

## Pensando na gravação de paisagens sonoras<sup>1</sup>

Steven Feld

### Resumo

No lançamento do CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, em 2001, Steven Feld fala sobre sua concepção de passeio sonoro; a escuta da floresta em seus limites e o “soar que-sobe-além”; sua escolha de equipamento e técnicas de gravação; sua relação com a música eletroacústica; e a antropologia do som.

**Palavras-chave:** paisagem sonora, passeio sonoro, técnicas de gravação, escuta, antropologia do som.

### Abstract

Upon the release of the CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, in 2001, Steven Feld speaks about his conception of soundwalk ; listening to the forest on its limits and the “lift-up-over sounding”; his choice of equipment and recording techniques; his relationship with electroacoustic music; and the anthropology of sound.

**Keywords:** soundscape, soundwalk, recording techniques, listening, anthropology of sound

### Introdução por Carlos Palombini

Em 1999 propus a Nicolas Collins, editor do Leonardo Music Journal, duas resenhas, uma do livro *Música de invenção*, de Augusto de Campos, lançado no ano anterior, outra do recital Chopin de Arnaldo Cohen, naquele mesmo ano, em Recife. Ambas levavam a extremos a orientação assumida em 1997, quando o *Computer Music Journal* publicou minha crítica do livro *Música eletroacústica: histórias e estéticas*, de Flô Menezes. Uma paráfrase da declaração de intenções de Charles Baudelaire a sua mãe quanto a *Meu coração posto a nu*, ainda um projeto de livro, sintetizaria essa intenção: “Dirigirei contra o *Brasil inteiro* meu real talento para a impertinência”.

Nicolas gostou de ambas, e elas apareceram na revista *Leonardo*, também da International Society for the Arts, Sciences and Technology (ISAST). Fui então apresentado a Michael Punt, editor do site Leonardo Digital Reviews, e passei a fazer parte do corpo de resenhistas da ISAST. Recebíamos regularmente listas de livros, CDs, DVDs etc. que podíamos solicitar em troca de uma crítica.

Quando, em 2001, Steven Feld lançou o CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, enviou uma cópia à ISAST, em São Francisco, e esta inseriu o CD na lista. Eu não fazia ideia de quem fosse Feld, mas pedi o disco. Formulei cinco perguntas em torno de minha escuta do CD e obtive cinco respostas focadas e concisas. A ISAST não se impressionou. A resenha jamais passou da pré-publicação online na página da Leonardo Digital Reviews, mas apareceu em diferentes publicações de outros grupos. O site da gravadora Earth Ear, por exemplo, incluiu um parágrafo na página de divulgação do disco. E Feld postou a entrevista em seu próprio site, Acoustic

<sup>1</sup> Originalmente publicado como “Thoughts on Recording Soundscapes: Interview with Carlos Palombini” no site AcousticEcology.org em 2001. Tradução brasileira de Carlos Palombini.

Ecology, na versão original e numa versão expandida. É esta última que *Música e Cultura*, periódico da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET), ora publica por gentileza de Steve.

### Introdução por Steven Feld

No verão de 2001, um pesquisador brasileiro de som, Carlos Palombini, enviou-me por correio eletrônico algumas perguntas a fim de obter subsídios para sua resenha de *Rainforest Soundwalks* no periódico eletrônico *Leonardo*<sup>2</sup>. Respondi sucintamente as perguntas de Carlos naquela ocasião<sup>3</sup>. No que segue, tomo partes de suas questões como trampolins para refletir de modo mais amplo sobre gravações de paisagens sonoras, técnicas de gravação e tecnologia, e a antropologia do som. As réplicas respondem às coisas mais típicas que me são indagadas acerca de *Rainforest Soundwalks* e sua relação com minha pesquisa sobre Bosavi e meus outros CDs, *Voices of the Rainforest* (1991, Rykodisc) e *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (2001, Smithsonian Folkways).

### A entrevista

**Carlos** — A primeira questão diz respeito ao título do CD, *Rainforest Soundwalks*. Eu estava certo, ao requisitá-lo, que o ponto de vista seria o de alguém que atravessa a floresta com um par de microfones e um gravador DAT portátil. Não parece ser o caso. Você pode esclarecer o significado de *soundwalk*? O termo estaria mais relacionado ao que Pierre Schaeffer chamou de “intenção de escuta”?

**Steve** — Como você e Schaeffer sugerem, meus “passeios sonoros” não dizem respeito a caminhadas físicas reais, mas a uma maneira de escutar. A duração de cada peça não é a de uma caminhada física. Nem a de movimento do microfone. Em contraste com outros tipos de trabalho em paisagem sonora que eu e outros fazemos usando técnicas de deslocamento, cada passeio ocorre num local singular da floresta num momento diferente do dia. Cada um diz respeito a uma maneira de escutá-la nas adjacências de seu limite naquela hora.

O passeio sonoro ocorre em minha cabeça e em meu corpo à medida que escuto e gravo. Cada um tem a ver com sintonizar a floresta em momentos e locais particulares com vigilância acústica aguçada, certa paciência para detectar com os ouvidos, uma maneira de estar auralmente copresente com a floresta, absorvendo a gestalt do entorno e seus efeitos sonoros caleidoscópicos. Algo afim à arte da caça — uma arte de intenso rastreamento sensorial — como se discute com frequência na literatura nativa americana.

O passeio sonoro é na verdade o resultado dessa atenção ao campo sonoro de movimento no entorno.

O que se ouve nesses passeios são compósitos em camadas, não só de altura e profundidade ou de espaço e tempo da floresta, mas também de uma história de escuta — minha história de escutar e ser ensinado a fazê-lo durante vinte e cinco anos em Bosavi. Por isso chamo esse trabalho de “acustemologia”, um modo aural de conhecer o lugar, de dar ouvidos à escuta, de participar e absorver. Mesmo fisicamente parado, o corpo faz

<sup>2</sup> O autor refere-se ao rascunho que apareceu em *Leonardo Digital Reviews* (2001), formatado depois para *eContact!* (2001); tradução brasileira em *Eunomios* (2001) e *Per musi* (2003).

<sup>3</sup> As respostas de Feld datam de 20 de maio de 2001 e foram publicadas em *eContact!* (2001) e no site *AcousticEcology.org* (2001).

movimento. E mesmo fisicamente fixos, os microfones captam movimento. O passeio sonoro é uma audioimagem densamente estratificada dessa experiência.

Diferentes de *soundwalks* mais familiares e literais que alguns praticantes de arte sonora e radioarte fazem para levar o ouvinte a espaços acústicos, essas faixas não são de modo algum caminhadas literais em espaços literais por durações literais, mas jornadas metafóricas pelo que hoje são para mim espaços e tempos aurais familiares. Tento dar uma noção do que ouço quando estou lá e quando não estou. Dito de outro modo, esses passeios são tanto hiper-reais quanto surreais. Eles recriam a intensidade da imersão imediata na experiência local. E mixam isso com a imaginação sonora do que posso lembrar ou sintonizar do som e de minha história de conhecer sonoramente o lugar.

Acho que o ato da paisagem sonora é antes de tudo testemunho acústico. A parte de campo é “estar lá” do modo mais pleno. A de estúdio, tornar o “estar lá” original mais repetível, mais expansível, mais compartilhável, mais aberto a novos tipos de participação. A ideia é transformar meu testemunho auditivo num convite a seu testemunho. É meu maior desejo para esses passeios.

**Carlos** — À primeira escuta, tive a impressão de discernir uma lógica em *Rainforest Soundwalks*: do contraste figura/fundo da primeira faixa à incrível sinfonia da última, onde cada componente singular da intrincada textura é de direito um solista. Isso está “correto”? E se estiver, como você descreveria os estágios intermediários?

**Steve** — Sua escuta da gravação está bem de acordo com minha forma de realizá-la e com minha expectativa de como ela poderia atrair um ouvinte participante. Na língua Bosavi há um termo, *dulugu ganalan*, que significa *lift up over sounding*<sup>4</sup>. É o termo para o jogo das inter-relações espaciais e temporais desse mundo sonoro. Da densidade textural dos sons, aparecem certos “solos”, apenas para ser registrados momentaneamente e logo re-estratificados. A poesia sonora da floresta está aí, nessa densidade textural de sons que se imbricam, se encadeiam e se alternam. Cada imersão aural quer indicar uma das diferentes formas como fontes sonoras múltiplas interagem para criar esse espaço acústico que segue em curva ascendente à medida que avança. É assim que o som da floresta diz a posição precisa de escuta, a hora do dia, a estação do ano, a orientação da geografia florestal. E é essa a lógica dos “solos” fugitivos em rodopio, de volta às grandes gestalts.

“Soar que-sobe-além” (*lift-up-over sounding*) é a estética aural do conteúdo do CD e de minha apresentação em estúdio. Quero que as gravações pareçam tão densamente estratificadas e interativas e evolutivas quanto a maneira como passei a escutar a floresta e seus habitantes. Apliquei essa estética à gravação e ao processo de edição de *Voices of the Rainforest* e de *Rainforest Soundwalks*; ela transparece ainda em alguns dos registros cotidianos e rituais do segundo e do terceiro CDs de *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. O melhor que posso fazer, acredito, tanto com gravações de dois canais quanto com técnicas de mixagem em estúdio, ou com uma combinação de ambas, é transportar o ouvinte àquilo que é característico do mundo sonoro de Bosavi e da maneira como aprendi a escutá-lo. Isso inevitavelmente significa que devo intensificar ou amplificar ou realçar certas sutilezas e matizes das formas como a floresta soa para deixá-los mais nítidos e acessíveis a novos ouvintes. Tenho que levar em conta essa decalagem auditiva e reafinar as gravações para valorizar seu “soar que-

<sup>4</sup> Feld explica ao entrevistador em 6 de julho de 2001:

“*Dulugu ganalan*, ‘*lift-up-over sounding*’, é o mesmo que elevar (*raise above*), ir para cima e além (*go up and over*), subir em curva para fora (*arch upward and outward*) — significa que aquilo que soa para o alto também se curva para fora, o que descreve a forma como o som se move na floresta, e a forma como toda a ‘música’ ou todo o som natural está simultaneamente imbricado, alternado, e interligado em textura e densidade. Sobre isso escrevi um artigo chamado ‘Aesthetics as Iconicity of Style’, publicado em meu livro de 1994 (com Charles Keil), *Music Grooves* (University of Chicago Press).”

sobe-além”. Evidentemente, não há nada de novo aí; artistas nas mais variadas culturas praticam essa “amplificação seletiva” da vida cotidiana há séculos.

**Carlos** — Você poderia descrever sua escolha de equipamento em termos menos denotativos que os do encarte do CD? Que tipo de DAT é o Sony D7 e por que você o escolheu? Que tipo de pré-amplificador é o AERCO e por que usá-lo? Que tipos de microfones são o AKG 460B, o CK1 e o AKG 451EB, e por que você os escolheu? Por que usar um Nagra IV-S em vez de um DAT? O que é um “par estéreo X-Y”?

**Steve** — Eu usei um Nagra estéreo (o IV-S) em todas as minhas gravações de campo entre 1976 e 1992. Nada resistiria naquele meio nem gravaria tão bem. É um instrumento extraordinário, e ainda adoro tudo nele, exceto os pré-amplificadores; e o peso, é claro! Gosto de calor analógico, e sei usá-lo para obter toda a impressão de umidade da floresta, sua presença espectral. O segundo e o terceiro CDs inteiros da série *Bosavi* foram feitos com o Nagra, e quinze ou vinte e cinco anos depois, as fitas ainda soam muito quentes e vibrantes, e foram fáceis de remasterizar em ambiente digital.

Quando gravei *Voices of the Rainforest* em 1990, tive a sorte de dispor do Nagra IV-S adaptado por Mickey Hart, com um Dolby SR da Bryston acoplado. Acho que foram das (se não as) primeiras gravações de campo distante feitas com o sistema Dolby SR (redução espectral). A coisa era grande e desajeitada para carregar na floresta, mas valeu a pena. A segunda, a terceira e a quarta faixas de *Rainforest Soundwalks* foram gravadas com essas máquinas, e me parecem soar mais como a floresta que tudo o que já fiz. Elas têm esse calor maravilhoso, essa presença e esse caráter direto, suave mas preciso, que de fato se pode obter com redução espectral analógica. Todos gostam dessas faixas por esse calor, e os experimentos que fiz com redução espectral são os verdadeiros responsáveis. Em parte porque os circuitos de redução espectral tornaram possível gravar sons de volume muito baixo e interações muito sutis (como entre os grilos e o vento) sem ruído algum.

Foi enquanto desenvolvia um sistema para gravações de campo com Mickey que encontrei o AERCO, um pré-amplificador feito sob medida por Jerry Chamkis em Austin, no Texas. Ele é surpreendentemente silencioso e oferece o melhor som de phantom power que você jamais vai ouvir. É bem pequeno, funciona com três pilhas de 9 volts e aceita cabos XLR de microfones. Os pré-amplificadores do Nagra são bons, mas nem me passa pela cabeça voltar a usá-los depois de ouvir como o Nagra soa com o AERCO e microfones de phantom power. Continuo a usá-lo com o DAT; faz uma diferença enorme.

O Sony D7 (substituído depois pelo D8) é um mini-DAT, apelidado DAT Walkman. Ele é pequeno e prático para a floresta, e funciona com quatro pilhas AA. Comecei a usar esses aparelhos em 1992. As faixas de cordas do primeiro CD da coleção *Bosavi* foram gravadas assim, bem como a primeira faixa de *Rainforest Soundwalks*. Levei um bom tempo para me adaptar ao DAT. Ainda não gosto da hipernitidez no extremo agudo, da compressão, ou da sonoridade geral tanto quanto gosto da redução espectral analógica. Mas usando o AERCO e microfones com os quais estou familiarizado, tenho conseguido me adaptar.

Agora que o DAT está saindo de linha, muita gente que faz gravação de campo tem recorrido ao minidisco. Levei anos para me acostumar com a compressão do DAT e não acho que vá me acostumar com a dos minidiscos algum dia. Detesto aquele som; é pior que MP3. Para qualquer coisa que não seja pop, soa como rádio AM ao telefone. Prefiro continuar com o DAT até que venha a próxima geração de gravadores de campo. A Nagra está para apresentar o Nagra V, e acho que vai ser o caminho. É um gravador digital de campo de 24 bits e 6 libras de peso (com baterias!) que usa discos rígidos removíveis de 2,2 GB, cada um capaz de gravar mais de duas horas. Conhecendo a Nagra, vai ser super-resistente e maravilhoso para o campo e o estúdio. Estou na expectativa.

Os principais microfones que uso são AKGs com phantom power, os de campo, com os circuitos dos famosos AKG 414 de estúdio. Nos anos setenta e oitenta, usei a combinação cardioide 451EB e CK1, ou às vezes o hipercardioide CK8. Nos anos noventa, passei para a versão modificada, os microfones de condensador C60, mas continuei a usar as cápsulas cardioides do CK1. Para instrumentos tão sensíveis, esses microfones têm tolerado sempre muito bem a umidade da floresta (se mantidos em gel de sílica, sacos de plástico hermeticamente fechados e Tupperware!) E têm as características certas para os sons vocais, ambientais e instrumentais que gravo. Possuem resposta ascendente e são muito estáveis e claros em todas as frequências médias e altas. Só recentemente comecei a usar também um microfone estéreo de captação em ponto único, o Shure VP88, que tem configuração MS. O MS (meio-lado) é uma alternativa muito boa ao estéreo X-Y, e você pode ajustar o ângulo do estéreo enquanto grava, o que também é bastante prático para alguns tipos de trabalho em paisagem sonora.

Ainda assim, gosto do som do estéreo X-Y (microfones cardioides ligeiramente cruzados, com as cápsulas sobrepostas); ele parece produzir a versão mais natural de um campo estéreo. Ao contrário das configurações estéreo A-B, ORTF ou binaural, que experimentei, a X-Y não espacializa excessivamente a esquerda e a direita. Há tanta ambiguidade sonora de espaço na floresta, e quero que a imagem estéreo registre isso. As técnicas de gravação X-Y permitem ainda gravar tanto em close-up quanto à distância, e combinar bem na edição os cortes de diferentes planos; exemplos disso são a derrubada de árvores na terceira faixa de *Voices of the Rainforest* e o trabalho de jardinagem na faixa de abertura do segundo CD de *Bosavi*. Estou descobrindo agora que também é possível obter essas vantagens, mas com espacialização ligeiramente melhor, através da configuração MS.

Embora *Rainforest Soundwalks* use principalmente técnicas de gravação estacionária, nem todas as minhas gravações são assim. Uma forma clássica de gravação de paisagens sonoras é estar atento a onde e quando sons múltiplos estão presentes, como eles se imbricam, e como os sons aparecem, desaparecem, ou passam de figura a fundo, de proeminentes a ambientes. É um pouco como a escola *cinéma-vérité* de documentário, em que caminhar com a câmara, procurar sempre na objetiva o momento certo de reenquadrar a ação, e editar enquanto filma são habilidades de reflexo cruciais.

De modo semelhante, ajusto o ângulo de inclusão sonora em meus microfones estéreo e me desloco selecionando panoramas sonoros e procurando os pontos de junção, imbricação e dispersão dos sons. Várias técnicas de caminhar e pequenos movimentos da mão editam a gravação à medida que ela se realiza. Cada segmento da fita torna-se assim uma espécie de *shot sequence* (como se diz na linguagem do cinema), uma cena cuja integridade se desenrola e congela no tempo sônico. Essas sequências são depois concatenadas, criando paisagens sonoras semelhantes a trilhas de filmes, só que sem as imagens. Foi assim que fiz *Voices of the Rainforest* e seu predecessor, o programa de rádio *Voices in the Forest*, hoje a décima faixa do segundo CD de *Bosavi*.

Em *Voices of the Rainforest* pode-se verdadeiramente ouvir uma nítida mistura das quatro técnicas principais associadas ao trabalho da paisagem sonora. São elas: (1) permanecer no lugar em relação a fontes fixas; (2) permanecer no lugar em relação a fontes móveis; (3) mover-se em relação a fontes fixas; (4) mover-se em relação a fontes móveis. Ao gravar de todas essas maneiras, e ao justapor depois os diversos “panoramas sonoros” resultantes, torna-se possível editar as sequências para obter um sentido de lugar e ação, bem como da transformação contínua do som, de seu poder dinâmico.

**Carlos** — Como você encaixa *Rainforest Soundwalks* no contexto da tradição musical do ocidente?

**Steve** — *Rainforest Soundwalks* é obviamente uma gravação muito “musical” na medida em que apresenta um campo novo de sons e está estruturada para fornecer uma via de escuta que pode ser ou não ser narrativa. Não é um tipo literal de música de programa.

Mas não é de todo abstrata. Usa técnicas de edição e de arranjo muito influenciadas por meus estudos de música eletroacústica. Ao mesmo tempo, dialoga também com outras gravações ambientais, históricas naturais, ecologia acústica e paisagem sonora (rádio/performance) — os tipos de artistas representados no catálogo de EarthEar. Estou tentando atingir simultaneamente artistas de som, ecologistas, antropólogos, gente da paisagem sonora e do rádio, e compositores de música experimental. Escuto seus trabalhos com frequência e com cuidado, e *Rainforest Soundwalks* é muito sobre meu diálogo com eles, e sobre minha maneira particular de escutar, absorvida durante anos nas florestas de Bosavi.

Outro tipo de resposta é situar o trabalho da paisagem sonora como uma alternativa populista e profundamente humanista à tradição da alta cultura de sujeitar o mundo natural às mais abstratas viagens cerebrais da teoria da música ocidental, no modo “muito além de Messiaen”. Ou de sujeitar os sons naturais ao tecno-sadismo, no modo “direto do quarto do Marquês de Sade”. Quero dizer que o trabalho da paisagem sonora — como qualquer tipo de música realmente liberadora — desloca você para um lugar onde o som e a escuta podem de fato assumir o controle, expandir a mente de seu corpo e o corpo de sua mente. Acho que o melhor trabalho de paisagem sonora pratica uma política nesse ponto, uma política do que R. Murray Schafer chamou “limpeza do ouvido”. E com isso, claro, pratica uma poética de escuta, de participação e absorção. Para mim, o melhor da paisagem sonora, como o melhor de qualquer música, cria uma nova ecologia de escuta, e assim, uma apreensão renovada do poder sensível e material da presença acústica. Verdadeiramente acredito que paisagens sonoras possam provocar esses encontros acustemológicos, e busco isso nessas gravações.

**Carlos** — O que é a “Antropologia do Som”?

**Steve** — Cunhei a expressão “antropologia do som” em algumas de minhas publicações nos anos setenta. Originalmente era só minha resposta ao que via de limitante na expressão “antropologia da música”, título de um livro de meu professor, Alan P. Merriam, em 1964. Minha preocupação original era que os etnomusicólogos estavam separando artificialmente a disposição de som chamada “música” no ocidente do conjunto do mundo humano e ambiental em som. Chamei meu trabalho de antropologia do som porque eu queria conectar forma acústica e sentido social. Tudo o que tenho feito segue esse procedimento; está tão ligado à produção (fontes e agentes) quanto à recepção (quem ouve, como é ouvido). Só quero que a materialidade acústica do som e sua vida social tenham o mesmo peso, e é o que você tem na expressão “antropologia do som”.

A melhor maneira de entender todo o sentido dessa ideia de “antropologia do som” é colocar lado a lado *Rainforest Soundwalks* e *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. Nos três CDs de *Bosavi* você ouve como os sons da floresta não só inspiram a poesia e os padrões acústicos da canção, do grito, dos instrumentos, e assim por diante. Você ouve também como todas as canções e sons de trabalho e sons rituais e cerimoniais transformam esses padrões sonoros da floresta, e como são executados em concerto com eles. A música da natureza torna-se a natureza da música; é isso que as gravações mostram, lado a lado.

Esses registros são uma tentativa de apresentar toda a ecologia acústica de Bosavi, minha paixão há vinte e cinco anos — apresentar, desse grupo, toda a antropologia do som em som. *Rainforest Soundwalks* é a gravação fundadora porque permite ouvir as faixas básicas, o cotidiano sonoro — solos agudos de pássaros ou ambiências mais vastas — que as pessoas escutam no decorrer de suas vidas. É através da escuta atenta desse mundo que as pessoas de Bosavi constroem sua maneira de cantar, os textos de suas canções, e muito de suas vidas musicais. *Bosavi* é realmente sobre o tanto que as pessoas ouvem no mundo, o tanto que o material de *Rainforest Soundwalks* as inspira em seu universo criativo.

## Referências bibliográficas

FELD, Steven. 1994. “Aesthetics as Iconicity of Style (uptown title); or, (downtown title) ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. Org. Charles Keil e Steven Feld. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 109–50.

\_\_\_\_\_. 1988. “Aesthetics as Iconicity of Style, or ‘Lift-Up-Over Sounding’: Getting into the Kaluli Groove”. *Yearbook for Traditional Music* 20: 74–113.

\_\_\_\_\_. 2001. “Steven Feld on *Rainforest Soundwalks*: Interview by Carlos Palombini”. *AcousticEcology.org*, <[www.acousticecology.org/writings/palombini.html](http://www.acousticecology.org/writings/palombini.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “Steven Feld on *Rainforest Soundwalks*, by Carlos Palombini”. *eContact!* 4/3, <[cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Feld.html](http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Feld.html)>.

FELD, Steven; PALOMBINI, Carlos. 2001. “Thoughts on Recording Soundscapes: Interview with Carlos Palombini”. *AcousticEcology.org*, <[www.acousticecology.org/edu/educurrbosavi.html#Anchor-Thoughts-11481](http://www.acousticecology.org/edu/educurrbosavi.html#Anchor-Thoughts-11481)>.

PALOMBINI, Carlos. 2003. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, o CD do antropólogo Steven Feld”. *Per musi* 8: 165–67, 2003, <[www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/resenha6.html](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/08/resenha6.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*: o CD do antropólogo Steven Feld comentado por Carlos Palombini”. *Eunomios*, 23 de outubro, <[www.eunomios.org/contrib/palombini3/palombini3.html](http://www.eunomios.org/contrib/palombini3/palombini3.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, by Steven Feld”. *eContact!* 4/3, <[cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Rainforest.html](http://cec.sonus.ca/econtact/Soundwalk/Rainforest.html)>.

\_\_\_\_\_. 2001. “*Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, by Steven Feld”. *Leonardo Digital Reviews*, 5 de junho, <[www.leonardo.info/reviews/jun2001/cd\\_SOUNDWALKS\\_palombini.html](http://www.leonardo.info/reviews/jun2001/cd_SOUNDWALKS_palombini.html)>.