um duo: além de Masami Akita, também incluía Kiyoshi Mizutani. Este seguiu em carreira solo a partir da década de 90, produzindo alguns álbuns dedicados a gravações de campo. No Brasil, imediatamente me vêm à cabeça os trabalhos de Bella, J.-p. Caron e Sanannda Acácia[[5]](#footnote-4) como exemplos de produções em que também se somam as gravações de campo a práticas musicais em que a saturação é um importante descritor. Quando emprego aqui o termo ‘saturação’, o faço para denotar o uso de, dada uma referência de limite, valores que tendem a superá-la, em um parâmetro qualquer. Penso, por exemplo, na saturação de um dispositivo analógico, em que os valores de voltagem do sinal que o alimenta estão próximos ou acima de um determinado valor de referência, normalmente entendido como sendo o ponto a partir do qual este sinal seria distorcido, *overdriven*. Entendo que certas práticas musicais e artísticas podem ser descritas a partir de um uso generalizado ou metafórico desse termo. Por exemplo, o subgênero *harsh* *noise wall* poderia ser caracterizado pela alta tendência à saturação em parâmetros como amplitude e ocupação do espectro de frequências, de forma consistente ao longo do tempo, visando experiências de fruição e performance em elevada intensidade. E é em diálogo como esse termo que qualifico certa música como ‘extrema’, apontando práticas musicais em que a saturação é importante propriedade.

Uma vez que recorrentemente identifico trabalhos e artistas que conjugam interesses por saturação e por gravações de campo, me pergunto se, para além do uso dos sons do mundo como material composicional, haveria algum outro elo entre essas atividades. Como é possível partir de práticas artísticas como o *noise*, o *grindcore* e o *industrial*, para chegar a esse outro tipo de contato com o mundo, o de escutá-lo e gravá-lo em campo? Para Dave Phillips, ex-integrante do *Fear of God*[[6]](#footnote-5) também reconhecido por seus trabalhos envolvendo gravações de campo, o gancho inicial está em certa materialidade, pureza e intensidade dos sons que capta.

Em um turbulento passeio numa picape pela ilha de Koh Phangan, eu ouço… esse som. Deveras linear, um tom agudo perfurante, que permanece por milhas. A ficha não cai imediatamente, trata-se de um inseto. Mas quando cai… sou fisgado. É o começo de um caso de amor. Eu começo a caçar esse som com o meu gravador. E descubro tanto mais. Essas experiências iniciais são como epifanias[[7]](#footnote-6) (PHILLIPS, 1994)

E identifico em minhas conversas com Thelmo um similar apreço pela intensidade de certos sons do mundo.

Esses locais são muito ruidosos, até em termos de intensidade. Anoitecer na amazônia dá 90, 94dB, com decibelímetro [...]. Isso é avenida na hora de pico. [...] Picos, certamente vão dar em 100dB e passando. Eu estou colocando como certo mas *me parece mais um desejo* [grifo nosso] (CRISTOVAM, 2017a)

Imaginemos que os interesses de Thelmo poderiam se encerrar aí:, o que um ruidista priorizaria em suas gravações seriam os sons de elevada intensidade percebida, como os de uma motosserra, ou os de uma britadeira, ou a intensidade de um anoitecer na Amazônia. Mas em suas idas a campo, Thelmo também descobre um tanto mais. Em algum momento, Thelmo teria se dado conta de que a prática da gravação de campo nos permitiria perceber um véu que nossa percepção coloca sobre o mundo. E, no momento em que esse véu é retirado, percebemos que estamos imersos em um oceano de ruídos, ininterruptos. Essa revelação se daria, inicialmente, pelo reconhecimento da selvageria acústica do mundo, pelos extremos de intensidade. Mas, uma vez que o véu que cobre a escuta do mundo é suspenso, começa-se a escutá-lo com entrega (ibid).

**Sinal / ruído**

Algo me impressionou muito na época em que visitei pela primeira vez a casa de Thelmo em Olinda. Eu me aproximei do local onde seu toca-discos se encontra e ele disse para eu tomar cuidado, pois havia uma casa de marimbondos imensa atrás de seu sistema de som. Além disso, alertou que eu poderia me deparar com algum animal silvestre no interior da casa durante a madrugada, mas que tentasse não me assustar e que não fizesse nada pois aquele era um território livre para eles. Para mim, esses dois episódios passaram a simbolizar algo do que ele almeja: a transformação do seu *habitat* pela invasão do ruído - *Merzbau*[[8]](#footnote-7). Hoje compreendo que Thelmo busca ampliar sua própria razão sinal / ruído a um máximo. Mas não o faz meramente por meio de uma otimização da captação do sinal e consequente redução do ruído. Trata-se do caminho inverso: desejar e aceitar o ruído, convertendo-o em sinal.

Aqui cabe um breve esclarecimento. Razão sinal / ruído é uma medida de comparação: em um dado sistema, são cotejados os níveis de um sinal com os níveis de ruído. Tal medição nos auxiliaria a otimizar o nível do sinal ao máximo, buscando uma razão sinal / ruído tão elevada quanto possível. Mas o que denotam os termos ‘sinal’ e ‘ruído’? Em um sistema em que o objetivo é a comunicação verbal - uma linha telefônica, por exemplo - tais definições estão dadas de saída. Tudo aquilo que impede o entendimento do que é dito será considerado como ruído e deve ser minimizado. Para o presente trabalho, me interessa empregar a expressão de maneira metafórica, a partir da definição do termo ‘ruído’ por exclusão: 1. Prioriza-se algo, considerado como sinal; 2. Todo o resto será classificado como ruído.

Retomando os episódios que presenciei, quando perguntei a Thelmo se de alguma forma ele desejava romper as fronteiras que separam o dentro e o fora em sua casa, sua resposta foi “não tem fronteira” (ibid). O “mundo ruidoso” é convidado a entrar, a tornar-se parte de sua própria casa. E me parece que é esse o mundo que Thelmo não apenas deseja habitar, mas também dele tornar-se uma parte. Para tanto, ele conta com o auxílio daquilo que chama de próteses para identificar seus próprios filtros fisiológicos, psíquicos e socioculturais, visando minimizar a atuação desses filtros em si mesmo.

**Filtros**

Em trecho de entrevista de Thelmo para o blog *O Volume Morto*, ele sugere que a nossa escuta já é, em si, incompleta; uma série de decisões acerca daquilo que escutamos já teriam sido tomadas de antemão e não estaríamos absorvendo todas as informações ou todos os estímulos que nos chegam, mantendo uma boa parte deles do lado de fora (ALBUQUERQUE, 2017). Parte dessa filtragem que efetuamos se deve a causas fisiológicas. Thelmo menciona como importante referência para seu trabalho o autor Robert Anton Wilson, e trechos de seu livro, o *Nova Inquisição*. Nessa publicação o autor afirmaria que, do total de estímulos sensoriais que recebemos, nossos sentidos absorveriam apenas uma porcentagem muito baixa. Mas não se trata de sinais que nossos sentidos não seriam capazes de captar. Essa trava fisiológica existiria como uma proteção contra um sobrefluxo de informações, contra uma saturação (ibid; CRISTOVAM, 2017a).

Para além destas filtragens fisiológicas, Thelmo menciona outro tipo de filtro de escuta, que chama de ’psíquico’. Acerca destes, os exemplos que elabora estão relacionados à convivência. O que nos circunda o tempo todo, aquilo que nos é familiar ficaria relegado a um segundo plano, mesmo sendo um evento de intensidade considerável. Como exemplo, menciona a comum associação da ideia de silêncio a algum ambiente bastante ativo, por exemplo uma avenida movimentada. A avenida como ‘paisagem’, a paisagem como fundo. Sua escuta, para perceber tal paisagem, deveria ser direcionada. Eventualmente, acontecimentos específicos são realçados no meio desse todo indistinto, por alguma razão. Seguindo com o exemplo da avenida, Thelmo sugere que um acidente de automóvel, por mais que não se sobressaia da paisagem em níveis medidos de amplitude, comumente assume o status de evento singular, destacando-se como figura. O significado atribuído à coisa a realçaria, como no *Cocktail Party Effect[[9]](#footnote-8)*.

Por fim, há os filtros sociais e culturais. Thelmo nos fornece alguns exemplos: renegar o funk, para manter uma imagem de rockeiro; na escuta da cidade, ignorar os pedintes; em casa, ignorar as reclamações dos pais (ibid).

O conjunto desses filtros---fisiológicos, psíquicos e culturais---costura o véu que Thelmo deseja suspender. A busca de Thelmo avançaria no sentido de interromper o funcionamento dos mesmos em si, quando possível.

Como eu não consigo agir sobre isso diretamente, na questão neurofisiológica, uma coisa eu consigo ir atrás pelo menos, com afinco: retirar mesmo, obliterar esse papel da cultura, do social, da política da minha escuta. De tentar ir atrás dessas coisas às quais não tenho acesso, mas que estão no meu entorno imediato (ibid).

E para ampliar sua escuta para além de seus filtros, a escuta mediada é usada como ferramenta. As próteses se tornam uma ‘via de acesso’, instrumentos de auxílio na ampliação da razão sinal / ruído através da conversão deste naquele.

**Próteses**

Aqueles que trabalham com microfones sabem que este dispositivo é, em muitos sentidos, um filtro. Mas Kittler, faz uma distinção importante. Ao comentar a proposta de Jean Marie Guyau, qual seja, a de que o cérebro humano seria um fonógrafo infinitamente aperfeiçoado por ter anexada a *qualidade da consciência*, o autor faz uma ressalva: na verdade a inclusão da consciência faria do cérebro um fonógrafo infinitamente inferior.

Ao invés de ouvir os eventos acústicos forçando seu caminho rumo à corneta em toda a sua entropia em tempo real, o fonógrafo de Guyau tentaria entendê-las, logo, corrompê-las. Novamente, identidades alegadas ou significados ou mesmo funções da consciência estariam em jogo. Fonógrafos não pensam, logo são possíveis.[[10]](#footnote-9) (KITTLER, 1999, p. 33)

Estendamos sua observação ao microfone, a partir de uma imagem fornecida por Thelmo: o filtro que faz com que nós, ao querermos dormir, deixemos de escutar o som do ar-condicionado, este filtro um microfone não tem. É certo que, no ato da captura, tomamos decisões que atuam como filtros: contamos com propriedades de um microfone, com conhecimentos de acústica, etc., para posicioná-lo de forma a minimizar a presença de tal ou tal elemento indesejado. Mas se conseguimos minimizar algo, o fazemos operando no nível de propriedades físicas. Dito de outra forma: um microfone não recalca quaisquer informações que chegam.

Por outro lado, ‘delegar apenas ao microfone’ é uma escolha que simplifica, uma vez que estar em campo é muito mais que apenas ouví-lo, que operar exclusivamente no nível de propriedades físicas. Como elaboramos o que se ouve? Uma vez que nosso corpo se encontra em contato com o mundo, existe alguma separação de fato em diferentes ferramentas de que dispomos para elaborá-lo? Para Thelmo, não me parece ser esse o caso.

A máquina foi construída a partir de modelos fisiológicos da escuta ou a lente foi a partir do modelo do olho e esses modelos só são isso, são rascunhos grosseiros da percepção humana. Um microfone não se percebe em perigo, isso modifica completamente uma escuta ou a visão de uma coisa (CRISTOVAM, 2017a)

Em outras palavras, um microfone não elabora. Se isso implica, por um lado, potencial de ampliação da razão sinal / ruído justamente por não recalcar nada, por outro há uma *redução*: ouve-se, apenas. Ao contrário do microfone, quando presentes não operamos no nível de *um* *sinal*, operamos entrecruzando *sinais*: a escuta é um feixe. Mas para Thelmo, há um enorme potencial nessa redução. Nesse tipo de ida ao mundo, com o auxílio das próteses, toda a escuta seria redirecionada para um ouvir não-culturalizado, não-filtrado.

É como se fosse tentar retirar toda essa parte cultural que me faz escutar umas coisas e outras não. E não é simplesmente pegar o microfone e dizer “eita o microfone está captando tudo”. Eu sei que não, tecnicamente eu sei que não. Mais ainda: afetivamente eu sei que não. Meus sentidos me dizem isso, que a construção do mundo não se dá a partir da prótese, mas ela é um auxílio. É um modo de não sentir-se só também, no sentido de *procurar o mundo mesmo* [grifo nosso] (ibid)

As próteses são mais do que dispositivos de registro; o microfone auxiliaria no desvelar do mundo, algo que, sozinho, Thelmo não conseguiria realizar (ibid).

**Sinalruído**

Mas Thelmo não procura apenas dissolver seus filtros de maneira a “escutar todos os sons do mundo com entrega” (ibid). Busca também suspender barreiras que separariam o que é comumente entendido como diferentes modalidades de trabalhos seus. De acordo com Ana Luisa Lima, uma das questões frequentemente abordadas em conversas suas com Thelmo, dizia respeito à

[...] dificuldade que [ele] tinha de desenvolver sua pesquisa poética por ter que justificar demasiadamente seus processos dentro de uma linguagem delimitada por uma adjetivação. O que ele fazia era arte sonora? Estava no campo da arte e tecnologia? Por que não poderia ser considerado uma pesquisa no campo da música? (LIMA, 2015)

Tomemos o caso de *Matumbé Aió* (CRISTOVAM, 2011a). Algum tempo depois de ouvir este álbum pela primeira vez, liguei-o à clássica série de transmissões realizada em 1924 pela BBC, em que a violoncelista Beatrice Harrison tocava em seu jardim, acompanhada por rouxinóis. Associei-o também a faixa quatro do disco *Bamsa*, na qual Marcos Campello aparentemente improvisa acompanhado por um pássaro. De novo a hipótese dos sons do mundo como modelo: *Matumbé Aió*, para mim, soava como o registro de alguém estudando saxofone, como o jazzista que aprende a improvisar ouvindo gravações de outros músicos. A referência, no caso de Thelmo, não seria um álbum de um músico cujo estilo desejaria emular, mas sim o mundo exterior. Como se o modelo sonoro a ser seguido fosse o da mata, ou o do riacho; o dos pássaros, ou o dos insetos.

Mas, novamente, minha hipótese simplifica. Na verdade, com *Matumbé Aió*, Thelmo quis realizar um projeto já formulado há um tempo: borrar fronteiras entre seus trabalhos de improvisação livre e aqueles dedicados às gravações de campo. Parecia haver, para as pessoas que conversavam com ele sobre sua produção, a percepção de uma separação em setores dedicados a composições ruidistas, a gravações de campo e a trabalhos de improvisação (CRISTOVAM, 2017a).

E eu não vejo a *mínima* diferenciação, são materiais. Mas o simples misturar disso não faz sentido pra mim. Eu poderia misturar Merzbow com gravações do Catimbau, mas não é isso, o contexto tem que ser forte. E, no local que achei no entorno do quilombo, imaginei que conseguiria fazer isso (ibid)

Por fim, reconheço um ímpeto similar de ter acesso ao mundo por trás de uma outra modalidade de trabalho praticada por Thelmo, dedicada à realização de gravações em locais onde não há interferência humana[[11]](#footnote-10). Acerca de tais empreitadas, Thelmo entende que refletem o seu desejo de escutar um mundo não-escravizado pelo som humano, “porque pra mim está muito claro que, por mais que a gente esteja fazendo essa merda toda com o mundo, ele mesmo não é nosso. Então tem coisas que você pode---e eu sinto até como se fosse um dever---buscar, que não sejam do mundo humano” (ibid). Tomada em isolado, e desconsiderando a riqueza de resultados e atividades realizadas por Thelmo, uma tal valorização da captação em locais sem a interferência humana poderia se opor à nossa sugestão de que há uma busca por uma abertura inclusiva a um máximo de sons do mundo, e não apenas àqueles provenientes de uma imaculada natureza. Nesses casos, uma parte de seu interesse se deve a um desejo de ter acesso ao que lhe é negado. “Não é uma busca por locais silenciosos, é uma busca pelo que está sendo tomado de mim. [...] Eu acho isso muito importante estética e politicamente” (ibid).

**Suspensão**

A meu ver, o envolvimento de Thelmo com a prática do gravar em campo---tanto os atos realizados quanto os resultados obtidos e forjados---pode ser entendido como parte de um método para suspender um véu que interpomos entre nós e o mundo. “E o palco do meu trabalho é mundo, e o mundo absorto em ruídos, de todas as montas, das mais sutis às mais arrasadoras” (ibid). A busca de Thelmo consistiria, então, em tornar sua escuta, com o auxílio do ato de gravar, cada vez mais apta a habitar uma totalidade; e em eliminar fronteiras existentes em si mesmo. Preencher todos os espaços com ruído, até o limite.

**Referências**

ALBUQUERQUE, G.; No limiar da percepção: entrevista com Thelmo Cristovam. *O Volume Morto*, 2017. Disponível em

<https://ggalbuquerque00.wixsite.com/ovolumemorto/single-post/2017/01/12/no-limiar-da-percep%25C3%25A7%25C3%25A3o-entrevista-com-thelmo-cristovam>. Acesso em 06/09/2021.

CHAVES, R., *Performing sound in place: field recording, walking and mobile transmission.* Tese de doutoramento. Belfast, 2013. Disponível em <https://www.academia.edu/11339600/Performing_sound_in_place_field_recording_walking_and_mobile_transmission>. Acesso em 06/09/2021.

CRISTOVAM, T. *Entrevista com Thelmo Cristovam, conduzida por Paulo Dantas*. Olinda, 2017a. Registro em áudio.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Entrevista Prêmio Bravo, conduzida por Lígia Nogueira*. Conversa por email, 2017b.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Mamori Field Recordings*. Fonogramas. Olinda, 2006. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/mamori-field-recordings>. Acesso em 06/09/2021.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Matumbe Aió*. Fonogramas. Olinda, 2006. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/matumbe-ai-2>. Acesso em 06/09/2021.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *MSPE / Vale do Catimbau*. Fonogramas. Olinda, 2011. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/mspe-vale-do-catimbau>. Acesso em 06/09/2021.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *MSPE / Fernando de Noronha.* Fonogramas. Olinda, 2013. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/mspe-fernando-de-noronha>. Acesso em 06/09/2021.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_. *Sub(i)mersão*. Fonogramas. Olinda, 2006. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/sub-i-mers-o>. Acesso em 06/09/2021.

HRÖNIR. *Bardo Thödol - Liberação por áudio no plano post mortem.* Fonogramas. Olinda, 2003. Disponível em <https://thelmocristovam.bandcamp.com/album/bardo-th-dol-libera-o-por-audi-o-no-plano-post-morten>. Acesso em 06/09/2021.

KITTLER, F. *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press, 1999.

LANE, C.; CARLYLE, A. *In the Field. The Art of Field Recording*. Devon: Uniformbooks, 2013.

LIMA, A. Sobre deslocar paisagens: diálogos com Thelmo Cristovam. *Outros Críticos*, 2015. Disponível em <http://outroscriticos.com/sobre-deslocar-paisagens-dialogos-com-thelmo-cristovam/>. Acesso em 06/09/2021.

WRIGHT, M. P. The Noisy-Nonself: Towards a Monstrous Practice of More-than-human Listening. *Evental Aesthetics*, 2017a. Disponível em [http://eventalaesthetics.net/vol-6-no-1-2017](http://eventalaesthetics.net/vol-6-no-1-2017-sound-art-and-environment/)

[-sound-art-and-environment/](http://eventalaesthetics.net/vol-6-no-1-2017-sound-art-and-environment/). Acesso em 06/09/2021.

1. Professor adjunto alocado no departamento de composição e regência do Instituto Villa Lobos/UNIRIO. Mestre em música/composição pela UFRJ. [↑](#footnote-ref-0)
2. Grupo pernambucano fundado por Thelmo Cristovam e Túlio Falcão, únicos integrantes da formação atual. O Hrönir já contou com colaboradores como Henrique Vaz e Lucas Alencar. [↑](#footnote-ref-1)
3. “This book provides evidence for the sense that these technical and creative developments need always to be considered in the context of a conceptual or philosophical frame. For field recording, how the field is defined is at least as important as how the recording in itself has been accomplished” [↑](#footnote-ref-2)
4. Projeto de *Japanoise*, do artista japonês Masami Akita. [↑](#footnote-ref-3)
5. Como nos álbuns *Facies*, de Bella e *Eva Mitocondrial*, do projeto *Insignificanto*, de Sanannda. Ambos se encontram disponíveis no perfil *Bandcamp* da Seminal Records. Conferir também o álbum *Breviário*, de Caron, disponível no site do selo *Estranhas Ocupações*. [↑](#footnote-ref-4)
6. Grupo suíço de *grindcore*. [↑](#footnote-ref-5)
7. “On a bumpy ride on a pickup truck across the island of Koh Phangan, I hear… this sound. this rather linear, piercing high tone, that carries for miles. it doesn’t hit home immediately that that’s an insect. but when it does… I am hooked. It's the beginning of a love affair. I start hunting this sound with my tape-recorder. and discover so much more. these initial experiences are like epiphanies” [↑](#footnote-ref-6)
8. Tida como obra máxima de Kurt Schwitters, a *Merzbau* consistia na gradual transformação de sua própria casa em obra de arte, tornando-a uma espécie de colagem abstrata formada por material encontrado. [↑](#footnote-ref-7)
9. *Cocktail party effect* denota a habilidade do cérebro de focar a atenção auditiva em um estímulo em particular, filtrando uma série de outros estímulos. [↑](#footnote-ref-8)
10. “Rather than hearing the random acoustic events forcing their way into the bell-mouth in all their real-time entropy, Guyau's conscious phonograph would attempt to understand and thus corrupt them. Once again, al­leged identities or meaning or even functions of consciousness would come into play. Phonographs do not think, therefore they are possible” [↑](#footnote-ref-9)
11. O próprio sugere como exemplos deste tipo de trabalho a maior parte das gravações realizadas no lago mamori, na Amazônia (2006); também aquelas registradas para o mapa sonoro de Pernambuco, em particular as realizadas no Vale do Catimbau (2011b) e em Fernando de Noronha (2013); e o álbum *Sub(i)mersão* (2012). [↑](#footnote-ref-10)