

IANNI BARROS LUNA

**Não era mais que um ruído:  
provocações em arte sonora**

Brasília DF  
2020

**|Ida | PPGAV | UnB|**

IANNI BARROS LUNA

**Não era mais que um ruído:  
provocações em arte sonora**

Tese apresentada ao PPGAV – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do IdA – Instituto de Artes do Departamento de Artes da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia  
Orientador: Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa

Brasília DF  
2020

**|Ida | PPGAV | UnB|**



**Universidade de Brasília**



INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

---

**TESE DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

\_\_\_\_\_  
Professor (a) Dr. (a). Antenor Ferreira Correa (VIS/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

\_\_\_\_\_  
Professor (a) Dr. (a). Karina e Silva Dias (VIS/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

\_\_\_\_\_  
Professor (a) Dr. (a). Edson Zampronha (UNIOVI)  
**MEMBRO EXTERNO**

\_\_\_\_\_  
Professor (a) Dr. (a). Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (USP)  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida a impressão  
Brasília-DF, **quinta-feira, outubro 08, 2020**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LL961n Luna, Ianni Barros  
Não era mais que um ruído: provocações em arte sonora /  
Ianni Barros Luna; orientador Antenor Ferreira Correa. --  
Brasília, 2020.  
242 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2020.

1. arte sonora. 2. artes visuais. 3. virada sônica. 4.  
escuta. 5. campo expandido. I. Correa, Antenor Ferreira,  
orient. II. Título.

Às sonoridades

Agradeço ser capaz de encarar a escritura desta tese como uma aventura lúdica de poder (y amor).

Agradeço à minha mãe, por me deixar escolher.

Ao meu pai, por me mostrar, em seu próprio corpo, os efeitos de deleite das artes musicais (todos os domingos de manhã, girando seus vinis na vitrola da sala).

À minha outra mãe, por me ensinar sobre a liberdade da disciplina.

Ao meu irmão, baterista de movimentos fluidos, pela obstinação alegre em suas próprias habilidades.

À minha irmã, por me mostrar, de novo e de novo, que libertar a própria voz significa ganhar o mundo.

Às minhas bandas: Xixi de Aranha (circa 1995); Dança da Vingança (2011-2016); Soror (2011- até o presente); Laposivy (2019- até o presente) e aos projetos colaborativos em som e vídeo, na retomada constante da tecnologia, sob nossos termos, como exercício estético. E aos coletivos Bruxaria, Nada Frágil, Corpus Crisis, Mão na Máquina e Biroasca, nos quais eu fui, ao longo dos anos, experimentando interesses e propostas em espaços seguros, selvagens.

À UnB, que frequento há vinte anos e que me acolheu como estudante dedicada e insubmissa. À mestres, com os quais vivi *encontros*. Ao Ida, por permanecer um laboratório de loucuras.

À Brasília e Berlim, por serem meus lares no mundo.

À todes amigas, passado-presente-futuro, nessas e em outras galáxias.

**Resumo:**

Instâncias de sentido em arte sonora ressignificam conceitos e práticas vigentes em circuitos contemporâneos de arte, incitando provocações que refutam a suposição de que **Não era mais que um ruído**. Por meio da análise crítica de determinados trabalhos, que se localizam nos espaços 'entre' técnicas e teorias, articulações poéticas se estabelecem enquanto investigações interdisciplinares. Partindo da constatação da chamada "virada sônica" enquanto instância derivativa de um campo expandido entre imagem e som, esta tese se ocupa em ressoar os efeitos de deslocamento de ênfase para o fenômeno sonoro como significador de propostas estéticas. Para tanto, são consideradas as multidimensionalidades da experiência perceptiva no que se referem ao instante sempre renovado do acontecimento estético. A escuta é entendida assim, como elemento imersivo capaz de realizar aberturas semânticas dadas a entrelaçar construtos teóricos enunciadores das funções imaginativas do som. Por fim, consideraremos a desobediência tecnológica como metodologia experimental reificadora de abordagens que reverberam as sonoridades como instâncias de uma poética em expansão.

Palavras-Chave: arte sonora, artes visuais, virada sônica, escuta, campo expandido.

**Abstract:**

Instances of meaning in sound art resignify current concepts and practices in contemporary art circuits, inciting provocations that refute the assumption that **It was nothing more than a noise**. Through the critical analysis of certain works, which are located in the spaces 'between' techniques and theories, poetic articulations are established as interdisciplinary investigations. From within the findings of the so-called "sonic turn" as a derivative instance of an expanded field between image and sound, this thesis is concerned with resonating the effects of an emphasis shift to the sound phenomenon as a signifier of aesthetic proposals. For that, the multidimensionalities of the perceptual experience are considered in their reference to the always renewed instant of the aesthetic event. Listening is thus understood as an immersive element capable of performing semantic openings given the intertwinings of theoretical constructs that convey the imaginative functions of sound. Finally, we will consider technological disobedience as an experimental methodology that reifies approaches that reverberate sonorities as instances of an expanding poetics.

Key-Words: sound art, visual arts, sonic turn, listening, expanded field.

## Lista de Imagens

- Imagem 1: Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961. \_\_\_\_\_ 23  
[\[https://www.wikiart.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961\]](https://www.wikiart.org/en/robert-morris/box-with-the-sound-of-its-own-making-1961)
- Imagem 2: Zimoun, *Untitled*, 2015. \_\_\_\_\_ 37  
[\[https://vimeo.com/31891137\]](https://vimeo.com/31891137)
- Imagem 3: Ellen Fullman, *Long String Instrument*, 2015. \_\_\_\_\_ 42  
[\[https://static1.squarespace.com/static/57a56154ebbd1acee615687c/t/5843091c15d5dbb709f5d30f/1480788253580/EF\\_Kjeldo1.jpg\]](https://static1.squarespace.com/static/57a56154ebbd1acee615687c/t/5843091c15d5dbb709f5d30f/1480788253580/EF_Kjeldo1.jpg)
- Imagem 4 : Marcel Duchamp, *À bruit secret (With Hidden Noise)*, 1916. \_\_\_\_\_ 45  
[\[https://sis.modernamuseet.se/en/internal/media/dispatcher/12670/resize:format\\$003dpreview\]](https://sis.modernamuseet.se/en/internal/media/dispatcher/12670/resize:format$003dpreview)
- Imagem 5: Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano*, 1961. \_\_\_\_\_ 47  
[\[http://imaginepeace.com/archives/19372\]](http://imaginepeace.com/archives/19372)
- Imagem 6: Maria Chavez, *Amplified Wind # 1*, 2012. \_\_\_\_\_ 51  
[\[https://i2.wp.com/mariachavez.org/wpcontent/uploads/2014/01/AmplifiedWind\]](https://i2.wp.com/mariachavez.org/wpcontent/uploads/2014/01/AmplifiedWind)
- Imagem 7: Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, 1969. \_\_\_\_\_ 66  
[\[http://rateyourmusic.com/release/album/alvin\\_lucier/i\\_am\\_sitting\\_in\\_a\\_room/\]](http://rateyourmusic.com/release/album/alvin_lucier/i_am_sitting_in_a_room/)
- Imagem 8: Janek Schaefer, *Recorded Delivery*, 1995. \_\_\_\_\_ 70  
[\[https://www.audioh.com/projects/recorded\\_delivery.html\]](https://www.audioh.com/projects/recorded_delivery.html)
- Imagem 9: Arrowgroup, *Found Sound Art 1 – 5*, 2017. \_\_\_\_\_ 85  
[\[https://villemjahu.com/blog/2017/12/17/found-sound-art-ars/\]](https://villemjahu.com/blog/2017/12/17/found-sound-art-ars/)
- Imagem 10: Ianni Luna, *Alto Dançante (frames de vídeo)* 2017. \_\_\_\_\_ 86  
[\[https://ianniluna.net/Alto-Dancante\]](https://ianniluna.net/Alto-Dancante)
- Imagem 11: Hildegard Westerkamp, *Kits Beach Soundwalk*, 1989. \_\_\_\_\_ 99  
[\[https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/files/image\\_203.jp\]](https://www.hildegardwesterkamp.ca/sound/comp/3/kitsbeach/files/image_203.jp)

Imagem 12: Hildegard Westerkamp. _____	99
[ <a href="https://www.hildegardwesterkamp.ca/bio/files/fullres_138.jpg">https://www.hildegardwesterkamp.ca/bio/files/fullres_138.jpg</a> ]	
Imagem 13: Pauline Oliveros, 1988. _____	105
[ <a href="https://improvisedlife.com/2016/12/06/pauline-oliveros/">https://improvisedlife.com/2016/12/06/pauline-oliveros/</a> ]	
Imagens 14, 15 e 16: Ianni Luna, <i>(depois) do Olhar (frames de vídeo)</i> 2018. _____	111
[ <a href="https://ianniluna.net/depois-do-Olhar-after-the-Gaze">https://ianniluna.net/depois-do-Olhar-after-the-Gaze</a> ]	
Imagem 17: Pauline Oliveros, 1966. _____	122
[ <a href="https://www.documenta14.de/de/artists/13585/pauline-oliveros">https://www.documenta14.de/de/artists/13585/pauline-oliveros</a> ]	
Imagem 18: La Monte Young and Marian Zazeela, <i>Dream House</i> , 1993. _____	125
[ <a href="http://www.melafoundation.org/dream02.htm">http://www.melafoundation.org/dream02.htm</a> ]	
Imagem 19: Ianni Luna, <i>Ouvir Olhos</i> , 2017. _____	132
[ <a href="https://ianniluna.net/Ouvir-Olhos">https://ianniluna.net/Ouvir-Olhos</a> ]	
Imagem 20: Felix Gonzales-Torres, <i>Untitled (Arena) (frames de vídeo)</i> , 1993. _____	133
[ <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xOmN-WikWog">https://www.youtube.com/watch?v=xOmN-WikWog</a> ]	
Imagem 21: Ianni Luna, <i>Ouvido Encontrado</i> , 2017. _____	135
[ <a href="https://ianniluna.net/Ouvido-Encontrado">https://ianniluna.net/Ouvido-Encontrado</a> ]	
Imagens 22, 23, 24: Ianni Luna, <i>Também ali havia um mundo (série)</i> , 2018. _____	137
[ <a href="https://ianniluna.net/Tambem-Ali-Havia-Um-Mundo-vol-1-There-Also-Was-A-World-vol-1">https://ianniluna.net/Tambem-Ali-Havia-Um-Mundo-vol-1-There-Also-Was-A-World-vol-1</a> ]	
Imagem 25: Ianni Luna, <i>Whatever is Made Out of The Nights</i> , 2019. _____	140
[ <a href="https://ianniluna.net/Whatever-Is-Made-Out-Of-The-Nights">https://ianniluna.net/Whatever-Is-Made-Out-Of-The-Nights</a> ]	
Imagem 26: Janet cardiff, <i>Forest Walk</i> , 1991. _____	145
[ <a href="https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forest.html">https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forest.html</a> ]	
Imagem 27: Janet Cardiff e George Miller, <i>The city of forking paths</i> , 2014. _____	154
[ <a href="https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html">https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html</a> ]	
Imagem 28 e 29: Ianni Luna, <i>Não era mais que um ruído</i> , 2018. _____	162

[<https://ianniluna.net/Nao-era-mais-que-um-ruído-It-was-nothing-more-than-a-noise>]

Imagem 30: Max Neuhaus. *Drive in Music*, 1967. \_\_\_\_\_ 169

[<https://soundartarchive.net/WORKS-details.php?recordID=42>]

Imagem 31: Christina Kubisch, *La Serra*, 2019. \_\_\_\_\_ 172

[<https://toneshift.files.wordpress.com/2019/05/la-serra-2019.jpg?w=800>]

Imagem 32: Christina Kubisch, *Electrical Walks*, 2019. \_\_\_\_\_ 174

[<https://gaitelyrique.net/evenement/electrical-walks-paris>]

Imagem 33: Puce Mary, *Mayhem*, 2016. \_\_\_\_\_ 178

[<https://heretoday.dk/blog/wp-content/files/2016/03/pucemary-5283.jpg>]

Imagem 34: Moor Mother, 2017. \_\_\_\_\_ 182

[[https://www.cafeoto.co.uk/media/thumbnails/uploads/moor-mother-piano-hair-over-face-e1475155695491-595x438\\_page\\_image.jpeg](https://www.cafeoto.co.uk/media/thumbnails/uploads/moor-mother-piano-hair-over-face-e1475155695491-595x438_page_image.jpeg)]

Imagem 35: Elana Mann, *Learning to live within the all of it*, 2016. \_\_\_\_\_ 192

[<http://www.elanamann.com/project/assonant-armory>]

Imagem 36: Ianni Luna, *Melhor Dizer*, 2017. \_\_\_\_\_ 193

[<https://ianniluna.net/Melhor-Dizer-Better-Say>]

Imagem 37: Ianni Luna, *Falências do Discurso I (frames de vídeo)*, 2017. \_\_\_\_\_ 194

[<https://ianniluna.net/Falencias-do-Discurso-I-Failures-of-Discourse-I>]

Imagem 38: Ianni Luna, *Falências do Discurso II (frames de vídeo)*, 2017. \_\_\_\_\_ 195

[<https://ianniluna.net/Falencias-do-Discurso-II-Failures-of-Discourse-II>]

Imagem 39: John Cage, *How to Get Started*, 1989. \_\_\_\_\_ 197

[[https://slought.org/resources/how\\_to\\_get\\_started](https://slought.org/resources/how_to_get_started)]

Imagem 40: Pussy Vision, *Hampstock, EUA, (frame de vídeo)*, 2016. \_\_\_\_\_ 199

[<https://www.youtube.com/watch?v=y1589Ensfa0&t=10s>]

Imagem 41: John Cage, *4'33''*, 1952. \_\_\_\_\_ 201

[<http://a4-room.com/4-33/>]

Imagem 42: Andrea Neumann, *Inside Piano*, 2010. \_\_\_\_\_ 205

[[https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared\\_piano](https://en.wikipedia.org/wiki/Prepared_piano)]

Imagem 43: Keith Rowe, s/d. \_\_\_\_\_ 207

[<https://www.powerhousebooks.com/site/wp-content/uploads/9781576878644.in06-1.jpg>]

Imagem 44: Maria Chavez, *Abstract Turntable Concert*, Milão, Itália, 2016. \_\_\_\_\_ 208

[[http://www.ursss.com/wp-content/uploads/2016/07/pic1\\_fb2-640x338.jpg](http://www.ursss.com/wp-content/uploads/2016/07/pic1_fb2-640x338.jpg)]

Imagem 45: Michele Spanguero, *Replay*, 2013. \_\_\_\_\_ 214

[<http://www.michelespanghero.com/works/replay/>]

Imagem 46: Lesley Flanigan, *The watsON? NOISE Festival (frames de vídeo)*, 2013. \_\_\_\_ 215

[<https://www.youtube.com/watch?v=9JTHKmtKDvs>]

Imagem 47: John Cage, *Imaginary Landscape No. 1*, 1939. \_\_\_\_\_ 217

[<https://i.pinimg.com/originals/fa/c9/27/fac92765b884ec8862df01d3333057e9.jpg>]

Imagens 48, 49, 50: Teta Lírica, concha acústica da UFPE, Brasil (frames de vídeo),

2016. \_\_\_\_\_ 219

[<https://vimeo.com/170219944>]

Imagem 51: Nguyễn + Transitory, Museum of Modern Art Warsaw, Polônia, 2018. \_\_\_\_ 222

[[https://f4.bcbits.com/img/a1137052474\\_2.jpg](https://f4.bcbits.com/img/a1137052474_2.jpg)]

Imagem 52: Nguyễn + Transitory, *Superbooth (frame de vídeo)*, 2020. \_\_\_\_\_ 223

[<https://www.youtube.com/watch?v=6mtj153n4uM>]

## Sumário

<b>Lista de Imagens</b>	<b>8</b>
<b>Sumário</b>	<b>12</b>
<b>Introdução</b>	<b>16</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>A Virada Sônica – O Campo Expandido entre Imagem e Som</b>	<b>22</b>
<b>1.1 Campos Expandidos</b>	<b>24</b>
<b>1.2 (Im)purezas</b>	<b>26</b>
<b>1.3 Entre</b>	<b>30</b>
<b>1.4 Minimalismo e <i>Objecthood</i></b>	<b>33</b>
<b>1.5 Anti-Forma</b>	<b>38</b>
<b>1.6 Fenomenologia</b>	<b>40</b>
<b>1.7 Tridimensionalidade e Sonoridade</b>	<b>42</b>
<b>1.8 O som nas artes</b>	<b>45</b>
<b>1.9 <i>KlangKunst</i></b>	<b>49</b>
<b>1.10 Sonologia</b>	<b>52</b>
<b>1.11 Virada Sônica</b>	<b>54</b>
<b>1.12 Rumo a um (ainda) mais novo <i>Laocoonte</i>?</b>	<b>57</b>
<b>Capítulo 2</b>	
<b>O Objeto Sonoro – Do Estúdio ao Campo</b>	<b>65</b>
<b>2.1 Ouvido Microfone</b>	<b>67</b>
<b>2.2 Fonografia</b>	<b>68</b>
<b>2.3 Música de Fita</b>	<b>74</b>
<b>2.4 Uma coisa ouvida</b>	<b>77</b>

	13
<b>2.5 Objeto Sonoro</b>	<b>79</b>
<b>2.6 Som Encontrado</b>	<b>83</b>
<b>2.7 Que tempo é esse lugar?</b>	<b>88</b>
<b>2.8 <i>Earcology</i></b>	<b>89</b>
<b>2.9 Paisagem Sonora</b>	<b>92</b>
<b>2.10 <i>Soundscape Composition</i></b>	<b>95</b>
<b>2.11 Paisagem Ficção</b>	<b>97</b>
<b>Capítulo 3</b>	
<b>Escutar Ouvir – Imersão e Ressonância Sonora</b>	<b>104</b>
<b>3.1 Fenômeno Sonoro</b>	<b>106</b>
<b>3.2 Por uma Filosofia da Arte Sonora</b>	<b>108</b>
<b>3.3 Som como Coisa</b>	<b>113</b>
<b>3.4 Corpo Antena</b>	<b>116</b>
<b>3.5 Escutar Ouvir</b>	<b>119</b>
<b>3.6 Cubo Preto</b>	<b>122</b>
<b>3.7 Ouvir Olhos</b>	<b>130</b>
<b>3.8 O Fone como Espaço de Devaneio</b>	<b>133</b>
<b>3.9 Noite Acusmática</b>	<b>138</b>
<b>3.10 Escutar Imaginações</b>	<b>141</b>
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Caminhadas Sonoras – O Espaço Público e as Derivas do Som ao Ar Livre</b>	<b>144</b>
<b>4.1 <i>Walkscapes</i></b>	<b>146</b>
<b>4.2 Caminhar como ato estético</b>	<b>148</b>
<b>4.3 Psicogeografia</b>	<b>150</b>
<b>4.4 Teoria da Deriva</b>	<b>151</b>

	14
<b>4.5 Cartografias Sonoras</b>	<b>153</b>
<b>4.6 Caminhadas Sonoras</b>	<b>154</b>
<b>4.7 <i>Listen, 15 Walks</i></b>	<b>156</b>
<b>4.8 Não era mais que um ruído</b>	<b>159</b>
<b>4.9 <i>Site Sounds</i></b>	<b>165</b>
<b>4.10 <i>Radio Art</i> ou A primeira instalação sonora</b>	<b>169</b>
<b>4.11 Caminhadas Elétricas</b>	<b>172</b>
<b>Capítulo 5</b>	
<b>Desobediências Tecnológicas – <i>Noise</i> e Emergência em Performance Sonora</b>	<b>177</b>
<b>5.1 Voz e Verso</b>	<b>179</b>
<b>5.2 Ruído Ruína</b>	<b>183</b>
<b>5.3 Tempo Expandido</b>	<b>189</b>
<b>5.4 Poéticas do Discurso</b>	<b>191</b>
<b>5.5 Silêncios</b>	<b>200</b>
<b>5.6 Desobediências Tecnológicas</b>	<b>203</b>
<b>5.7 Emergências Generativas</b>	<b>211</b>
<b>5.8 Deixar os sons serem eles mesmos</b>	<b>213</b>
<b>5.9 Performance Sonora Contemporânea ou <i>Live Electronics</i></b>	<b>217</b>
<b>Considerações Finais</b>	<b>227</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	<b>233</b>



## Introdução

Há algo de significativo, que ocorre no interior de algumas comunidades estéticas, que se relaciona a uma intencionalidade cuja verve experimental logra a regeneração constante de ideias, materiais, meios e procedimentos. Essas movimentações surgem num ritmo que dificilmente é acompanhado pelas publicações de cunho teórico ou crítico, operando, frequentemente, numa espécie de paralelismo incógnito, que se mostra a um público mais amplo de maneiras fugidias e não raro, anacrônicas.

Essa configuração parece ter definido o percurso do elemento sonoro frente aos contextos de produção cultural, relacionados a circuitos de arte ou não, por conferir um caráter preponderantemente aberto às suas historicidades e definições. Ao longo desta tese, veremos de que maneiras – no plural – a chamada "virada sônica" (DROBNICK, 2004; PORCELLO, 2007; ENGSTRÖM & STJERNA, 2009), nos últimos vinte anos, passou a articular teoricamente os meandros interdisciplinares da arte sonora.

Até então, as complexas trajetórias que o fenômeno sonoro empreende, tanto dentro da História da Música, como em seus enlaces com a História da Arte e, sobretudo, em relação à arte contemporânea; não assumem significado em termos de uma congregação conceitual própria, tampouco conformam uma disciplina acadêmica específica<sup>1</sup>. Entretanto, sua presença em práticas poéticas pode ser inesperadamente encontrada ao longo dos tempos, de maneiras pouco sistematizadas, mas definitivamente instigantes.

A chamada arte sonora é categoria suficientemente vasta, apresentando dinâmicas múltiplas cujo mapeamento pormenorizado se mostra impraticável. Num certo sentido, parte do entusiasmo da presente pesquisa se relaciona justamente a tal impossibilidade, no que aquiesce a que construções de significado permaneçam em um campo aberto de atividade. De certo, a própria prática do pensamento contemporâneo parece se estabelecer

---

<sup>1</sup> Na Universidade de Brasília (UnB) a disciplina *Arte Sonora* foi ofertada pela primeira vez, com essa denominação, apenas no primeiro semestre de 2018, sob a insígnia *Tópicos Especiais em Arte e Tecnologia 2*, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais e ministrada por Antenor Ferreira Correa. No Departamento de Música, disciplinas com temática similar foram ofertadas ao longo dos anos por, entre outros/as, Jorge Antunes, Conrado Silva e Eufrásio Prates.

na circunstância de abordagens que abdicam das grandes narrativas universais e se dedicam a entendimentos localizados, portanto, menos hegemônicos, da realidade.

A partir de concepções metodológicas advindas da fenomenologia, nosso texto propõe um percurso não linear de investigação, que tem como objeto de pesquisa a arte sonora e que se constrói por meio de articulações teóricas entre obras, processos e textos, sob a insígnia pouco ortodoxa do devaneio imaginativo (BACHELARD, 1993). Ao longo dos capítulos, as intersecções entre som e sentido são constantemente evocadas, evidenciando a relação mesma entre som e imaginação, por apresentarem interesses e cintilâncias afins.

Assim, não nos pareceu pertinente realizar um panorama histórico universal acurado de obras e artistas que poderiam estar categorizadas/os sob a insígnia da arte sonora. Nem, tampouco, fazer um estudo comparativo entre determinados/as artistas tendo como base uma análise vertical de todas as suas obras. Nesta tese, articularemos uma parcela pequena da produção em arte sonora internacional – em especial a partir dos anos 1960 – a nossos próprios trabalhos realizados antes e durante o período do doutorado. A partir da ativação de discursos poéticos em obras específicas, serão estabelecidas interlocuções com escritos interdisciplinares em análises teóricas que ocorrem como reverberações.

Esta tese é fruto de uma pesquisa sobre sonoridades enquanto materialidades poéticas a gerar sentidos para contextos estéticos. Essa problematização gerou uma investigação do elemento sonoro como propulsor de práticas e discursos que reconheçam novas significações em proposições experimentais nas intersecções entre imagem e som. Um dos pontos de apoio da tese é a formulação de uma estreita relação entre arte sonora e arte contemporânea, em especial, sob o arcabouço das artes visuais, em função da pesquisa estar largamente localizada em contextos operacionais a esta relacionados, tendo ocorrido a partir de experimentos intimamente pautados por seus procedimentos de construção de sentido e suas lógicas expositivas.

Ao longo do doutorado foi-se elaborando um pensamento que se perguntava sobre os efeitos de um deslocamento de ênfase em direção ao sonoro, que por sua vez, possibilitaria aberturas epistemológicas e estéticas capazes de repercutir em experiências perceptivas e sensoriais de novas poéticas. Nossa problemática procurava por um

entendimento das nuances perpetuamente imbricadas entre os sentidos da percepção humana, reconhecendo seu caráter inevitavelmente multidimensional.

A hipótese desta tese se concentra pois, na presunção de que o sonoro traria, em seu bojo, provocações para a arte, na medida em que propõe situações estéticas capazes de ressignificar conceitos e práticas poéticas em uma espécie de campo expandido, que ocorre em contextos teóricos de trocas constantes entre disciplinas. **Não era mais que um ruído<sup>2</sup> – provocações em arte sonora**, argumenta que as sonoridades apresentariam características específicas a serem experimentadas pela arte. Face a um predomínio extenuante do elemento visual<sup>3</sup>, o som e a escuta se emprestam assim, como instâncias de significação a nos recolocar em contato direto com a verve da experiência estética.

Ao longo dos capítulos, articulações entre estética e tecnologia funcionam como contexto teórico a partir do qual a pesquisa apresenta processos poéticos como instâncias de um pensamento multifacetado sobre o som. No primeiro capítulo apresentamos nuances teóricas da delimitação poética do espaço 'entre', a partir do qual propomos um entendimento da arte sonora como inscrição interdisciplinar, em especial a partir de construções epistemológicas advindas da filosofia pós-estruturalista. Para isso, recorreremos à conceituação em torno do "campo expandido da escultura" (KRAUSS, 1984), iniciado pelas problematizações em torno das práticas minimalistas no início dos anos 1960 e que vieram a evidenciar sua relação estreita com algumas questões centrais da própria arte contemporânea.

A seguir, faremos uma revisão bibliográfica que localiza de maneira pouco conclusiva as instâncias delimitadoras de nosso objeto de estudo. Proporemos então, uma revisão crítica dos usos costumeiros dos conceitos de espaço e tempo como delimitadores de uma abordagem demasiadamente exclusivista das artes, por reconhecermos que tal problemática se configura como uma questão da relação 'entre' espaço e tempo. Apontaremos assim, para o uso da noção de espaço-tempo como função da própria experiência do fenômeno sonoro.

---

<sup>2</sup> Uma elaboração desta noção, relacionada a um trabalho desenvolvido em 2018, se encontra no Capítulo 4 desta tese.

<sup>3</sup> Durante o Mestrado, nos dedicamos a pensar as relações entre representação e violência, através de uma reflexão sobre os limites da visualidade, tomando como elemento investigativo o cinema (LUNA, 2006).

No segundo capítulo nos dedicaremos a uma análise do conceito de "objeto sonoro" (SCHAEFFER, 2017) desde um entendimento do fenômeno sônico a partir de sistemas tecnológicos de recepção e transmissão de sinal desenvolvidos durante o século XX. Esse entendimento propriamente técnico do som serviu para posteriores delimitações conceituais importantes no contexto do estabelecimento da música eletroacústica, configurando, entre outros, o gênero da composição em paisagem sonora (*soundscape composition*) (TRUAX, 2002). Ademais, a partir da expansão da noção de "objeto sonoro", articularemos a prática do *ready-made* como instância poética que o revisita em suas nuances de subjetividade. Mostraremos assim, os entrelaçamentos incontestes entre artes visuais e arte sonora, na medida em que se retroalimentam enquanto procedimentos estéticos mútuos.

No terceiro capítulo propomos a escuta como instância de significação que estabelece um deslocamento da ideia de contemplação para a de imersão, como instância primordial de produção de sentido estético em arte sonora (VOEGELIN, 2010). Como provocações, apontaremos o que se configuram como limites de uma percepção estética que se pauta primordialmente pela visão. A partir de uma diferenciação conceitual entre escutar e ouvir, construiremos a experiência da escuta como função do corpo, para além da audição, enquanto prática de uma meta-atividade – escutar a si mesmo/a escutando. Da escuta como multiplicidade perceptiva, decorre um entendimento da prática estética como constitutiva de realidades. Propomos por fim, o fone de ouvido como ativador poético de um lugar da "intimidade da matéria" (BACHELARD, 1993) sonora que se dá em devaneio e que incrementa os sentidos de uma escuta como segredo.

No quarto capítulo investigamos a caminhada enquanto método poético ancestral de entendimento do mundo e fundador de nosso senso de pertencimento a um lugar. Para isto, faremos uso da noção de "*walkscapes*" (CARERI, 2009) que apresenta o conceito de paisagem como elemento construtor de sentidos subjetivos na percepção de espacialidades estéticas. Passando pelas vanguardas artísticas do século XX até chegarmos nas instalações sonoras em espaços públicos, proporemos aspectos metodológicos de uma deriva (DEBORD, 2003) cuja abertura ao ambiente circundante permite ressignificações da vivência das cidades em direção à prática contemporânea das caminhadas sonoras.

No quinto capítulo analisaremos (des)usos tecnológicos que funcionam como propostas experimentais e se estabelecem enquanto exercícios político-poéticos de uma espécie de desobediência metodológica. Partindo de uma mudança na abordagem e conceituação da noção de instrumento, articularemos uma dimensão performática à prática contemporânea em arte sonora, que encontra no ruído – sob a insígnia da ruína –, circunstância de potencialização de experiências estéticas do mundo. Por fim, analisaremos de que maneiras as sonoridades passam a atuar como organismos emergentes, cujos processos de funcionamento visitam e reformulam a noção de autoria.

A partir daí apresentamos elementos que apontam menos para um fechamento conclusivo do texto e mais para possíveis continuidades de um lugar limítrofe do pensamento. Encontramos assim, uma correspondência com as aberturas geradas a partir de um campo expandido da arte, que se daria no âmbito de seu processo constante de ressignificação do material conjuntural disponível para sua atualização. Nesse sentido, as potencialidades poéticas das dimensões sonoras da experiência estética nos recolocariam não somente questões culturais ou de conteúdo, mas questões sobre o modo como pensamos e praticamos arte.



## **Capítulo 1**

### **A Virada Sônica – O Campo Expandido entre Imagem e Som**



Imagem 1: Robert Morris. *Box with the Sound of its Own Making*, 1961.

Uma caixa de madeira em formato de cubo está fechada e repousa sobre uma plataforma de mesma largura. De seu interior são emitidos sons captados durante sua fabricação, num período de aproximadamente três horas e meia. *Box with the sound of its own making* (Imagem 1) traz para o espaço expositivo o trabalho – no sentido de labor – e seu produto, numa espécie de constituição poética da materialidade. É uma caixa com o som de sua própria feitura, como o título indica, a partir da qual são emitidos sons procedimentais, decorridos em ordem cronológica, sem edições, abarcando pausas e ambientação, uso de ferramentas, ruído de máquinas e conversas ao fundo. Robert Morris oferece um acesso direto à construção de um objeto, estetizando sua manufatura através da exibição de seus sons, como se adquirissem um caráter quase narrativo, como se contassem a estória de como chegaram até ali.

A ênfase de *Box...* recai sobre o processual, ao endereçar a problemática do fazer que margeia toda materialização. A escolha do uso do som como significador primordial deste trabalho, em sua ocupação efetiva do espaço expositivo, levou Morris a convidar o compositor estadunidense John Cage a experienciá-lo em primeira mão. Morris relembra: "Quando Cage chegou, eu liguei [a caixa] ... e ele não me escutava. Ele sentou-se e ouviu

por três horas e isso foi realmente impressionante para mim. Ele apenas ficou sentado lá"<sup>4</sup>

5

## 1.1 Campos Expandidos

Em *A escultura no campo ampliado*<sup>6</sup>, publicado em 1979, Rosalind Krauss faz uma revisão teórica a respeito da lógica tradicional deste meio e seu desvanecimento durante o século XIX. Ao passar dos anos e gradualmente, segundo a autora, a noção de escultura teria se tornado mais flexível, absorvendo as mudanças e interferências de seus arredores poéticos. Krauss (1984, p. 127) afirma que “coisas surpreendentes chegaram a ser chamadas de escultura” e aponta uma espécie de transição interna ao pensamento estético tridimensional. Os indicadores dessa mudança estariam localizados em ao menos dois trabalhos: *Monumento a Balzac*, de 1897 e *Porta do Inferno*, de 1917, criadas pelo escultor francês Auguste Rodin. Eram obras que apresentavam a crueza dos materiais, distorções de forma e um abandono do pedestal, trazendo o início do que a autora chamou de característica “nômade” para a escultura (KRAUSS, 1984). A transição do estatuto de monumento a objeto de arte se dá de maneira lenta e não obstante, contundente, operando alterações significativas não somente para a chamada escultura modernista, mas mais de meio século depois, também para a arte contemporânea.

Krauss elabora sua argumentação a partir de uma análise da definição então corrente de escultura para chegar até seus limites conceituais. De maneira geral, as extrapolações ao que havia de previamente designado, proliferaram discursos em torno menos do que seria e mais do que não seria escultura. Essa identidade que se constitui pelo que sobra antes do que pelo que define, permitiu o surgimento de uma vontade de teorização de arte muito mais ambígua e porosa. Assim, o conjunto conceitual do “campo expandido” (KRAUSS,

<sup>4</sup> Citação encontrada no artigo “Robert Morris, sculptor and performance artist” na revista online *The Art Story*. Do original: “When Cage came, I turned it on... and he wouldn't listen to me. He sat and listened to it for three hours and that was really impressive to me. He just sat there”.

Disponível em: <https://www.theartstory.org/artist-morris-robert.htm>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>5</sup> Todas as citações em língua estrangeira utilizadas nesta tese são *tradução nossa* e estarão acompanhadas de excertos correspondentes no original consultado. Enfatizamos esse procedimento de antemão para que não tenhamos que indicá-lo a cada episódio, mantendo assim maior fluidez na leitura.

<sup>6</sup> No Brasil a tradutora Elizabeth Carbone Baez optou pelo vocábulo “ampliado” para o texto *Sculpture in the expanded field* de Rosalind Krauss. Em todas as outras versões latino americanas e na literatura e debate pertinentes ao tema, utiliza-se o termo “campo expandido”, em derivação do termo em inglês “expanded field”. Em confluência ao debate internacional, utilizaremos a expressão “campo expandido”.

1984) se refere a uma abertura, em termos de análise e prática artísticas, que opera a partir da expansão de inversos negativos. Paisagem, não-paisagem; arquitetura, não-arquitetura. A escultura, no início do modernismo, estaria situada em termos de não-paisagem ou em termos de não-arquitetura. Após 1960 e durante o que se convencionou chamar de pós-modernidade, a escultura passaria a ocupar o espaço *entre* a não-paisagem e a não-arquitetura, o que gera ambivalências de cunho conceitual importantes para a construção de um pensamento sobre as instâncias que intermediam definições estabelecidas.

O campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão [...] a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural (KRAUSS, 1984. p. 136).

A proposta teórica de um campo expandido nos permite uma complexidade interpretativa capaz de absorver e articular, retroalimentando, os processos da arte. Em termos de aberturas teóricas, essa combustão gerada pelas reflexões acerca da escultura se proliferou e ativou também discursos em torno de outras práticas artísticas. Ao longo do tempo, foram-se expandindo territórios teóricos, materiais de trabalho e objetos de estudo; num intercuro constante e interdisciplinar que se desenvolveu nas últimas décadas e que teve na tecnologia amparo material e imaginativo.

O campo expandido recorre a uma desestabilização do forte estruturalismo formal que tende a lidar com categorias binárias opostas como procedimentos de exclusão. A pesquisadora brasileira Fernanda Junqueira (1996, p. 553) aponta que o campo expandido "conceituado por Rosalind Krauss, proporciona uma nova abordagem para a pluralidade das experiências que surgem, tentando articular na sua lógica operacional e perceptiva, uma série de combinações efetivas, livres dos limites de um único conceito". A partir de uma importante movimentação teórica de reorganização do discurso em torno da obra de arte escultórica no limiar intelectual do pós-modernismo, podemos perceber o delineamento do que hoje consideramos pertinente à contemporaneidade estética que compartilhamos enquanto sociedades tecnológicas. O "campo expandido da escultura" abrange aberturas teóricas e metodológicas que enquadram todo tipo de interdisciplinaridades.

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e da arte que nós chamamos de contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, constituindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação (CAUQUELIN, 2005, p. 127).

Para fins dessa tese, utilizaremos o termo arte contemporânea no sentido em que se refere a filósofa e teórica da arte Anne Cauquelin, no livro *Arte Contemporânea: Uma introdução*, publicado em 1992. Para a autora (2005) o termo se refere a uma “arte do agora” que carrega contextualidades a serem atualizadas no presente. É possível que daqui a algumas décadas possamos estabelecer uma separação entre arte contemporânea enquanto localização cronológica e arte contemporânea enquanto um arcabouço de conceitos, teorias e trabalhos de arte que acabam por ecoar um conjunto de elementos, ainda que amplo. Por hora, enfatizamos o caráter imbricado que ambas as conotações assumem a partir da circunstância delicada de estarmos, ao mesmo tempo, inseridos/as e, analiticamente, supostamente, distanciados/as dos contextos de aparição deste conceito.

Atualmente o campo expandido enquanto ferramenta conceitual é vastamente aplicado a análises estéticas, mas tal abertura se forja num contexto teórico que apresenta tensões e disputas intelectuais, no sentido de suas instâncias de construção de valor e significado cultural. Na próxima seção abordaremos as dinâmicas instáveis a partir das quais o "campo expandido" surge, bem como as categorias e discursos disponíveis para sua construção enquanto aparato do pensamento contemporâneo sobre a arte e seus limites.

## 1.2 (Im)purezas

O discurso canônico da crítica de arte ocidental na chamada Modernidade Tardia tinha, na figura de Clement Greenberg, importante expoente. O autor foi responsável por articular em torno de si uma escola crítica formalista de arte, em princípio no contexto estadunidense pós II Guerra Mundial, e, posteriormente, em outros círculos intelectuais internacionais. Em seus escritos, Greenberg pretendeu aplicar critérios para enquadrar objetos artísticos em um processo histórico linear, supostamente pautado por uma progressiva evolução. Tais categorizações anunciavam as gradações valorativas

relevantes para o que deveria ser considerado esteticamente significativo, segundo um pensamento fortemente pautado por um certo historicismo teleológico – ou seja, os propósitos dos fenômenos os encaminhariam para determinado fim. Greenberg (COTRIM, 1997) defendia a pureza dos meios e denunciava os “erros” cometidos no passado em função de uma “confusão” entre as artes.

Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, Greenberg retoma e atualiza o debate proposto pelo filósofo e poeta do Iluminismo alemão Gotthold Lessing, em seu paradigmático tratado estético *Laocoonte*, que data de fins do século XVIII e que é uma importante reflexão acerca das semelhanças e diferenças entre as artes. O tratado versa sobre os limites da pintura e da poesia em relação às habilidades inerentes de cada uma em tratar problemáticas relativas a espaço e tempo, respectivamente. Essa forte divisão entre artes espaciais e artes temporais figurará com intensidade no modernismo, seus resquícios permanecendo em discursos contemporâneos sobre todas as linguagens artísticas.

Em relação à presente pesquisa, é significativo que tal recorrência atribua irrefletidamente a mesma contraposição para os fenômenos sonoros, reduzindo o tempo e a temporalidade às artes musicais e atribuindo hesitantemente o espaço às artes sonoras – como o faz também, respectivamente, à performance e à instalação. Ao longo desta tese, consideraremos de que maneiras a insistência nesta estrutura dual exclusivista se institui como delimitador das forças de expansão e abertura que estavam em jogo à época e que se mostram cada vez menos pertinentes na "arte do agora".

A argumentação de Greenberg (2001) se faz no sentido de um entendimento em favor do purismo dos meios, concentrando-se na procura de designações qualitativas formais dentro de uma linguagem artística particular. Ao longo do texto o autor enfatiza o sentimento de impaciência em relação aos cruzamentos instrumentais dentro das artes. A imprecisão entre os meios os tornaria difíceis de lidar, de aperfeiçoar, dominar. Além disso, uma mistura entre os significados da obra e os contextos exteriores que testemunharam sua constituição material – como percebemos na obra de Robert Morris (Imagem 1) – precisaria ser eliminada para que os sentidos propriamente artísticos pudessem sobressair. Há uma espécie de concentração na ideia de uma prática artística que poderia se manter isolada, dedicada somente a si mesma e isenta em relação aos distúrbios e confrontações de um mundo mundano. A arte, segundo Greenberg (2001), se

estabeleceria em oposição à realidade comum, numa distinção em relação à vida e à política.

Uma boa parte do purismo é a tradução de uma extrema solicitude, de uma ansiedade quanto ao destino da arte, de uma preocupação com sua identidade. Devemos respeitar isso. Quando o purista insiste em excluir a 'literatura' e o 'tema' das artes plásticas, agora e no futuro, o máximo pelo que o podemos acusar de imediato é de uma atitude anti-histórica (GREENBERG, 2001, p. 45).

Particularmente, Greenberg havia eleito como parâmetro para suas considerações teóricas a arte modernista, mais especificamente, o expressionismo abstrato estadunidense, que exibiria uma espécie de produto exemplar do que poderia advir na cadência histórica do que já havia sido feito antes. O autor entabula assim, uma narrativa acerca dos sentidos e desvios de uma arte considerada legítima. Mais que uma mera idiosincrasia, a abordagem de Greenberg parece apresentar uma certa sensibilidade, um certo posicionamento estético, a demarcar um discurso teórico que teve grande estabilidade durante determinado período e foi, ao longo dos anos, perdendo força, sem que tenha jamais deixado de coexistir nos cenários intelectuais contemporâneos.

Acerca da investida na delimitação precisa e excludente dos meios artísticos, o crítico de arte e curador belga Thierry de Duve, em um ensaio intitulado *Clement Lessing*, aponta o paralelismo entre ambos – Clement Greenberg e Gotthold Lessing – enquanto autores investidos em assegurar bordas e fronteiras entre as disciplinas artísticas (DE DUVE, 1986). O texto, que carrega uma ironia importante, endereça a tentativa controladora da vontade de demarcação como expressão de uma atitude rígida, alheia aos contextos imediatos de produção de arte e cercada pela preocupação em conservar elaborações teóricas instituídas.

Outra autora que escreveu textos significativos sobre as ideias de Greenberg foi Rosalind Krauss, que tem publicado regularmente, desde 1965, em revistas como *Artforum*, *Art International* e *Art in America*. Em 1976, junto a Annette Michelson, Krauss fundou a *October*, revista de crítica e teoria de arte contemporânea que traduziu e difundiu autores/as da teoria pós-estruturalista francesa para o inglês, tendo sido fundamental na construção de uma nova maneira de fazer crítica de arte nos Estados Unidos e que se

mantém ainda em atividade. Krauss escreveu não apenas sobre escultura, desenvolveu importantes reflexões acerca do conceito de "índice" (*index*) em suas pesquisas sobre arquivos e modos de referenciamento. Escreveu ainda sobre fotografia e processos coletivos de significação cultural como o "inconsciente óptico", entre outros.

Para Krauss (1984, p. 136) o “furor historicista” e a “demanda modernista de pureza e separação dos vários meios de expressão” teriam perdido sua capacidade interpretativa frente a determinados trabalhos de arte e isso já a partir do início dos anos 1960. Segundo a autora, a inadequação de tal arcabouço teórico é evidenciada no tratamento ineficiente do que começa a surgir no cenário artístico desta época, ocorrência que Krauss vivencia diretamente. Se num primeiro momento o encontro com o círculo formado em torno de Greenberg e suas ideias informa o que Krauss levará para suas contribuições posteriores em termos de análise formal; ao longo do tempo, se evidenciam profundas discordâncias que levam Krauss e outro/as ao rompimento com o então consagrado crítico. Rompimentos com o pensamento de Greenberg, por sua vez, também não serão unívocos e abordagens coexistentes se aninharão em círculos menores dentro do sistema de arte, num dinamismo teórico que sobretudo o mantém em movimento.

Krauss elabora o que parece ser o incômodo deveras prático do que a seu modo surge como fator limitante do campo conceitual vigente à época quando escreve que “o novo é mais fácil de ser entendido como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença, para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos” (KRAUSS, 1984, p. 129). Enquanto em Greenberg temos uma crença de que o ápice de uma forma artística estaria num movimento de vanguarda que se orientasse historicamente em direção afunilada e constricta, em busca de uma pureza supostamente inerente às materialidades específicas de certos meios de expressão; em Krauss, temos uma espécie de formalismo mais aberto, que parece querer garantir sempre a possibilidade de destampamento, de criação de espaços internos ao discurso estético que ainda não teriam sido desenhados teoricamente.

### 1.3 Entre

O ambiente intelectual que de certa maneira formou as condições de possibilidade para as críticas ao pensamento representado por Greenberg e que atraíram particular atenção de Krauss, giraram em torno do, por sua vez tampouco homogêneo, grupo de pós-estruturalistas (não somente) francesa/as. A partir do fim dos anos 1960 parte das produções intelectuais e artísticas seguiram numa direção cada vez mais distante da determinação de pureza dos meios, assim como prevista por Greenberg. Toda uma mentalidade que valoriza as nuances daquilo que se localiza no espaço *entre* determinadas designações é elaborada, à sua maneira, em escritos e obras de diferentes autores/as. Evitando escapar ao escopo desta pesquisa, que não se concentra no pensamento específico (e suficientemente vasto) de determinado/as autores/as, apresentaremos excertos que, de certa maneira, corroboram o argumento desta tese.

Em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de 1980, Gilles Deleuze e Félix Guattari escrevem sobre o "rizoma" como modelo imagético de criação de conhecimento que contrastaria com o modelo da árvore, estruturado de maneira vertical e centralizada, obedecendo uma hierarquia de divisões sequenciadas na bifurcação de seus galhos. Uma filosofia rizomática, em contraponto, sinalizaria a prática filosófica como atividade de construção de conceitos, que se constitui por múltiplos trajetos de entrada e saída, apresentando uma disposição espacial horizontal, entremeada no solo, como uma raiz, fazendo conexões constantes entre diferentes planos.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo [...] o rizoma tem como tecido a conjunção 'e... e... e...' [...] partir do meio, pelo meio, entrar e sair, não começar nem terminar [...] instaurar uma lógica do E, reverter a ontologia, destituir o fundamento, anular fim e começo [...] É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 48).

Em ( ), o filósofo francês Gilles Tiberghien escreve a partir da formulação do parêntese como intervalo do discurso, desde sua natureza de inserção de espaços internos aos meandros do texto. "O parêntese [...] é a possibilidade de as palavras abrirem-se indefinidamente sobre as palavras, a possibilidade, para uma só dentre todas, de se multiplicar em si mesma e proliferar (TIBERGHIEEN, 2008, p. 199). Essa imagem

generativa, no espaço *entre* frases, que é o parêntese, adquire nuances poéticas de deslocamento. “O parêntese oferece um lugar de errância sem fim para o pensamento. Não que ele tenha uma extensão ilimitada, mas uma compreensão infinita” (TIBERGHIEU, 2008, p. 197).

A vastidão poética dos adjetivos utilizados pelo autor ecoa, de certa maneira, o "campo expandido" proposto por Krauss, no sentido de apontar para elementos significadores de uma mobilidade contínua. "Pensamos no interior da frase: é o lugar onde o pensamento se desdobra sem jamais se esgotar. A frase continuamente recomeçada é o movimento infinito do pensamento" (TIBERGHIEU, 2008, p. 197). Estudioso das paisagens, Tiberghieu apresenta uma associação entre locomoção e abertura a partir do elemento poético da viagem, numa espécie de busca de um desejado desconhecido.

Se a viagem me interessa tanto é porque sem dúvida ela permite pensar por parênteses, nos interstícios do discurso, entre dois lugares, entre dois tempos, entre si mesmo e o outro, sem que se possa fazer a separação entre aquilo que se deixa e aquilo que se carrega (TIBERGHIEU, 2008, p. 196).

Esses espaços *entre*, que operam em "campos expandidos", trazem a reflexão sobre aquilo que não se define de maneira simples e nem apresenta proveniência de uma origem pura. A própria experiência efetiva do conhecimento parece ocorrer a partir de uma atenção aos parênteses, no sentido de ampliarem o que já está dito com exceções e exemplos, derivações que deslocam o assunto principal, constituindo assim uma expansão da trajetória. Proposições, ações, situações e objetos de alguma maneira pouco familiares a nossos sistemas de categorização, divergem do que já se conhece, convocando nossas habilidades epistemológicas a uma espécie de teste. Assim, permanecer na dinâmica de uma arte que se faz pelas pessoas em qualquer lugar do mundo passa pelo exercício contemporâneo de considerar as migrações e passagens, os cruzamentos e contágios.

O filósofo franco-argelino Jacques Derrida, no texto *A lei do gênero*, publicado em 1980, escreve sobre as imbricações entre gêneros literários que, por se darem de maneira necessária, fabricariam sua própria constituição no jogo construtivo entre discurso e realidade. “Eles são uma legião, como eu pude demonstrar. Eles formam uma série aberta

e essencialmente imprevisível" (DERRIDA, 1980, p. 56)<sup>7</sup>. O autor reflete sobre a suposta "lei do gênero" que determina que "os gêneros não devem ser misturados". E ao longo do texto propõe uma "lei da lei do gênero", que articularia as implicações de um princípio que seria precisamente a impossibilidade de pureza dos gêneros – essa "ficção metafísica" (DERRIDA, 1980).

E suponha por um momento que fosse impossível não misturar gêneros. E se houvesse, alojado no coração da própria lei, uma lei de impureza ou um princípio de contaminação? E suponha que a condição para a possibilidade da lei fosse o *a priori* de uma contra-lei, um axioma de impossibilidade que confundiria seu sentido, ordem e razão? (DERRIDA, 1980, p. 57)<sup>8</sup>.

Aqui a ideia de contaminação enseja significados relacionados à transmissão de vida, de informação. Se dá pela chave da geração de elementos novos, num contágio multiplicador, que funciona como uma poética. As palavras de Derrida agregam sentido a uma perspectiva de desmonte tanto da noção de pureza, como da noção de uma tradicionalidade de oclusão, fechada sobre si mesma, alheia aos acontecimentos de seu tempo. E nesse sentido, sugere o atravessamento de fronteiras delimitadoras como prática filosófica de construção de conhecimento. De maneira que parece apropriado, nessa tessitura de discursos epistemológicos de abertura, reconhecermos junto ao filósofo francês Michel Serres que "nunca experimentamos senão as misturas, só encontramos reuniões" (SERRES, 2001, p. 22).

O espaço *entre*, que atua como indicador de uma abertura de pensamento capaz de instituir potencialidades que expandam as delimitações vigentes, opera de maneira metafórica como entrada em território teórico expandido. Vislumbres dessa noção podem ser encontrados na filosofia pós-estruturalista que reverberaram no pensamento da crítica de arte forjada na passagem entre modernismo e pós-modernismo durante os anos 1960, cujos construtos teóricos incluem, entre outros, o "campo expandido" de Rosalind Krauss. Na próxima seção abordaremos os contextos nos quais as formulações em torno da noção

---

<sup>7</sup> Do original em inglês: "They are legion, as I could demonstrate. They form an open and essentially unpredictable series" (DERRIDA, 1980, p. 56).

<sup>8</sup> Do original em inglês: "And suppose for a moment that it were impossible not to mix genres. What if there were, lodged within the heart of the law itself, a law of impurity or a principle of contamination? And suppose the condition for the possibility of the law were the *a priori* of a counter-law, an axiom of impossibility that would confound its sense, order, and reason?" (DERRIDA, 1980, p. 57).

do espaço *entre* se articulam desde as artes visuais, em especial a partir das proposições que surgem relacionadas a práticas escultóricas, num embate direto com o ambiente circundante das obras.

#### 1.4 Minimalismo e *Objecthood*

Em 1967 Michael Fried publica *Art and Objecthood*<sup>9</sup>, onde o autor – que foi colaborador de Greenberg e contemporâneo de Krauss – apresenta o conceito de "objetividade" (*objecthood*) em função de suas análises de esculturas do que consideramos como minimalismo e que o autor prefere chamar de "literalismo" (FRIED, 1998). Estes escritos se deram em resposta aos trabalhos de Donald Judd e Robert Morris (Imagem 1), que Fried considerava terem se equivocado em relação às definições de "objeto" e "arte", tratadas pelo autor como opostas. Na "objetividade" (*objecthood*), segundo Fried, a exposição mesma de objetos do mundo no espaço de exibição não seria ato suficiente para referi-los enquanto arte. Não seria por ocuparem o espaço de arte, que os objetos perderiam sua conexão semântica com o cotidiano. Não passariam de objetos. Daí a crítica de uma literalidade, em função de uma conexão patente dos objetos com o mundo exterior. Crítica essa que, como vimos anteriormente, se coaduna às observações tecidas por Greenberg alguns anos antes.

Para Fried (1998) o sentido das obras minimalistas se daria a partir de uma experiência de "teatralidade" – e não em função de suas propriedades internas – e isso as tornava indistinguíveis da experiência do mundo, pois não haveria aí moldura que pudesse definir a separação entre objeto e arte. Quando a "objetividade" está atuando, os materiais "não representam, significam, ou aludem a nada; eles são o que são e nada mais" (FRIED, 1998, p. 165)<sup>10</sup>. O conceito de "objetividade" para Fried envolve uma crítica a um escalonamento, na arte minimalista, das associações externas estabelecidas com os materiais, o que criaria a sensação de uma "presença" (*presence*) que se daria em detrimento de uma "presentificação" (*presentness*). Para Fried, no minimalismo, como no teatro, a falta de diferenciação entre a obra de arte em si e a experiência que se tem dela,

<sup>9</sup> Em português: "Arte e Objetividade".

<sup>10</sup> Do original: "do not represent, signify, or allude to anything; they are what they are and nothing more" (FRIED, 1998, p. 165).

ativam a "presença" (*presence*) e "extorquem [...] uma cumplicidade especial [...] de quem observa" (FRIED, 1998, p. 155)<sup>11</sup>.

Em 1965, Donald Judd publica o ensaio *Specific Objects*<sup>12</sup> no qual o artista e crítico de arte estadunidense apresenta as ideias que posteriormente serão referência<sup>13</sup> para o minimalismo. O artista não apresentava a si mesmo como escultor, mas como criador de "objetos específicos" e detestava o termo minimalismo. Reconhecido por sua afirmação de que "um trabalho precisa apenas ser interessante" (JUDD, 1965, p. 4)<sup>14</sup>, Judd tinha como preocupação primordial a colocação específica de objetos específicos em arranjos específicos em locais específicos. Tendo iniciado sua prática em pintura expressionista – referências para Greenberg e Fried, como vimos anteriormente – com o tempo, foi se afastando da figuração em direção à abstração, e, mais radicalmente, à pesquisa geométrica de formas no espaço. Assim como demais artistas a ele contemporâneos/as, se utilizava de materiais não usuais – industriais – como uma escolha deliberada de pesquisa. "A maioria dos novos materiais não é tão acessível quanto o óleo sobre tela e é difícil de se relacionar. Eles não são obviamente arte" (JUDD, 1965, p. 5)<sup>15</sup>.

No trabalho tridimensional, a coisa toda é feita de acordo com propósitos complexos, e estes não são dispersos, mas afirmados por uma forma. Não é necessário que um trabalho tenha muitas coisas para olhar, comparar, analisar uma a uma, contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante. As principais coisas estão sozinhas e são mais intensas, claras e poderosas. Elas não estão diluídas por um formato herdado, variações de uma forma, contrastes suaves e partes e áreas de conexão (JUDD, 1965, p. 4)<sup>16</sup>.

---

<sup>11</sup> Do original: "extort (...) a special complicity (...) from the beholder" (FRIED, 1998, p. 155).

<sup>12</sup> Em português: "Objetos Específicos".

<sup>13</sup> O trabalho de Donald Judd representa todo um momento da historiografia da arte contemporânea, mantendo-se relevante hoje, como indica o acontecimento de sua mostra individual ocorrida este ano, entre os meses de Abril e Julho, no MoMA NY. Disponível em :<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5076>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>14</sup> Do original: "A work needs only to be interesting" (JUDD, 1965, p. 4).

<sup>15</sup> Do original: "Most of the new materials are not as accessible as oil on canvas and are hard to relate to one another. They aren't obviously art" (JUDD, 1965, p. 5).

<sup>16</sup> Do original: "In the three-dimensional work the whole thing is made according to complex purposes, and these are not scattered but asserted by one form. It isn't necessary for a work to have a lot of things to look at, to compare, to analyze one by one, to contemplate. The thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting. The main things are alone and are more intense, clear and powerful. They are not diluted by an inherited format, variations of a form, mild contrasts and connecting parts and areas" (JUDD, 1965, p. 4).

A partir dos anos 1960 os trabalhos de Judd baseavam-se quase que exclusivamente no formato da caixa, em variações calculadas de escala, número, material e, em especial, cor. As insígnias da uniformidade, da repetição, em séries modulares, reordenáveis; parecem propor objetos que não extrapolam sua condição de formas e de certa maneira, rejeitam uma composição hierárquica. A ênfase de Judd é na tridimensionalidade, sua argumentação nunca se dá em favor de meios expressivos ou linguagens artísticas. "Os aspectos de neutralidade, redundância, forma e imagem não poderiam ser coextensivos sem três dimensões e sem o material em particular" (JUDD, 1965, p. 3)<sup>17</sup>. Nessa passagem temos a sensação que Judd estava respondendo às observações de Fried quase que diretamente, quando, ao se referir aos trabalhos de Claes Oldenburg, afirma: "Nada feito é completamente objetivo, puramente prático ou meramente presente" (JUDD, 1965, p. 6)<sup>18</sup>.

A cor nunca é sem importância, como geralmente o é em escultura. A pintura e a escultura tornaram-se formas definidas. Uma quantidade justa de seu significado não é crível. O uso de três dimensões não é o uso de uma forma dada. Não houve tempo e trabalho suficientes para ver limites (JUDD, 1965, p. 4)<sup>19</sup>.

Os trabalhos de Judd, assim como Rosalind Krauss argumenta em seu conceito de "campo expandido da escultura" (KRAUSS, 1984), se referem ao espaço estético tridimensional, mas parecem se afastar das definições estabelecidas de escultura ao mesmo tempo que absorvem e recombina elementos importantes de pintura e arquitetura. Judd escreve: "Metade ou mais dos melhores trabalhos novos dos últimos anos não foram nem pintura nem escultura. Geralmente, têm sido relacionados, de perto ou de longe, a um ou outro. O trabalho é diverso e muito nele que não está em pintura e escultura, também é diverso" (JUDD, 1965, p. 1)<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Do original: "The aspects of neutrality, redundancy, form and imagery could not be coextensive without three dimensions and without the particular material" (JUDD, 1965, p. 3).

<sup>18</sup> Do original: "Nothing made is completely objective, purely practical or merely present" (JUDD, 1965, p. 6).

<sup>19</sup> Do original: "Color is never unimportant, as it usually is in sculpture. Painting and sculpture have become set forms. A fair amount of their meaning isn't credible. The use of three dimensions isn't the use of a given form. There hasn't been enough time and work to see limits" (JUDD, 1965, p. 4).

<sup>20</sup> Do original: "Half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture. Usually it has been related, closely or distantly, to one or the other. The work is diverse, and much in it that is not in painting and sculpture is also diverse" (JUDD, 1965, p. 1).

No início dos anos 1970, a arte de Judd aumentou em escala e complexidade. Ele começa a fazer instalações do tamanho de salas que muitas vezes podiam abrigá-las por tempo indeterminado. Nesse sentido, ocorre outro desdobramento da noção de espaço expositivo, que se efetuará nas fronteiras entre escultura, instalação e arquitetura. E é nesse espaço *entre* disciplinas, nesse campo expandido de atividades poéticas, que se elaboram proposições que se mostram mais contundentes na medida em que articulam de maneira mais intensa discursos e procedimentos.

Em 2007 o artista e curador estadunidense Stephen Vitiello lançou em CD o trabalho *Listening to Donald Judd*<sup>21</sup>, fruto de gravações nas quais microfones de alta precisão são colocados diretamente na superfície de alguns dos "objetos específicos" de Judd, em Marfa, Texas, EUA. A fim de captar os sons gerados a partir dessas interações, Vitiello se grava "tocando" as esculturas de Judd, numa ação poética que parece querer sanar uma espécie de curiosidade entusiasta. Em certo sentido, é como uma homenagem a Judd que Vitiello elabora a possibilidade de imaginar as sonoridades "específicas" acionadas a partir de um trabalho que busca continuar os estímulos de um pensamento inquieto e irrestrito.

Em *Box...* (Imagem 1), a redução do aspecto plástico do trabalho de Morris à forma da caixa sugere uma abordagem do objeto que circunscreve sua tangibilidade e, de certa maneira, ecoa as caixas específicas de Judd, numa afirmação que concentra uma espécie de denotação elementar. Num certo sentido, é a própria restrição de estímulos que desencadeia as potencialidades significantes condensadas nesse(s) objeto(s) em exposição. O artista suíço Zimoun, mais contemporâneo, é outro que elege a caixa como item propulsor de suas instalações. Muitos de seus trabalhos são objetos sonoros construídos a partir de circuitos que justapõem materiais industriais crus, como papelão, plástico e compensado; com elementos mecânicos e elétricos como motores, fios, microfones, alto-falantes e ventiladores.

---

<sup>21</sup> Do original: "Escutando Donald Judd". Disponível em: [https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy\\_mNIXGrDwyxjPvG-rm\\_WiCkJDK4YXN1Hk](https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_mNIXGrDwyxjPvG-rm_WiCkJDK4YXN1Hk). Acesso em Agosto 2020.



Imagem 2: Zimoun, *Untitled*, 2011 <sup>22</sup>.

49 caixas de papelão (96 x 96 x 54 cm) estão dispostas meticulosamente como um grande bloco na galeria. Na parte superior das caixas estão acoplados motores de corrente contínua ligados a esferas que fazem soar, de maneira multiplicada em função da escala, uma massa sonora que extrapola em muito o som que cada item emite em isolamento. Na obra *Untitled* (Imagem 2) o som em repetição infinita perde suas características individuais para adquirir formações derivativas que excedem e transmutam o gesto inicial. As diferenças no ciclo e na fase de cada circuito produzem um ambiente sonoro complexo, que ressoa o diminuto como um fenômeno agigantado.

Explorando ritmos e fluxos em sistemas preparados, os trabalhos de Zimoun articulam as complexas relações entre os aparatos maquínicos da indústria e as forças basilares da vida orgânica. São experiências de imersão em ruído, operando a partir do princípio da grade minimalista, com base na repetição de elementos iguais, ou seja, num escalonamento do mesmo, buscando a ausência de hierarquias como princípio estrutural e composicional.

---

<sup>22</sup> Disponível na página do artista em: <https://www.zimoun.net/> Acesso em Agosto 2020.

As reverberações contemporâneas, utilizando som, de uma estética pautada em formas definidas e no uso de materiais pouco tradicionais rearranjados de maneira a veicular sentidos imediatamente acessíveis (Imagens 1 e 2); apontam para um conjunto de práticas denominadas de minimalismo. O que a teoria de arte chamou de escultura minimalista representa historicamente o arcabouço das ideias, procedimentos e obras que coexistiam em contraponto ao expressionismo abstrato em meados das décadas de 1960-70 nos EUA. Longe de apresentar uma organização homogênea, em verdade se constituía de diferentes perspectivas.

O minimalismo pode ser melhor entendido como aglomerados de pessoas que operavam como grupos e muitos/as artistas trabalhando de maneira isolada, que, a seu modo, propunham práticas que geraram transformações significativas em direção diversa da arte que se identificava explicitamente como arte. O caráter experimental e a busca de elementos alheios ao arcabouço de práticas usuais operavam em função de uma predileção pela ruptura com a noção tradicional de composição, pautada sobremaneira numa espécie de ilusionismo. Essas novas abordagens, em plena efervescência da época, estabelecem elos teóricos importantes com os escritos acerca da “desmaterialização da arte” nos anos 1960 (LIPPARD, 2013). Nesse sentido, são discursos que fazem, às vezes, sérias reivindicações por sua condição de não-arte.

### **1.5 Anti-Forma**

Robert Morris, artista e escritor estadunidense, desenvolveu grande parte de seus trabalhos em escultura e objetos, tendo também realizado importantes contribuições em ações performáticas e obras envolvendo som (Imagem 1). Assim como Donald Judd – que escreveu uma crítica sobre seu trabalho em 1963 – iniciou sua pesquisa em pintura expressionista, para posteriormente se envolver em projetos de diversos tipos, em especial investigações diretas com o corpo. Escreveu, entre outros, sobre a “anti-forma” (MORRIS, 1993), termo polêmico e, não obstante, instituído. O artista está associado à radicalização das práticas minimalistas que sugerem abandonos constantes aos valores artísticos instituídos. Com o uso de elementos e matéria-primas tidos como banais e baratos, inúteis e desimportantes; o artista parece sugerir uma espécie de reificação da obra enquanto processo contínuo, daí sem formato, daí anti-forma. Morris (1993, p. 46)

escreve: “O descompromisso com as formas duráveis e pré-concebidas e com a ordenação das coisas é uma assertiva positiva. É parte de um trabalho de recusa a continuar estetizando a forma ao lidar com ela como um fim prescrito”.

Morris ficou conhecido por trabalhos como o *Continuous Project Altered Daily* de 1969, que consistia na recombinação diária, por um mês, de materiais industriais dispensados. O (des)uso que o artista faz dos elementos e circunstâncias caracteriza essa metáfora da fluidez dos sistemas tanto de produção de arte, como de produtos e mercadorias. O projeto, que se apresentava como uma instalação, ao passar do tempo, a cada dia, adquiria aspectos imprevisíveis, na medida em que o artista procurava manusear os materiais no sentido estrito de evitar que quaisquer formas ou figurações se estabilizassem sobre eles.

O *Continuous...* estimulou a geração de projetos de outros/as artistas que entraram em diálogo com as ideias da anti-forma. Em fevereiro de 1969, no mesmo ano de sua realização, no *Pratt Institute*, em NY, Yvonne Rainer, dançarina, coreógrafa e cineasta estadunidense, também vinculada ao minimalismo; apresentou um trabalho derivativo, nas fronteiras entre a dança e performance. Ao longo dos próximos doze meses, Rainer gerou e alterou material coreográfico, constantemente estendido, de maneira a estabelecer paralelos com a conceituação proposta em Morris de não definição da forma ao menos numa primeira instância. Um ano depois, em março de 1970, no *Whitney Museum* em NY, a artista apresentou o que seria uma finalização da proposição, o que ficou conhecido como sua ‘última versão’: (*The latest version of*) *Continuous Project Altered Daily*. Quarenta e sete anos mais tarde Christophe Wavelet inicia uma série de *workshops* colaborativos intitulada *Continuous Project Altered Again*, de 2016. Em diálogo direto com o trabalho em dança desenvolvido por Rainer, tais *workshops* assumiam uma característica interdisciplinar e procuravam explorar as ideias da artista de enaltecer os espaços *entre* ensaio e espetáculo, a ponto de se tornarem quase indistinguíveis.

De certa maneira, os textos críticos de Fried em relação aos primórdios do minimalismo delimitaram um sistema de pensamento estético – a partir das ideias de Greenberg – que foi além, ao inadvertidamente estabelecer bases teóricas para os anos posteriores no que se evidenciou como um fortalecimento da produção de trabalhos difíceis de categorizar e imiscuídos em interdisciplinaridades crescentes. Sem que se pudesse prever, "objetividade" (*objecthood*) (FRIED, 1967) passa a dar nome ao que será aperfeiçoado

enquanto conceito para ser usado no próprio minimalismo, no sentido de afirmar as características estéticas que o afastam da seara da metafísica. A isso se coadunam delimitações teóricas do que passa a ser considerado arte minimalista, que por sua vez, erigem-se de maneira não menos marcada, apresentando um rigor que aponta para circunscrições de ordem estética – como a recusa do uso de simbolismos e associações metafóricas. Há, decerto, uma ênfase na experiência estética imediata. No minimalismo encontramos uma espécie de aposta na excepcionalidade do contato direto com o objeto de arte.

## 1.6 Fenomenologia

Ainda em *Caminhos da Escultura Moderna* publicado em 1977, Krauss delinea, entre outras noções, o que passa a ser pensado como contraponto à “gramática da personalidade estética” (KRAUSS, 1998), que a autora associa ao hábito de atrelar os sentidos de uma obra de arte ao mundo interno e à subjetividade individualizada da pessoa que a criou.

Da mesma forma que o artista é formado por um espaço fisionômico exterior e um espaço psicológico interior, a pintura consiste em uma superfície material e um interior que se revela ilusionisticamente por trás dessa superfície. Essa analogia entre o interior psicológico do artista e o interior ilusionista da pintura permite que se veja o objeto pictórico como uma metáfora das emoções humanas que assomam das profundezas desses dois espaços interiores paralelos [...] Os significados percebidos no expressionismo abstrato dependiam da analogia entre a inacessibilidade do espaço ilusionista e a intensa experiência da privacidade do eu individual (KRAUSS, 1998, p. 307).

Nesta passagem, Krauss está sobretudo refletindo sobre a noção de consciência constitutiva dos objetos, bem como sobre os alicerces de um eu particular e inacessível. É a crítica de uma consciência precedente à experiência, de um modelo psicológico onde o sujeito já se encontra provido de significações antes de todo o contato com o objeto, com o mundo exterior. A noção de “externalidade” (KRAUSS, 1998) daria-se pois, em contraponto a uma abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados. Declarar a “externalidade do significado” é sinalizar uma outra maneira de entender a arte, seus fundamentos, funções e objetivos. Uma maneira na qual

“o significado seja visto como originário de um espaço público e não privado” (KRAUSS, 1998, p. 313).

A "externalidade", expressa como abertura ao presente, indicaria uma nova relação de fruição: aquela que se dá no percurso, no processo mesmo de conhecimento, na percepção imediata. É assim que o distanciamento da visão formalista historicista nos direciona para um entendimento da arte que vê na abertura ao real, no diálogo com a obra, uma possibilidade de aproximação entre arte e vida, capaz de pôr em prática a noção de um “eu que se faz entender apenas na experiência” (KRAUSS, 1998, p. 319).

Com o filósofo francês Merleau Ponty reconhecemos que a fenomenologia considera que o fenômeno atualiza essa contemporaneidade, essa simultaneidade ontológica entre a percepção e o objeto percebido. Entende portanto, a experiência perceptiva como constituinte do sujeito, como “um campo de presença, no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: aqui-ali e passado-presente-futuro” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 357). Os processos epistemológicos de apreensão e conhecimento do mundo se dariam assim, sempre a partir do instante experiencial, de maneira que “retornemos então à sensação e observemo-la de tão perto que ela nos ensine a relação viva daquele que percebe com seu corpo e seu mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 281).

O Minimalismo se configura desde uma reconsideração das formas despojadas de suas associações metafóricas dadas, concentrando-se no imediatismo da obra de arte, no ato mesmo de sua fruição. Nesse sentido, a simplicidade da forma não se relaciona diretamente a uma simplicidade da experiência. Ao trazer "objetos específicos" (JUDD, 1965) e elementos do mundo exterior para o espaço expositivo, o minimalismo estava desestabilizando as vontades ilusionistas por artimanhas representacionais, ainda que mantivesse a crença num espaço autônomo para a arte. A pesquisadora brasileira Alesandra Bergamaschi, que escreveu sobre a obra de Krauss, afirma:

Tentando superar o dualismo metafísico entre sujeito (transcendental) e objeto (idealizado) do modernismo e reposicionando o espectador na duração empírica da percepção, o Minimalismo abre a experiência estética para as consequências perceptivas de uma intervenção particular num espaço determinado, introduzindo uma experiência de derivação fenomenológica. Com essa operação, o minimalismo não discute a essência formal e categórica da arte [...] mas as condições de sua percepção (BERGAMASCHI, 2016, p. 5).

A crítica de Krauss expande a função do/a artista como agente estruturante dos sentidos de uma obra e investe em realizar um desimpedimento às contribuições não conclusivas do Outro no processo de construção das poéticas. Joanna Demers, musicóloga estadunidense, num artigo que elabora uma revisão do conceito de "objetividade" (*objecthood*) (FRIED, 1967) à luz dos cenários artísticos contemporâneos, afirma, junto a demais autores/as, que o minimalismo "constituiu uma rebelião contra o uso da ilusão nas artes visuais ocidentais, o uso de molduras e limites para manter a obra de arte separada do espaço de quem vê" (Foster, Krauss, Bois e Buchloh 2004, p. 493 apud DEMERS, 2009, p. 43)<sup>23</sup>.

### 1.7 Tridimensionalidade e Sonoridade



Imagem 3: Ellen Fullman, *Long String Instrument*, 2015 <sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Do original: "constituted a rebellion against the use of illusion in Western visual arts, the use of frames and boundaries to keep the art work separate from the space of the viewer" (Foster, Krauss, Bois and Buchloh 2004, p. 493 apud DEMERS, 2009, p. 43).

<sup>24</sup> Disponível na página da artista em: <https://www.ellenfullman.com/the-long-string-instrument/>. Acesso em Agosto 2020.

Dezenas de cordas finas estão suspensas e tensionadas por caixas ressonantes de madeira fixadas na altura da cintura, a uma distância de 27 metros uma da outra. *Long String Instrument* (Imagem 3), um instrumento musical que vem sendo desenvolvido pela compositora estadunidense Ellen Fullman há mais de 30 anos, é acionado ao se percorrer o caminho entre as cordas tocando-as com as pontas dos dedos revestidas de resina. Este trabalho, situado nos espaços *entre* música, performance, instalação e arquitetura; se efetua numa proposta de campo expandido, injetando o corpo como significante da obra. A ampliação absurda da escala de um instrumento musical, agora acionado por meio de uma trajetória, transforma o próprio ambiente em corpo receptor de ressonância e sentido.

Ainda em *Specific Objects*, Judd descreve, propondo, um novo território para a arte estadunidense e uma rejeição simultânea de valores artísticos europeus residuais inerentes à arte modernista do expressionismo abstrato. "Até agora, a diferença mais óbvia neste trabalho diverso é entre aquilo que é algo de um objeto, uma única coisa, e aquilo que é aberto e estendido, mais ou menos ambiental. Não há tanta diferença em sua natureza quanto em sua aparência, entretanto" (JUDD, 1965, p. 3)<sup>25</sup>. E continua: "Até agora, consideradas mais amplamente, três dimensões são principalmente um espaço para se entrar" (JUDD, 1965, p. 4)<sup>26</sup>. A tridimensionalidade, aqui ocupando um lugar de significação estética distinto do da escultura tradicional e afastada da pintura em duas dimensões; se estabelece como novo elemento a ser investigado experimentalmente. Fora do ilusionismo enquanto força motora das obras e efetivando a "externalidade do significado" (KRAUSS, 1998), estes, então novos trabalhos, apresentavam, segundo Judd, uma distinção fundamental entre o "espaço real" e o espaço representacional modernista.

Três dimensões são espaço real. Isso elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e ao redor de marcas e cores – que é uma desvantagem de uma das relíquias salientes e mais objetáveis da arte européia. Os vários limites da pintura não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão poderoso quanto pode ser pensado. O espaço real é intrinsecamente mais poderoso e específico do que pintar em uma superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter

<sup>25</sup> Do original: "So far the most obvious difference within this diverse work is between that which is something of an object, a single thing, and that which is open and extended, more or less environmental. There isn't as great a difference in their nature as in their appearance, though" (JUDD, 1965, p. 3).

<sup>26</sup> Do original: "So far, considered most widely, three dimensions are mostly a space to move into" (JUDD, 1965, p. 4).

qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, piso, teto, sala, salas ou exterior ou nenhuma. (JUDD, 1965, p. 4)<sup>27</sup>.

A tridimensionalidade enquanto noção derivativa de um "campo expandido da escultura" se associa às aberturas nos espaços *entre* meios estéticos tradicionais. Artistas da chamada arte sonora, de maneira similar aos minimalistas da década de 1960, passaram a reconhecer e eleger objetos do mundo exterior para seus trabalhos e também afirmaram que esses objetos podiam ser percebidos como não-referenciais e experienciados enquanto obra. "A objetividade é pertinente porque esclarece os esforços de alguns artistas para se apropriar de elementos externos como objetos autônomos, livres de associações residuais" (DEMERS, 2009, p. 40)<sup>28</sup>.

É importante apontar que a teoria da arte também reconhece na chamada música minimalista características formais análogas às descritas em relação às esculturas e instalações da época. Dentre estas a repetição, a serialidade, um número limitado de tons e uma horizontalidade dominante de timbres, que frequentemente são sustentados. La Monte Young, Pauline Oliveros, Terry Riley, Steve Reich, Eliane Radigue e Philip Glass, são alguns/mas artistas cujas técnicas de manipulação sonora, processos composicionais e delimitações conceituais, são usualmente associados/as ao minimalismo<sup>29</sup>. Desenvolvendo-se em sua própria seara, a chamada música minimalista tem relação direta com experimentos em arte sonora, mas suas trajetórias, apesar de imiscuídas, são particulares.

Na próxima seção analisaremos de que maneiras o som passa a ser significativo não apenas de propostas estéticas, mas de todo um discurso que reivindica para si status de teoria de arte, passando a atuar a partir de uma espécie de campo expandido. É no contexto das artes visuais e a partir de suas inscrições institucionais que o som adquire, aos poucos, aspecto significativo na construção de sentidos poéticos para além da já instituída

---

<sup>27</sup> Do original: "Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all" (JUDD, 1965, p. 4).

<sup>28</sup> Do original: "Objecthood is pertinent because it clarifies some artists' efforts to appropriate outside elements as autonomous objects free of residual associations" (DEMERS, 2009, p. 40).

<sup>29</sup> Uma discussão sobre os trabalhos de Pauline Oliveros e La Monte Young se encontra no Capítulo 3 desta tese.

categoria musical. A partir de uma espécie de deslocamento do predomínio da visão em direção a outros sentidos e realidades sensoriais, experimentações com o som nas artes se voltam para essa substancialidade sem forma da matéria poética. Como provocações, no interior das práticas estéticas das artes visuais, artistas do sonoro ecoam ações do início do chamado minimalismo, passando a atuar em espaços teóricos interdisciplinares.

## 1.8 O Som nas Artes



Imagem 4: Marcel Duchamp, *À bruit secret (With Hidden Noise)*, 1916.

Um cilindro de barbante está comprimido entre duas placas de latão, unidas por quatro parafusos longos. Quando manuseado, o objeto emite um ruído desconhecido. *À bruit secret (With Hidden Noise)* de Marcel Duchamp (Imagem 4) é significativo no quesito precocidade. A associação de materiais industriais dispostos como um micro aparato (11,4 x 12,9 x 12,9 cm), traz o sonoro para um sentido de intimidade, o que acaba por caracterizar também seu aspecto fugidio e imaterial. Duchamp<sup>30</sup> comenta sobre ter sido surpreendido pelo ruído secreto, produzido por um objeto desconhecido, inserido na obra por seu colega Walter Arensberg, que Duchamp preferiu manter, sob a condição de

---

<sup>30</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=l-z5W3W6Lro>. Acesso em Agosto 2020.

permanecer sem informações sobre sua natureza, como um segredo. A esse respeito, Octavio Paz nos lembra que "para Duchamp a arte é um segredo e deve compartilhar-se e transmitir-se como uma mensagem entre conspiradores" (PAZ, 2007, p. 58)<sup>31</sup>.

Os processos desde os quais o elemento sonoro passa a interessar a crítica e teoria de arte ocorrem de maneira anacrônica, pouco atrelada ao aparecimento de experimentações com o som, que se deram em diversos meios e circunstâncias das artes ao longo dos séculos. O som era material com o qual principalmente musicistas e compositores/as trabalhavam. Dadaístas, Futuristas, artistas do *Fluxus* e muitos/as outros/as, fizeram uso do som em proposições experimentais ao longo da História da Arte, mas não foi até a primeira metade do século XX que o som ultrapassa sua condição de recurso aditivo – fornecendo acompanhamento – para adquirir valor enquanto significante estético e artistas passam a reconhecer sua tridimensionalidade.

Douglas Kahn, historiador estadunidense e teórico das artes e novas tecnologias, escreveu diversos livros e artigos em temas como música experimental, eletromagnetismo e mídias naturais. No artigo *Sound Art, Art, Music*<sup>32</sup> de 2006, o autor indica as discontinuidades a partir das quais o uso do som nas artes perpassa, concomitante, às História da Arte e História da Música, desde as artes pré-modernas até 1960. Ao se separar da música enquanto discurso institucional, firmemente estabelecido como cânone, tais proposições seriam conhecidas desde pelo menos os anos de 1940 e depois foram preconizadas através da Música Concreta e dos trabalhos de John Cage nos anos 1960 (KAHN, 2006).

Kahn não fala explicitamente de uma arte sonora. Para o autor o termo *sound art* não seria capaz de sustentar a abrangência que as experimentações com arte e som propuseram ao longo do tempo, além de ser impreciso historicamente. Ao invés disso Kahn propõe o termo mais abrangente "som nas artes" (KAHN, 2006)<sup>33</sup>. Outro aspecto importante do argumento de Kahn é o de que muitos/as artistas designados sob o termo 'artistas sonoros', prefeririam ser apenas chamados/as de artistas. E muitos/as artistas que trabalham com

---

<sup>31</sup> Uma discussão sobre som e segredo se encontra no Capítulo 3 desta tese.

<sup>32</sup> Em português: "Arte Sonora, Arte, Música".

<sup>33</sup> Do original: "sound in the arts".

som não o fazem tão somente, muitas vezes estabelecendo em seus projetos conexões com outras áreas do saber ou das práticas artísticas que sobressaem ou horizontalizam as questões do que seria considerado arte sonora em sentido estrito. Há, portanto, uma problematização das nuances de representatividade que os termos cunhados pela crítica e teoria de arte forjam para denominar as manifestações estéticas de maneira a estreitar a complexidade e pluralidade de tais ocorrências.

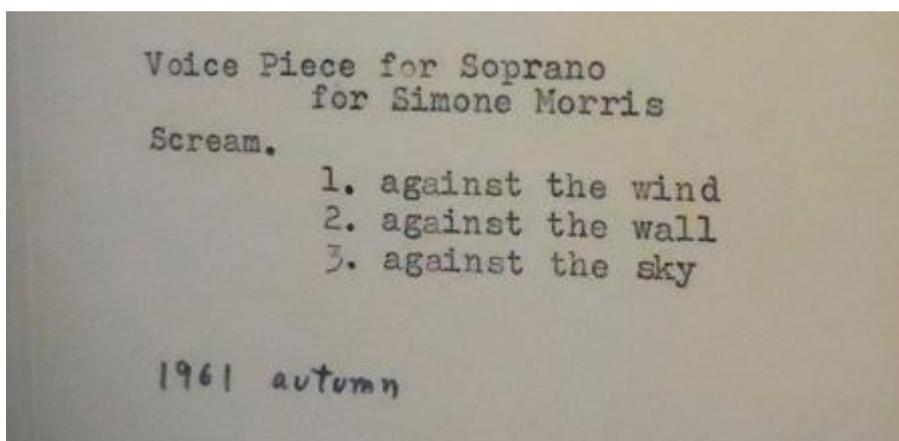


Imagem 5: Yoko Ono, *Voice Piece for Soprano*, 1961.

Ações são indicadas por meio de uma partitura musical composta não por símbolos gráficos numa pauta, mas por palavras de instrução. A partitura, nesse caso, se refere a três atos relacionados ao grito. Inicialmente publicado como texto, *Voice Piece for Soprano* de Yoko Ono, foi dedicado à artista e coreógrafa Simone Forti, à época esposa de Robert Morris (Imagem 1), apresentando o caráter imiscuído das práticas estéticas do grupo *Fluxus*, do qual ambas faziam parte. Mais recentemente, o trabalho tem sido exibido<sup>34</sup> em galerias, sendo o texto disposto na parede ao fundo enquanto um microfone num pedestal e alto falantes laterais se encontram disponíveis para uso.

A arte sonora como categoria teórica é criada somente no final do século XX, e nesse sentido “o termo ‘arte sonora’ é relativamente novo, tornou-se comum apenas nos anos 1990” (WORBY, 2006, s/p)<sup>35</sup>. Não obstante as objeções de Kahn, a nomenclatura 'arte

<sup>34</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7GMHI7bmlzw>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>35</sup> Do original: “The term ‘sound art’ is relatively new, it became common place only in the 1990s” (WORBY, 2006, s/p).

sonora' ao longo dos anos foi-se fortalecendo internacionalmente, ainda que não seja homogênea, ainda que não represente uma hegemonia conceitual e nem, sobretudo, tenha aderência geral. A complexidade com a qual a arte sonora se fez perceber para o discurso teórico da arte enquanto objeto de estudo, parece ecoar as imbricações inerentes à sua condição de estar no espaço *entre* concepções, saberes e técnicas. Sua relação teórica com o campo expandido de Krauss se evidencia a partir de uma problematização radical de sua matéria-prima e da percepção de sua natureza tridimensional. A arte sonora é "uma forma de arte [...] na qual o som se tornou material no contexto de um conceito expandido de escultura [...] na maior parte das vezes [exibindo] obras que moldam o espaço e reivindicam espaço na natureza" (SCHULZ, 2002, p.14)<sup>36</sup>.

O termo em si remonta à *SoundArt Foundation* de William Hellermann, fundada no final da década de 1970, que produziu uma exposição de 1983 no *Sculpture Center* em Nova York, *Sound/Art*. Ele começou a circular em meados do final da década de 90, quando o ouvi pela primeira vez, começando talvez com o primeiro festival *Sonambiente* em 1996, culminando em três shows importantes no ano 2000: *Sonic Boom: The Art of Sound*, com curadoria de Toop na Galeria *Hayward* em Londres; *Volume: A Bed of Sound*, com curadoria de Elliott Sharp e Alanna Heiss no PS1, Nova York; e *I'm sitting in a room: sound works by American artists 1950–2000*, com curadoria de Stephen Vitiello como parte da exposição do século americano no *Whitney Museum*, Nova York (LICHT, 2009, p. 3)<sup>37</sup>.

O festival *Sonambiente*, citado acima pelo pesquisador em arte sonora Alan Licht, ocorreu pela primeira vez em Berlim em 1996, e permanece ativo, com edição programada para 2021<sup>38</sup>. No texto do catálogo da primeira exposição, Helga de la Motte-Haber, musicóloga importante na teorização da arte sonora na Alemanha, desde uma perspectiva histórica e tendo absorvido as ideias de Krauss; enfatiza a arte sonora como um evento experiencial de ambiente. O teórico da arte e na época curador da *Stadtgalerie Saarbrücken*, Bern Schulz, colaborador de Motte-Haber, afirma: "Nas duas últimas décadas, na fronteira entre as artes visuais e a música, desenvolveu-se uma forma de arte na qual o som se

<sup>36</sup> Do original: "An art form [...] in which sound has become material within the context of an expanded concept of sculpture [...] for the most part [exhibiting] works that are space-shaping and space-claiming in nature" (SCHULZ, 2002, p. 14).

<sup>37</sup> Do original: "The term itself dates back to William Hellermann's SoundArt Foundation, founded in the late 1970s, which produced a 1983 exhibition at the Sculpture Center in New York, Sound/Art. It gained currency in the mid- to late 1990s, when I first heard it, starting perhaps with the first Sonambiente festival in 1996, culminating in three important shows in the year 2000: Sonic Boom: The Art of Sound, curated by Toop at the Hayward Gallery in London; Volume: A Bed of Sound, curated by Elliott Sharp and Alanna Heiss at PS1, New York; and I Am Sitting In A Room: Sound Works by American Artists 1950–2000, curated by Stephen Vitiello as part of the American Century exhibition at Whitney Museum, New York" (LICHT, 2009, p. 3).

<sup>38</sup> Disponível em: <https://sonambiente.berlin/>. Acesso em Agosto 2020.

tornou material no contexto de um conceito expandido de escultura" (SCHULZ 2002, p. 14)<sup>39</sup>.

### 1.9 *KlangKunst*

Na literatura alemã sobre arte sonora a principal obra de referência é a antologia *Klangkunst - Tönende Objekte, Klingende Räume*<sup>40</sup>, de 1999, editada por Helga de la Motte-Haber, que é um dos volumes de um total de treze sobre música do século XX. A antologia faz referências a obras da cena alemã e "disseca claramente o conceito expandido de arte do século XX e a chamada 'dissolução das formas de arte'" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11)<sup>41</sup>. Além de seus próprios escritos, Motte-Haber lecionou por muitos anos e criou em torno de si um círculo intelectual e artístico que gerou não apenas uma nomenclatura linguística particular, a *Klangkunst*, mas todo um aparato teórico e estético que inclusive reivindica seu status enquanto gênero. "A Alemanha, em particular, tornou-se um centro mundial da atividade artística de som" (LICHT, 2007, p. 217)<sup>42</sup>.

O estudo alemão de *Klangkunst* foi desenvolvido no campo acadêmico da musicologia. Houve uma colaboração frutífera entre musicólogos/as, editoras, publicações de música, galerias, instituições acadêmicas e ensino superior de arte, que, juntos, ajudaram a estabelecer *Klangkunst* como expressão artística e discurso teórico (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11)<sup>43</sup>.

Sabine Sanio, docente do departamento de Teoria e História da Cultura Auditiva do Programa de Mestrado em Estudos Sonoros e Arte Sônica da *Universität der Künste* em Berlin, escreve sobre as transformações do conceito de espaço expositivo, que deixa de ser um recipiente arquitetônico de música para se tornar algo que pode ser articulado

---

<sup>39</sup> Do original: "In the course of the past two decades, on the frontier between the visual arts and music, an art form has developed in which sound has become material within the context of an expanded concept of sculpture" (SCHULZ 2002, p. 14).

<sup>40</sup> Em português: "Arte sonora - objetos sonoros, salas sonoras".

<sup>41</sup> Do original: "dissects the twentieth century's expanded concept of art and the so called 'dissolution of the art forms'" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11).

<sup>42</sup> Do original: "Germany, in particular, has become a world center of sound art activity" (LICHT, 2007, p. 217).

<sup>43</sup> Do original: "The German study of *Klangkunst* developed within the academic field of musicology. There has been a fruitful collaboration between musicologists, publishing houses, music journals, galleries, academic institutions and higher art education, which together has helped to establish *Klangkunst* as an artistic expression and theoretical discourse" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11).

através do som. "O crescente significado da dimensão espacial corresponde a uma relativização do tempo musical, que na música de concerto é a única dimensão musical real. Em *Klangkunst*, isso não pode ser considerado independente de outros aspectos e especialmente da sala" (SANIO, 2000, p. 12)<sup>44</sup>. A autora enfatiza a especificidade do lugar como fator significativo nas escolhas expositivas da *Klangkunst* por serem parte constituinte do trabalho. "A história de um edifício ou sala pode ser transformada em um tema, assim como sua função original. Além dos elementos acústicos e visuais, muitos artistas sonoros também trabalham com associações semânticas e narrativas" (SANIO, 2000, p. 14)<sup>45</sup>.

Na Inglaterra, David Toop, musicista e curador de arte sonora, realiza em 2000 a exposição *Sonic Boom: The Art of Sound* em Londres (também citada acima por Licht). Como professor lecionou Arte Sonora e Design e Cultura Auditiva e Improvisação no *London College of Communication* por muitos anos. Publicou com regularidade em revistas inglesas como *The Wire* e *The Face*. Especialmente envolvido na cena de música experimental e performance sonora, Toop enfatiza as novas tecnologias e suas intersecções com as artes, em especial os "objetos sonantes" (*sounding objects*), numa abordagem segundo a qual "as antigas divisões entre as chamadas 'altas' e 'baixas' artes foram borradas" (TOOP, 2000, p. 120)<sup>46</sup>.

No texto do catálogo de *Sonic Boom* Toop afirma que a arte sonora é "som combinado com práticas de artes visuais" (TOOP, 2000, p. 107)<sup>47</sup>. Essa formulação concentra um dos argumentos importantes desta tese de maneira suficientemente despretensiosa. Por não ter construído para si um arcabouço propriamente teórico, os escritos de Toop se configuram mais como textos curatoriais curtos, resenhas e pesquisas aplicadas a determinados gêneros musicais. Mas essa elaboração é pertinente por endereçar os processos de construção de pensamento e discurso estéticos presentes na arte sonora que derivam de uma longa história de estratégias e metodologias, vastas em sua amplitude,

---

<sup>44</sup> Do original: "Dem Bedeutungszuwachs der räumlichen Dimension entspricht eine Relativierung der musikalischen Zeit, die in der Konzertmusik als eigentliche musikalische Dimension gilt. In der Klangkunst kann sie kaum unabhängig von den anderen Aspekten und insbesondere dem des Raums betrachtet werden" (SANIO, 2000, p. 12).

<sup>45</sup> Do original: "Die Geschichte eines Gebäudes oder eines Raums kann ebenso zum Thema werden wie seine ursprüngliche Funktion. Neben akustischen und visuellen Elementen arbeiten viele Klangkünstler auch mit semantischen und narrativen Assoziationen" (SANIO, 2000, p. 14).

<sup>46</sup> Do original: "the old divisions between so-called 'high' and 'low' arts have been blurred" (TOOP, 2000, p. 120).

<sup>47</sup> Do original: "sound combined with visual art practices" (TOOP, 2000, p. 107).

mas consequentes em suas edificações teóricas, que surgem nos contextos das artes visuais. Além disso, a ativação de circuitos de exposição diurnos, com visitas guiadas em galerias de arte ou instituições, abertas a públicos de todas as idades, contrasta, em certa medida, a cena musical, tanto de shows e casas noturnas de música eletrônica, como de concertos clássicos ou de música eletroacústica ou minimalista.

A arte sonora estabelece assim, conexões referenciais e conceituais que, embora recorrentes no âmbito das artes visuais, aparecem de maneira muito menos acentuada no campo da música. Arte sonora, portanto, não é apenas música ou sons levados para o espaço expositivo, é a constituição de diferentes propostas estéticas que requerem novas formas e intenções de apreciação e fruição. Nesse sentido, não é suficiente que se analise os trabalhos sonoros desde uma ou outra perspectiva teórica, mas, insistimos, é preciso que se leve em conta articulações conceituais que surgem em espaços *entre* disciplinas, capazes de considerar problemáticas de abertura dos campos e discursos, expandindo-os.



Imagem 6: Maria Chavez, *Amplified Wind # 1*, 2012<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Disponível na página da artista em: <http://mariachavez.org/1981-2/>. Acesso em Agosto 2020.

Um ventilador em funcionamento tem seu som amplificado por meio de um microfone posicionado a sua frente. Na instalação *Amplified Wind #1* (Imagem 6) a artista sonora peruana Maria Chavez traz objetos da esfera do fenômeno do som (fonte sonora, microfone, caixa amplificadora) para uma instância de visualidade, estabelecendo uma dinâmica ao mesmo tempo escultórica e descritiva. É uma investigação sonoro visual das tecnologias de emissão e captação sonoras, abstraindo-as de suas funções costumeiras relegadas aos bastidores dos estúdios de áudio.

### 1.10 Sonologia

No Brasil destaca-se o NuSom (Núcleo de Pesquisas em Sonologia)<sup>49</sup> vinculado à ECA – USP (Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo), como instituição fomentadora do debate brasileiro sobre a arte sonora desde pelo menos o final da primeira década dos anos 2000 e que criou em torno de si um círculo de intelectuais, musicistas e artistas interdisciplinares trabalhando em diversas mídias. Em 2019 o NuSom lançou o selo fonográfico digital *BERRO*, o que indica, além da movimentação da cena artística nacional, a intenção de construção de acervos fonográficos para o futuro. No final de 2019, Fernando Iazetta e Rui Chaves publicaram o livro *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*<sup>50</sup> que é uma coletânea de artigos de diferentes autores/as em diversas perspectivas, trazendo análises em discursos e poéticas sônicas através do século XX, numa problematização que busca uma espécie de "audibilidade" (em contraponto a uma visibilidade) de trabalhos e artistas do Brasil frente ao cenário de arte sonora internacional (CHAVES; IAZETTA, 2019).

O termo “sonologia” se refere historicamente ao Instituto de Sonologia criado por Gottfried Michael Koenig na Universidade de Utrecht em 1967, transferido posteriormente para o *Royal Conservatory of The Hague*, em Haia, nos Países Baixos, em 1986. O compositor brasileiro e coordenador do NuSom Fernando Iazzetta escreve:

---

<sup>49</sup> O NuSom é um centro de pesquisas dedicado à investigação acadêmica num ambiente interdisciplinar que integra disciplinas voltadas para os estudos do som, para a reflexão crítica sobre a música e as artes sonoras e para a pesquisa no campo das técnicas e tecnologias musicais.

Disponível em: [http://www2.eca.usp.br/nusom/sobre\\_nusom](http://www2.eca.usp.br/nusom/sobre_nusom). Acesso em Agosto 2020.

<sup>50</sup> Em português: "Fazendo-o Ouvido: Uma história da Arte Sonora Brasileira".

O termo apresenta forte parentesco com um campo de estudos bastante novo denominado *sound studies*, numa referência explícita aos *cultural studies* que se estabelecem especialmente no meio acadêmico anglo-saxão a partir dos anos de 1970. Embora sonologia e *sound studies* tenham o som como objeto central, a sonologia esteve voltada para aspectos mais tecnicistas da produção musical (música eletroacústica, desenvolvimento e aplicação de novas técnicas e tecnologias à música, computação aplicada à música, acústica musical e psicoacústica). Por sua vez, os *sound studies* tendem a tomar o som num sentido que transcende a música (IAZETTA, 2014, s/p).

Essa relação estreita entre estudos culturais e arte sonora aparece na pesquisa de Giuliano Obici, artista e pesquisador vinculado ao Nusom que escreveu sobre gambiarra e experimentalismo sonoro como funções de uma estética eminentemente brasileira. A partir da análise de obras de artistas como Paulo Nenfídio e o coletivo Chelpe Ferro, Obici explora as características de uma prática estética que mistura a bricolagem a um utilitarismo funcional com fortes traços de improvisação tecnológica (OBICI, 2017). Lilian Campesato, artista brasileira e também pesquisadora associada ao NuSom, desenvolve investigações em estreita relação com as artes visuais, tendo escrito em especial sobre ruído. Seus trabalhos em performance acentuam as funções poéticas da palavra, com ênfase na utilização de objetos cênicos e equipamentos eletrônicos. Para Campesato (2007, p. 34), dentre as principais características do que se considera arte sonora, estariam: “o som e sua relação com o espaço, a importância das relações contextuais para construir os significados da obra, o forte uso de elementos referenciais e uma peculiar utilização do tempo na estruturação dos elementos sonoros”.

A partir de meados da década de 1960, na fronteira entre as artes visuais e a música, assistimos à emergência de uma forma de arte na qual o som é utilizado de modo peculiar, num processo que se aproxima mais de um contexto expandido de escultura, instalação e criação plástica do que dos modos tradicionais de criação musical, muito embora o papel da música no surgimento dessa forma artística seja marcante. Esse repertório, caracterizado pelo intercâmbio entre as artes, mesclando música, artes plásticas e arquitetura, passou a ser designado por arte sonora (*sound art*) (CAMPESATO, 2007, p. 4).

Num sentido mais específico, denominações, que funcionam como subcategorias dentro do guarda-chuva maior arte sonora, organicamente se estabeleceram com o passar dos anos. Aprofundamentos mais verticais em aspectos específicos do fenômeno sonoro passam a agrupar artistas e discursos teóricos em torno de proposições mais delimitadas

de experimentação. Assim, internacionalmente surgem estudos mais voltados para objetos e suas potencialidades expositivas no campo das artes visuais, ao mesmo tempo que se abrem caminhos para pesquisas dedicadas ao trabalho em estúdios de áudio, ou ainda, trabalhos em diálogo estreito com o cinema e a criação de paisagens sonoras.

Por volta de meados da década de 1970, esse cenário torna-se mais explícito com uma série de gêneros que poderiam ser agrupados genericamente sob o termo Arte Sonora, tais como: instalações sonoras (LaBelle and Roden 1999); (Hollein and Jorgensen 2002), *sounddesign*, *soundsculpture* (Fontana, s/d-a), *soundscape* (Schafer 1993), *sonic art* (Wishart and Emmerson 1996); (Aldrich, 2003), *tone art* e *tone installation* (Julius apud Schulz and Gercke 1996) (CAMPESATO 2007, p. 56).

### 1.11 Virada Sônica

De uma maneira geral, a arte sonora designa obras independentes decorrentes de um grande número de movimentos, que à sua maneira ressignificam o fenômeno sonoro a partir da investigação de material auditivo e práticas de escuta. Todo esse universo de sentidos, abrangendo as "artes do som" anteriores à arte sonora, passando pelas especificidades da *Klangkunst* alemã e as inúmeras contribuições de língua inglesa, que se elabora como um discurso poético em torno do campo expandido entre imagem e som sob um *modus operandi* próprio às artes visuais; constitui o que ficou caracterizado como a "virada sônica" (*the sonic turn*) (DROBNICK, 2004; PORCELLO, 2007; ENGSTRÖM & STJERNA, 2009).

A "virada sônica" caracteriza essa impregnação das aspirações da arte sonora em termos de um discurso de crítica cultural associado às ciências sociais e melhor representado pelas incursões da sonologia. Jim Drobnick é crítico, curador e professor de arte contemporânea e teoria da arte<sup>51</sup> na *OCAD University* no Canadá e em seu livro *Aural Cultures*<sup>52</sup> publicado em 2004, estabelece relações teóricas entre a "virada sônica" e o arcabouço intelectual dos legados das humanidades.

---

<sup>51</sup> Drobnick ficou conhecido por cunhar o termo "*smellscapes*" (algo como 'paisagens de cheiro') para se referir à arte olfativa, que o autor se dedicou a pesquisar e curar. O termo faz referência ao equivalente "*soundscape*" utilizado para 'paisagens sonoras'. Referências em seu livro *The Smell Culture Reader* de 2006.

<sup>52</sup> Em português: "Culturas Aurais".

Embora um equivalente auditivo de 'estudos visuais' ainda não tenha se estabelecido firmemente na academia, há, no entanto, uma 'virada sônica' distinta e vibrante que pode ser discernida no recente surto de bolsas de estudos e trabalhos artísticos baseados em som. Uma frase como 'virada sônica' – referindo-se à crescente importância do acústico como simultaneamente um local para análise, um meio para engajamento estético e um modelo para teorização – ecoa conscientemente a articulação de W.J.T Mitchell de uma 'virada pictórica' uma década atrás [...] Por mais que Mitchell afirme que a *espectação* seja um 'problema tão profundo' como a *leitura* e que as imagens não sejam 'totalmente explicáveis' no paradigma da textualidade, é igualmente válido afirmar que a *escuta* é um problema e que os sons desafiam os poderes explicativos de ambas as teorias baseadas em imagem e em texto (DROBNICK, 2004, p. 10, grifos do autor)<sup>53</sup>.

O antropólogo e etnomusicólogo estadunidense Thomas Porcello aponta que "desde meados da década de 90, estudiosos de várias disciplinas de ciências humanas e sociais voltaram sua atenção para questões ontológicas, epistemológicas e fenomenológicas relacionadas ao som" (PORCELLO, 2007, p. 153)<sup>54</sup>. O autor enfatiza, a partir de suas pesquisas, a centralidade da tecnologia nas mudanças relacionadas às práticas sonoras em função de um contexto cultural maior no qual estão inseridas, são significadas e distribuídas.

Dentro da musicologia amplamente definida – incluindo etnomusicologia, estudos de música popular e musicologia histórica – os estudos sobre o sônico explodiram nos últimos anos. Para muitos, essa 'virada sônica' foi simultaneamente uma virada para o tecnológico: não apenas as tecnologias de produção, reprodução e consumo de música, mas também as práticas tecnológicas de musicistas, engenheiros/as de som, produtores/as e ouvintes (PORCELLO, 2007, p. 153)<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Do original: "Although an aural equivalent to 'visual studies' has yet to become firmly established in the academy, there is nevertheless a distinct and vibrant 'sonic turn' that can be discerned in the recent upsurge in sound-based scholarship and artistic work. A phrase such as 'sonic turn' – referring to the increasing significance of the acoustic as simultaneously a site for analysis, a medium for aesthetic engagement and a model for theorization – self-consciously echoes W.J.T Mitchell's articulation of a 'pictorial turn' a decade ago [...] As much as Mitchell asserts that *spectatorship* is as 'deep a problem' as *reading* and that pictures are not 'fully explicable' in the paradigm of textuality, it is equally valid to state that *listening* is as much of a problem and that sounds defy the explicatory powers of both image and text-based theories (DROBNICK, 2004, p. 10).

<sup>54</sup> Do original: "Since roughly the mid-1990s, scholars in a number of humanities and social science disciplines have turned their attention to ontological, epistemological, and phenomenological questions concerning sound (PORCELLO, 2007, p. 153).

<sup>55</sup> Do original: "Within musicology broadly defined – including ethnomusicology, popular music studies, and historical musicology – scholarship concerning the sonic has exploded in recent years. For many, this 'sonic turn' has simultaneously been a turn to the technological: not only the technologies of music production, reproduction, and consumption, but also the technological practices of musicians, sound engineers, producers, and listeners (PORCELLO, 2007, p. 153).

Porcello se detém na questão da tecnologia e não o faz de um ponto de vista somente dos avanços contemporâneos, tendo se dedicado a pesquisar diversas culturas aurais não ocidentais. A abertura antropológica de sua perspectiva traz um entendimento da tecnologia como construtora de qualquer e toda realidade, tendo por isso impacto constituinte nas formas de percepção e recepção culturais e artísticas. Aqui, mais uma vez, a característica particular da arte sonora de estar localizada nos espaços 'entre' outras disciplinas, nos interstícios dos saberes já delimitados academicamente, se apresenta como insígnia de um percurso interdisciplinar, como um parêntese que se abre para que deslocamentos de sentido ocorram, na esteira errática de uma espécie de convite.

Seus métodos de investigação variam do etnográfico ao arquivamento, ao textual, ao crítico e teórico. A proliferação desses e de outros trabalhos sugere o surgimento de um campo de estudos; contudo, até o momento, nenhuma disciplina reivindica a virada sônica; é – e com razão, eu diria – uma 'inter-' ou 'multi-disciplina'; ainda incipiente e caracterizada pela natureza atomística dos campos acadêmicos mais emergentes (PORCELLO, 2007, p. 154)<sup>56</sup>.

No livro *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*<sup>57</sup>, de 1999, Douglas Kahn se refere às condições de “auralidade” como as circunstâncias a partir das quais se dá o fenômeno da escuta. Desde a invenção de aparelhos e máquinas capazes de gravar e reproduzir material sonoro – “técnicas descritivas” — até a transformação do estatuto de audiência; tal noção vai sendo ampliada, tendo em perspectiva o papel que a consciência, em contextos específicos, exerce na percepção (KAHN, 1999). O autor enfatiza que precisamos pensar sobre o que pensamos que percebemos, indicando a multiplicidade de situações de recepção nas quais incorreriam complexidades significativas em termos emocionais, físicos e cognitivos. Kahn apresenta uma contextualização densa que aponta a sinestesia<sup>58</sup> e os *intermedia*<sup>59</sup> como potencialidades poéticas a partir das quais desafios

<sup>56</sup> Do original: "Their methods of investigation range from the ethnographic to the archival, the textual, and the critical and theoretical. The proliferation of these and other works suggests the emergence of a field of study, yet as of now no single discipline lays claim to the sonic turn; it is – and rightly so, I would argue – an 'inter-' or 'multi-discipline'; still nascent, and characterized by the atomistic nature of most emergent scholarly fields" (PORCELLO, 2007, p. 154).

<sup>57</sup> Em português: “Barulho, Água, Carne: Uma História do Som nas Artes”.

<sup>58</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Sinestesia é um processo neurológico involuntário no qual o estímulo de um sentido causa reações em outro. A palavra sinestesia tem origem no grego *synaísthesis*, que quer dizer “sentir junto”. O termo é resultado da combinação de *syn*, que significa “união”, “junto”, “ao mesmo tempo”, e *esthesia*, que quer dizer “sensação”.

<sup>59</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Intermedia* foi um termo usado pelo artista Dick Higgins do grupo *Fluxus* para descrever várias atividades artísticas interdisciplinares que ocorreram entre os meios ou *medium* na década de 1960 nos EUA.

tecnológicos convergiriam música e elementos “extra-musicais”<sup>60</sup>, produzindo fusões entre som, música e ruído (KAHN, 1999).

### 1.12 Rumo a um (ainda) mais novo *Laocoonte*?

Em 2009 os pesquisadores suecos Andreas Engström e Åsa Stjerna publicaram o artigo *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art*<sup>61</sup>, no qual apresentam uma revisão bibliográfica comparativa entre os eixos teóricos das publicações sobre arte sonora de língua alemã e inglesa – de saída mais abrangente – trazendo distinções significativas em termos da ênfase de suas abordagens. Uma das questões abordadas no texto diz respeito à problemática geopolítica subjacente nas publicações em arte sonora até o final da década passada.

Os autores comentam que, embora muitos dos artistas sejam tratados tanto na literatura inglesa quanto na alemã, raramente existem referências à literatura alemã nos textos em inglês, o que não é prática recíproca. Engström e Stjerna estabelecem assim, entendimentos a partir dos quais os discursos culturais são criados, muitas vezes obnubilando outras perspectivas e experiências. "Somos suecos e, conseqüentemente, pertencemos ao 'resto do mundo'. Com muito poucas exceções, na área de arte sonora na Suécia, as referências são inglesas e a consciência do discurso alemão é quase nula. A anglicização do mundo acadêmico é um fato incontestável" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 19)<sup>62</sup>.

O estudo alemão de *Klangkunst* teria assim, se construído de maneira mais homogênea e se dedicado aos meandros estritamente técnicos da escrita teórica, criando termos e conceitos em relação direta com a cena expositiva das artes visuais, em especial a instalação. "Além disso, os estudos alemães da *Klangkunst* prestaram atenção desde o

---

<sup>60</sup> “Extra musicais” seriam elementos – coisas, objetos, conceitos, ideias, fatos— que estão fora da própria obra, da situação de abstração dos códigos formais da música.

<sup>61</sup> Em português: "*Sound Art* ou *Klangkunst*? Uma leitura da literatura alemã e inglesa sobre sound art".

<sup>62</sup> Do original: "We are Swedes and consequently belong to 'the rest of the world'. With very few exceptions, in the area of sound art in Sweden, the references are English and the awareness of the German discourse is almost zero. The anglicification of the academic world is an indisputable fact" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 19).

início ao discurso sobre a paisagem sonora (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 15)<sup>63</sup>. Para os autores, chama especial atenção "a infraestrutura intelectual excepcionalmente forte, como é o caso na Alemanha, que pode ser contrastada com a ampla origem do termo em inglês" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 17)<sup>64</sup>.

Os resumos alemães inclinavam-se para tópicos relacionados à espacialidade, enquanto os resumos em inglês podiam ser descritos como muito mais 'abertos' no uso do termo arte sonora e estavam mais conectados à tradição musical. Ambos os termos enfatizam o som como material estético, mas *Klangkunst* parecia focar na relação do material sonoro com uma localização espacial como componente essencial (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11)<sup>65</sup>.

Uma das maneiras de se escrever sobre arte sonora tende a ser uma volta aos indicativos estéticos do *Laocoonte*, escrito por Lessing no século XVIII, segundo o qual uma divisão ontológica classificaria as artes a partir das categorias paradigmáticas de espaço e tempo – pintura e poesia. Na pintura estariam ausentes os elementos temporais, por demandar uma fruição supostamente estática de seu conteúdo imediato. Já na poesia, por se desenvolver como sucessão de fonemas, um após o outro para que adquiram sentido, é o espaço que se encontra apartado da constituição de sua natureza estética essencial. Como no trecho acima, Engström e Stjerna parecem remontar a essa estrutura em outras passagens argumentativas de sua análise.

O gênero *Klangkunst* deve ser visto à luz das tradições da *Raumkunst* ou das artes espaciais, e *Zeitkunst*, formas de arte baseadas no tempo. Esses dois termos remontam ao século XVIII e ao estabelecimento da estética como disciplina filosófica e acadêmica. A escultura e a instalação pertencem às artes espaciais, enquanto a música, com seu ato performativo e forma narrativa, pertence às formas de arte baseadas no tempo (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12)<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Do original: "In addition, German *Klangkunst* studies have from the beginning paid attention to the discourse on the soundscape" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 15).

<sup>64</sup> Do original: "The exceptionally strong intellectual infrastructure as is the case in Germany, which could be contrasted to the broad origin of the English term" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 17).

<sup>65</sup> Do original: "The German abstracts leaned towards topics related to spatiality, while the English abstracts could be described as much more 'open' in the usage of the term sound art, and were more connected to the musical tradition. Both terms emphasise sound as the aesthetic material, but *Klangkunst* seemed to focus upon the sound material's relation to a spatial location as the essential component" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 11).

<sup>66</sup> Do original: "The genre *Klangkunst* should be seen in the light of the traditions of *Raumkunst* or spatial arts, and *Zeitkunst*, time-based art forms. These two terms can be traced back to the eighteenth century and the establishment of aesthetics as a philosophic and academic discipline. Sculpture and installation belong to the spatial arts, while music, with its performative act and narrative form belongs to the time-based art forms" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12).

Por mais que os conceitos de tempo e espaço tenham mudado radicalmente no discurso científico contemporâneo – em especial na física teórica – e que, em grande parte, possamos reconhecer a desatualidade da separação proposta no *Laocoonte*, essa dualidade supressiva entre artes espaciais e artes temporais parece estar impregnada em nossa linguagem sobre as artes e suas definições. A literatura em arte sonora está repleta dessa retomada. Nas disputas institucionais, pudemos ver que a criação de um objeto de estudos particular – o som – que manifesta interesses estéticos difusos e intermitentes, apresentados ao longo dos tempos, ocorre no âmbito da teoria. Haveria pois, de ser forjada algum tipo de justificativa, algum elo de inserção analítica que pudesse determinar esse interesse como um tema com valor suficiente para se tornar pretendente acadêmico. O contraponto entre espaço e tempo parece ter ocupado o lugar dessa justificativa. O discurso predominante parece estabelecer que a diferença entre música e arte sonora estaria em que a arte sonora ocuparia o espaço enquanto que a música se construiria no tempo. E essa abordagem apresenta corolários derivativos que agrupam, dentro da arte sonora (que aqui já está apartada da música), linguagens do espaço – como a escultura e a instalação – e linguagens do tempo – como a performance, a música experimental, o rádio e às vezes, o cinema.

De fato encontraremos, na literatura alemã, especialmente no final dos anos 1990, referências a essa separação. Na coletânea *Klangkunst - Tönende Objekte, Klingende Räume*<sup>67</sup>, de 1999, editada por Helga de la Motte-Haber, *Klangkunst* não é considerada em termos de performatividade. Atividades em arte sonora ligadas à música eletroacústica e uso de instrumentos musicais alterados, bem como as experimentações com rádio, são deixadas de fora. No artigo *Klangkunst – eine neue Gattung?*<sup>68</sup> publicado em 1996, Motte-Haber afirma: "*Klangkunst* não significa, principalmente, as muitas apresentações musicais, para as quais, com a ajuda de sintetizadores e computadores, os artistas desenvolvem novos instrumentos que exigem novas técnicas de execução" (MOTTE-HABER, 1996, p. 16)<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Em português: "Arte sonora – objetos sonoros, salas sonoras".

<sup>68</sup> Em português: "Arte sonora – um novo gênero?".

<sup>69</sup> Do original: "Klangkunst meint nicht in erster Linie die zahlreichen Musik Performances, für die, durch Synthesizer und Computer angeregt, Künstler neue Instrumente entwickelten, die individuelle Spielformen erfordern" (MOTTE-HABER, 1996, p. 16).

No entanto, a delimitação da *Klangkunst* enquanto prática diversa da performance musical se dá mais em função de um interesse pela instalação do que enquanto uma divisão tesa entre espaço e tempo. Ainda em *Klangkunst – eine neue Gattung?* Motte-Haber argumenta que a partir da possibilidade de se tocar música em qualquer lugar, a qualquer momento e pelo tempo que se desejar, usando técnicas de amostragem e alto-falantes móveis, a arte sonora teria sido liberada do ato musical tradicional de se apresentar. E essa possibilidade se tornou foco de grande parte de artistas que já estavam interessados/as nas questões sobre espaço e local (*site*) (MOTTE-HABER, 1996).

É inegável que o espaço, enquanto categoria para o pensamento, seja ativado a partir dos experimentos em arte sonora, mas isso ocorre num movimento de tal exuberância, que o que temos no processo é uma transformação do próprio conceito de espaço, uma sofisticação de seu significado que acaba por neutralizar seu uso prévio, obstinadamente contrastado à noção de tempo. Os próprios autores suecos escrevem que "o espaço e o *site*, através da tecnologia moderna, evoluíram de um contêiner de música para algo que pode ser articulado pelo som" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12)<sup>70</sup>. E continuam: "O conceito 'espaço' mudou, de uma construção arquitetônica que abriga a música para um possível conceito e fenômeno filosófico a ser investigado com o som" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12)<sup>71</sup>.

Ademais, é a *Klangkunst* mesma que se apresenta como um gênero que articula som e imagem de maneira inextricável. Há um posicionamento bastante firme no sentido da criação de um sistema que envolvesse dois sentidos, uma nova forma de arte que se daria no ouvir e ver, como podemos constatar pelo uso massivo das palavras-chave "ouvir e ver" (*hören und sehen*) em textos e referências alemães. "Em muitos textos alemães sobre *Klangkunst*, há uma forte ênfase nesse duplo aspecto do ver e ouvir" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 14)<sup>72</sup>.

A performance musical pode muito bem ter um lugar na vaga fronteira com a *Klangkunst*, e também se tornou muito mais ampla, seguindo a

<sup>70</sup> Do original: "Space and site has through modern technology developed from being a container of music to something that might be articulated through sound" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12).

<sup>71</sup> Do original: "The concept 'space' has changed, from being an architectural construction that houses the music to a possible concept and philosophical phenomenon to be investigated with sound" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 12).

<sup>72</sup> Do original: "In many German texts on *Klangkunst*, there is a strong emphasis on this dual aspect of seeing and hearing" (ENGSTRÖM & STJERNA, 2009, p. 14).

arte da ação. No entanto, a *Klangkunst* é definida principalmente por novas implicações estéticas, que se cristalizaram ao longo de um longo processo histórico. A isso pertence um abandono da forte diferenciação entre qualidades espaciais e baseadas no tempo, que já haviam sido questionadas pela musicalização da pintura e abolidas com o início da arte processual. Com isso, todo conceito purista do material artístico, que assumia uma divisão entre o olho e o ouvido, foi dissolvido. Surgiu uma forma de arte que queria ser ouvida e vista ao mesmo tempo (MOTTE-HABER, 1996, p. 16)<sup>73</sup>.

Motte-Haber afirma que o núcleo da instalação sonora é a investigação do tempo e do espaço, através do ouvido e do olho, que, por sua vez, são o fundamento de nossa percepção do mundo. A *Klangkunst* opera, portanto, para além das antigas divisões entre as artes espaciais (*Raumkunst*) e as artes baseadas no tempo (*Zeitkunst*), entendendo a experiência do fenômeno sonoro nessa dimensão epistemológica de sobreposição de instâncias perceptivas que ocorrem no corpo, em presença. A ênfase no processo, característica das experimentações estéticas que ganham evidência a partir dos anos 1960, já propunha a dissolução de categorias encerradas como caminho para práticas que fugiam às classificações disponíveis, como mostramos no início deste capítulo.

O olho e o ouvido estão mais intensamente envolvidos na construção de nossas visões de espaço e tempo do que os outros órgãos dos sentidos [...] Nos últimos tempos, os materiais e os estímulos específicos dos sentidos que eles dão origem se tornaram os meios com o objetivo de trabalhar com abstrações, ou seja, trabalhar diretamente com a percepção do espaço e do tempo. A intenção é alcançar, através de intensificações, distúrbios e transições turvas, uma nova contextualização do que consideramos ser a realidade dos espaços e tempos. As instalações sonoras, cujo desenvolvimento ocorreu no final do século XX [...], são uma dessas intensificações da percepção do tempo e do espaço (MOTTE-HABER 2002, p. 34)<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Do original: "Die Musikperformance kann wohl einen Platz an den unscharfen Rändern der Klangkunst haben, und sie hat in der Nachfolge der Aktionskunst auch eine starke Erweiterung erfahren. Klangkunst im engeren Sinne ist jedoch wesentlich durch neue ästhetische Implikationen definiert, die sich in einem langwierigen historischen Prozeß herauskristallisiert haben. Dazu gehört vor allem die Preisgabe eines strengen Unterschieds zwischen räumlichen und zeitlichen Qualitäten, der schon durch die Musikalisierung der Malerei fraglich geworden war und mit der Prozessualisierung der Kunst aufgehoben wurde. Damit aber löste sich auch jener puristische Begriff des künstlerischen Materials auf, der von einer sinnlichen Trennung von Auge und Ohr ausging. Es entstand Kunst, die gleichzeitig gehört und gesehen sein wollte" (MOTTE-HABER, 1996, p. 16).

<sup>74</sup> Do original: "Eye and ear are both more intensely involved in the construction of our views of space and time than the other sense organs are [...] In recent times, materials and the sense-specific stimulations they give rise to have become the means for the purpose of working with abstractions, namely of working directly with the perception of space and time. The intent is to achieve, through intensifications, disturbances, and blurred transitions, a new contextualization of what we take to be the reality of spaces and times. Sound installations, whose development took place at the end of the 20th century [...] are one such intensification of the perception of time and space" (MOTTE-HABER 2002, p. 34).

As transformações nos conceitos de espaço e tempo são notáveis não apenas em relação aos aspectos tecnológicos, mas ontológicos do pensamento estético. Novas atitudes geraram novas referências e acepções, em especial nas artes do som, que, de saída se instituem enquanto ambientes, ocorrendo assim uma mudança significativa nas práticas poéticas. Não apenas o espaço deixa de ser um mero continente, também a noção de tempo é desconstruída, na medida em que há uma "transformação ocorrida principalmente na segunda metade do século XX em que uma concepção linear do tempo cede lugar a uma espécie de simultaneização das coisas: um tempo múltiplo [...] concentrado no presente" (CAMPESATO, 2007, p. 143). De certa maneira, podemos entender que o tempo passa a ser espacial, abrigando em sua dimensão perceptual instâncias de momento que são experienciadas como presenças sincrônicas.

E é em função desta problemática que utilizaremos, ao longo desta tese, a expressão **espaço-tempo**<sup>75</sup> em detrimento do uso costumeiro da díade opositiva espaço *versus* tempo. Isso ocorrerá em referência explícita à imaginação teórica expansiva capaz de forjar novas maneiras de se pensar os conceitos e, por conseguinte, os significados do sistema de arte e da atividade de artistas. E como corolário de nossa afirmativa de que os trabalhos em arte sonora se arrolam em função de um espaço-tempo, que opera como um *continuum*, utilizaremos ademais a expressão **sonoridades** para nos referirmos à experiência eminentemente estética que o fenômeno sonoro pode adquirir quando em contextos de proposição poética, por operar como entidade, em sentido encarnado plural, na simultaneidade de dimensões perceptuais.

Essa abertura nominal indica as sonoridades como ocorrendo em um campo expandido, em função de uma fenomenologia dos espaços *entre* instâncias de constituição estética, que tendem a fundir ambiências, sempre multidimensionais. A fruição de um trabalho de arte se realiza na reverberação particular que instiga nos corpos e subjetividades a ele expostos, isso é marca do que para nós representa a arte sonora hoje: uma relação (in)tensa *entre* espaço e tempo enquanto eixos imiscuídos em acontecimento.

---

<sup>75</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Na física, espaço-tempo é o sistema de coordenadas utilizado como base para o estudo da relatividade restrita e relatividade geral. O tempo e o espaço tridimensional são concebidos, em conjunto, como uma única variedade de quatro dimensões a que se dá o nome de espaço-tempo. Um ponto, no espaço-tempo, pode ser designado como um "acontecimento". Cada acontecimento tem quatro coordenadas (t, x, y, z); ou, em coordenadas angulares, t, r,  $\theta$ , e  $\phi$  que dizem o local e a hora em que ele ocorreu, ocorre ou ocorrerá.

A partir da virada sônica constituiu-se um objeto de pesquisa e prática poética que se efetiva como um campo expandido entre imagem e som, e que, para além disso, pode ser definido como um campo expandido entre espaço e tempo, no que contribuiu para o surgimento do que hoje chamamos de arte sonora. Nesses espaços *entre*, nessas intersecções, que operam como parênteses, ocorrem aberturas de sentido que desfrutam de uma condição atípica, propensas que estão aos efeitos renovadores da arte em exercício.

O campo de estudos e práticas da arte sonora teve sua sistematização na academia de maneira paralela às experimentações de artistas, que seguiam cada vez mais imbricadas em outras instâncias do sistema de arte. De saída, a arte sonora solicita envolvimento conceitual e pragmático com disciplinas e metodologias das mais diversas áreas. Sua ligação direta com as tecnologias — novas e ancestrais — acaba por gerar em outros campos movimentos teóricos de reconhecimento e conceituação dos fenômenos sonoros, processo através do qual outras disciplinas são também passíveis de influência recíproca e de serem reconfiguradas.

Criticando sua institucionalização, alguns trabalhos de arte considerados a partir da pós modernidade, buscaram escapar aos rótulos disciplinares e estenderam-se em um campo expandido. Tal expansão é forjada primeiramente a partir do esvaziamento da categoria escultura, mas pode e têm sido pensada em inúmeras instâncias desde a multiplicidade de misturas e permutas entre os diversos meios. De tal sorte que cabe agora falarmos de um campo expandido da arte, de um campo expandido do discurso sobre arte, sua prática, sua crítica. O próprio discurso recria e dilata a obra, mantendo-a aberta, expandida.

Assim, no bojo dos contextos contemporâneos, percebemos as reverberações do uso do som como **provocações em arte sonora**, por efetuarem circunstâncias de produção de sentido estético. O falar e o escutar, bem como as metáforas envoltas nos processos de emissão, codificação, gravação e reprodução de sinais sonoros (em discursos, em murmúrios, em gritos, em canções) passam a entoar *provocações*, como *vocalizações* que operam a partir de tudo que é da ordem do auditivo, do acústico, do oral, se apresentando enquanto instâncias de investigação aberta. De tal sorte que podemos afirmar que o sonoro se apresenta como uma espécie de força.

Força, a potência do som que se torna onipresente em nossa sociedade, nos pequenos fones-de-ouvido com que vestimos nossas cabeças, na insanidade de cliques, vinhetas e sinais acústicos que usamos para nos comunicar, na profusão de músicas que nos perseguem nas lojas, restaurantes e espaços públicos, no ruído diário dos centros urbanos aos quais vamos resignadamente nos acostumando. Essa força tem sido responsável por disparar novos projetos poéticos, por instigar a curiosidade acadêmica, por chamar a atenção de instituições, por movimentar áreas estratégicas da economia. Tem entrado por nossas orelhas, que na ausência de pálpebras permanecem obstinadamente abertas, instigando nossa curiosidade e nossa imaginação (IAZETTA, 2015a, p. 158).

Ao longo dos próximos capítulos desta tese apresentaremos particularidades teóricas da arte sonora, que se constitui em estreita relação com a tecnologia e que estabelece com as artes visuais diálogo constante e recíproco. De certa maneira, iniciamos agora uma trajetória que entrelaça os sentidos da visão e da audição enquanto potencializadores de habilidades perceptivas nos contextos de experiência estética. No próximo capítulo abordaremos de que maneiras a fotografia e a colagem foram fundamentais no entendimento da noção de "objeto sonoro" (SCHAEFFER, 2017), conceito central no desenvolvimento da música concreta nos anos 1950 e referência no entendimento do sonoro enquanto elemento estético. Analisaremos também de que maneiras a noção de paisagem sonora é fruto direto de um pensamento fenomenológico derivado da pintura, construindo-se, a partir da noção de horizonte, enquanto significador de subjetividades.

## **Capítulo 2**

### **O Objeto Sonoro - Do Estúdio ao Campo**

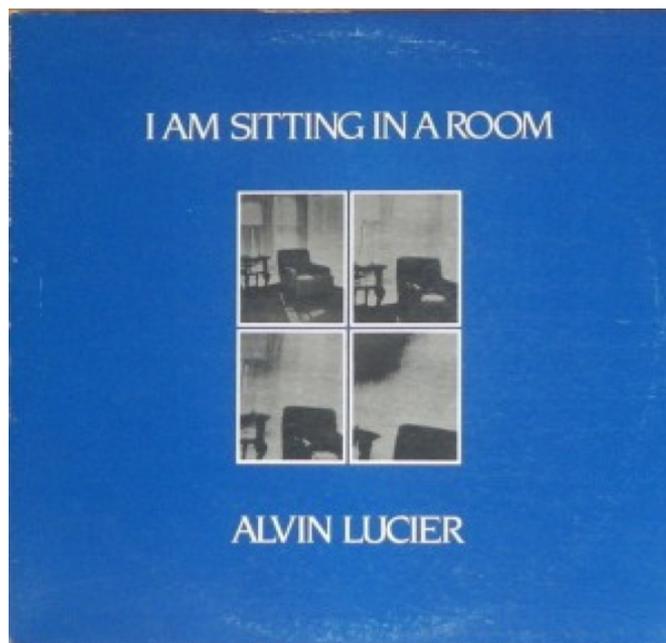


Imagem 7: Alvin Lucier, *I am sitting in a room*, 1969<sup>76</sup>.

Estou sentado em uma sala diferente daquela em que você está agora. Estou gravando o som da minha voz e vou reproduzi-lo de novo e de novo na sala, até que as frequências ressonantes da sala se reforcem, para que qualquer aparência da minha fala, com talvez a exceção do ritmo, seja destruída. O que você ouvirá, então, são as frequências ressonantes naturais da sala articuladas pela fala. Considero essa atividade não apenas uma demonstração de um fato físico, mas mais uma maneira de atenuar as irregularidades que minha fala possa ter (LUCIER, 1968)<sup>77</sup>.

As palavras transcritas acima são narradas pelo artista, 'sentado em uma sala', como o título sugere, e registradas por meio de uma gravação. Em seguida, ele reproduz a gravação no mesmo ambiente, regravando-a. O novo material é então reproduzido e novamente regravado, diversas vezes, até tornar-se uma massa sonora densa e sermos incapazes de reconhecer o texto enunciado inicialmente. *I am sitting in a room* (Imagem 7) de Alvin Lucier, foi concebido como um trabalho para voz e fita eletromagnética, cuja ação central consiste no uso de um gravador que repete a captura sistematicamente. Neste processo de iteração, algumas frequências sonoras são gradualmente acentuadas,

<sup>76</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHILK3Oyk>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>77</sup> Do original: "I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have" (LUCIER, 1968).

sobressaindo-se em intensidade. Essas frequências saturam os sons específicos primeiramente emitidos e se transformam numa espécie de textura abstrata, de caráter único, pois se estabelece a partir das ressonâncias<sup>78</sup> dos materiais e corpos particulares àquela sala.

## 2.1 Ouvido Microfone

Nos processos históricos de significação técnica da posteriormente designada arte sonora, a transmissão da eletricidade por ondas de rádio em 1895 foi descoberta de fundamental importância. A amplificação por válvula permitiu a transmissão do som em 1906 e transformações sociais e econômicas acompanharam essas tecnologias. As noções de lugar, espaço e distância se complexificaram significativamente, na medida em que os sons passaram a atravessar barreiras territoriais de muitos tipos.

Assim que as ondas sonoras entram no canal auditivo, elas vibram a membrana timpânica. As outras partes da orelha funcionam como meio através dos quais o sinal mecânico percorre o complexo caminho até o nervo auditivo, agora como impulso elétrico. Esse processo de conversão de um sinal ou estímulo mecânico em outro de natureza elétrica – e vice-versa – é chamado de transdução sonora. Há uma similitude entre o funcionamento do ouvido e o de um microfone: ambos possuem mecanismos capazes de detectar variações na pressão atmosférica e convertê-las em eletricidade. Nesse contexto de proximidades tecnológicas é que o som começa a ser processado, gravado e reproduzido com o desenvolvimento de tecnologias correspondentes.

O princípio timpânico constitui a base das modernas tecnologias de reprodução de som. Seu sucesso foi fundamentado na constatação de que oscilações acústicas representam um sinal que pode ser transferido para outro meio. Essa compreensão do som como um sinal permite sua captura, armazenamento, transformação e transmissão e todos esses processos efetivamente separam o som da sua fonte (HOLLERWEGER, 2011, p. 66)<sup>79</sup>.

<sup>78</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Em física, ressonância é o fenômeno em que um sistema vibratório ou força externa conduz outro sistema a oscilar com maior amplitude em frequências específicas, conhecidas como frequências ressonantes ou frequências naturais do sistema. Existem diversos tipos de ressonância: mecânica, sonora, elétrica, magnética, óptica.

<sup>79</sup> Do original: “The tympanic principle forms the basis of modern sound reproduction technologies. Its success was grounded in the realization that acoustic oscillations represent a signal which can be transferred to another medium. This understanding of sound as a signal allows for its capture, storage, transformation and transmission, and all of these processes effectively separate sound from its source” (HOLLERWEGER: 2011, p. 66).

Essa cisão entre a fonte sonora e sua emissão é fundamental para as transformações que se seguirão em relação à percepção do fenômeno sônico e isso afetará diretamente as instâncias de criação estética. Nos contextos propriamente musicais, a performance presencial deixa de ser compulsória. Por prescindir de intérpretes, a experiência sonora fica, num certo sentido, independente de espaços tradicionais reservados à sua fruição. Um maior acesso e distribuição do objeto que contém e veicula o som iniciam uma diferenciação entre música performada ao vivo e música armazenada e depois reproduzida por um aparelho. São experiências bastante distintas. Há uma transformação nas noções de público e privado nos contextos de percepção sonora e, significativamente, uma mudança na experiência de escuta.

As raízes da arte sonora residem na disjunção do som e da imagem proporcionada pelas invenções do telefone e da gravação de áudio, bem como na noção secular de espaço acústico. Com a experiência de ouvir as vozes um do outro e outros sons divorciados de sua fonte, o som se tornou um identificador cada vez mais instantâneo como a imagem havia sido (LICHT, 2009, p. 4)<sup>80</sup>.

## 2.2 Fonografia

A partir de 1877, com o surgimento do fonógrafo, a gravação e reprodução sonoras tornam-se aos poucos um fenômeno de massa. No entanto, a profunda transformação nos sentidos atrelados aos sons daí resultante não se fez perceber de imediato. Primeiramente idealizado para registrar sons vocais e musicais, no instante em que a captura realizada pelo fonógrafo foi ouvida, percebeu-se uma escuta diferente. A máquina fixava todas as frequências audíveis sem distinções, sendo capaz de registrar não somente as vozes e instrumentos almeçados, mas também o zunido dos insetos e o motor de automóveis, bem como cliques de botões, chiados e uma estranha sensação de descolamento. E isso mudou

---

<sup>80</sup> Do original: "The roots of sound art lie in the disjunction of sound and image afforded by the inventions of the telephone and audio recording as well as the ages-old notion of acoustic space. With the experience of hearing each other's voices as well as other sounds divorced from their source, sound became an ever more instantaneous identifier as image had been" (LICHT, 2009, p. 4).

tudo. "Você não sabe que o que mais temo são minhas palavras flutuando separadas do meu corpo? Você aí com esse gravador é a coisa mais assustadora!" (KETI, 2012, p. 39)<sup>81</sup>.

A experiência de ouvir-se a si mesmo/a, como articulada pela escritora Sheila Keti, tangencia essas instâncias de subjetivação. Esse duplo de si opera uma extensão da presença no espaço-tempo. Ouvir-se a si mesmo/a é se perceber a existência, a marca, processo que configura uma espécie de lastro confrontativo. Quando nossa voz nos é devolvida pelo gravador, ocorre um deslocamento subjetivo que, de certa maneira, expande os limiares perceptivos habituais. Essa captura do Outro em si mesmo/a por meio de uma voz ao mesmo tempo familiar e estranha, potencializa as miríades experimentais da percepção daquilo que sobra, que se perde de si. A correspondência tecnológica entre ouvido e microfone operacionaliza essa transdução de sinais de maneira análoga à transfiguração de si disponível na experiência do ouvir-se falar. Essas instâncias de significado e atribuição poética se dão como desdobramentos da subjetividade.

Eu sussurrei baixo na barriga do gravador. Eu gravei minha voz e toquei de volta. Falei com ternura e ouvi minha ternura de volta. Sentia-me como se estivesse com um novo amante – um que se enterraria nos meus recessos mais profundos, procuraria os lugares vazios dentro de mim e criaria um lar acolhedor para mim lá. Eu queria tocar cada parte dele, para entender como funcionava. Comecei a aprender o que o deixava ligado e as coisas que o desligavam<sup>82</sup> (KETI, 2012, p. 37)<sup>83</sup>

A reprodução maquínica da voz ativa poeticamente as instâncias de percepção e interpretação de sentidos. A possibilidade de fixação dos sons em suporte físico desencadeou novas abordagens de escuta do mundo e escuta de si. A ativação de teorias sobre os usos experimentais e estéticos das capacidades da máquina ecoa as incursões da arte e tecnologia e precisamente talha as artes do som no sentido de ser integrante de sua constituição enquanto objeto estético.

---

<sup>81</sup> Do original: "Don't you know that what I fear most is my words floating separate from my body? You there with that tape recorder is the scariest thing!" (KETI, 2012, p. 39).

<sup>82</sup> Aqui Keti faz um jogo de linguagem entre os significados ambivalentes da expressão *turn on/turn off* em inglês, que se referem tanto ao ligar/desligar operacional de um equipamento, quanto ao excitar/des-excitar sexual.

<sup>83</sup> Do original: "I whispered low into the tape recorder's belly. I recorded my voice and played it back. I spoke into it tenderly and heard my tenderness returned. I felt like I was with a new lover – one that would burrow into my deepest recesses, seek out the empty places inside me, and create a warm home for me there. I wanted to touch every part of it, to understand how it worked. I began to learn what turned it on and the things that turned it off" (KETI, 2012, p. 37).

Assim como nos processos construtivos da imagem em fotografia, teremos uma surpresa inicial fruto do processo de materialização de uma instância que muitas vezes se realizava em apenas outros âmbitos perceptivos. Essa transferência de sentidos por meio de uma materialidade, atualiza a experiência como sendo da ordem poética do mistério e por isso carrega potencialidades de alquimia, num sentido alusivo à revelação da imagem fílmica. "A gravação de som é mágica moderna, captura e armazena algo que não tem massa, substância e forma física. Permite um momento fugaz de uma vida após a morte. Quando um som é gravado, ele não desaparece para sempre, ele pode ser ouvido várias vezes" (WORBY, 2006, s/p)<sup>84</sup>. Essa escrita do som, essa “fonografia” (IAZETTA, 2014) veio a modificar hábitos de escuta, quando, ao final dos anos 1940, as tecnologias de gravação e reprodução sonoras foram apropriadas e transformadas em técnicas de produção. Agora, aparelhos e dispositivos tornam-se, também, instrumentos.



Imagem 8: Janek Schaefer, Recorded Delivery, 1995 <sup>85</sup>.

Um pacote contendo um gravador de voz (*dictaphone*) ativado é enviado pelo correio para uma galeria de arte. *Recorded Delivery* (Imagem 8) é a gravação das passagens de maior volume (automaticamente selecionadas pela configuração do gravador) de uma

<sup>84</sup> Do original: “Sound recording is modern magic, captures and stores something that has no mass, substance and physical form. It allows for a fleeting moment of an afterlife. When a sound is recorded, it does not disappear forever, it can be heard repeatedly – although the recording and playback process changes the sound slightly” (WORBY, 2006, s/p).

<sup>85</sup> Disponível na página do artista em: [https://www.audioh.com/projects/recorded\\_delivery.html](https://www.audioh.com/projects/recorded_delivery.html). Acesso em Agosto 2020.

viagem de quinze horas de uma encomenda pelo serviço postal britânico. Essa 'entrega gravada', como o título sugere, foi exposta na mostra coletiva *Self Storage* em Londres, com curadoria de Brian Eno e Laurie Anderson. O que ouvimos predominantemente são barulhos acidentais e bipes de máquinas registradoras, mas também trechos de conversas entre pessoas que manusearam o pacote – inclusive comentários lúbricos que ficaram famosos. Em 1999 o material editado foi lançado em vinil, tendo vendido todas as cópias. Neste trabalho do artista britânico Janek Schaefer, o som captado de maneira desautorizada nos confronta a respeito do que é privado e do que pode se tornar público, e no limite, faz pensar se todos os sons devem ser ouvidos. A apropriação, o acidente e a memória social são colocados desde a perspectiva da máquina e dos sistemas de transporte e distribuição instituídos.

O uso do gravador como item gerador de proposições estéticas marca as incursões dessa relação estreita com a tecnologia que acaba por transpassar uma certa instrumentalização de materiais e técnicas. Em *Recorded Delivery* (Imagem 8) a ação de gravar os sons de uma trajetória postal cria uma espécie de mapeamento inesperado do funcionamento institucionalizado das travessias de produtos dentro de uma cidade, ao mesmo tempo que evidencia parte das circunstâncias interpessoais que as realizam. Além disso, oferece uma expansão da própria ideia de composição musical, integrando aspectos inesperados que confundem as atribuições de autoria.

Em *I am sitting in a room* (Imagem 7), Lucier apresenta essa relação com o gravador como elemento mínimo a partir do qual o espaço da sala é ativado, se revelando no passar do tempo, a partir das gravações, como uma imagem fotográfica se revela a partir da ação de reagentes químicos. “O som da voz registrada vai dando lugar ao som da própria sala” (CAMPESATO, 2007, p. 51). Este trabalho marcou historicamente as experimentações em arte sonora, se tornando uma referência. A performance do mesmo texto proferido por Lucier já foi feita por diversos/as artistas em diferentes salas ao redor do mundo, até o ponto de se tornar uma espécie de homenagem<sup>86</sup>. O próprio Lucier refez sua performance no MoMA de Nova York em 2014<sup>87</sup>, reatualizando esta obra fundamental.

---

<sup>86</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zjiX4oc8e2U>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>87</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v9XJWBZBzq4&t=149s>. Acesso em Agosto 2020.

Ao chamar atenção para a maneira como o som funciona dentro de um espaço com base em suas propriedades físicas, Lucier demonstra como afetam a forma como o som é percebido para além de suas qualidades auditivas. Quando um som é tocado em uma sala, o formato, o material e o tamanho da sala afetam bastante a maneira como as ondas se dispersam e repercutem, criando ressonâncias específicas para os espaços. Ao reproduzir sons em uma sala repetidamente, por meio da ação da ressonância, alguns sons se reforçam e outros são eliminados, ocorrendo uma espécie de amplificação por repetição. O espaço atua então como um filtro, selecionando determinadas frequências a partir das características acústicas de sua edificação. “Pensar nos sons como comprimentos de onda mensuráveis, em vez de notas musicais altas ou baixas, mudou toda a minha ideia de música de uma metáfora para um fato e de maneira real, me conectou à arquitetura” (LUCIER, 1990, p. 193)<sup>88</sup>. Enquanto o trabalho de engenharia de som tradicionalmente busca evitar o fenômeno da ressonância, no sentido de concentrar a atenção nas qualidades sonoras do fenômeno em questão, Lucier se apropria das características dos espaços como elementos estéticos, fazendo com que sejam ouvidos. “Toda sala tem sua melodia escondida ali até que seja feita audível” (LUCIER, 1990, p. 196)<sup>89</sup>. O artista propõe, de certa maneira, o próprio espaço como instrumento.

Das composições de Lucier, podemos extrair uma teoria geral do som, uma sugestiva de como habitar o mundo sonoro e também ouvir o que ainda não foi emitido. Por suas obras, manifesta-se um êxtase estudado em relação ao som, destacando seu lugar entre fato acústico e sonho acústico, entre realidade material e polifonias indescritíveis que a animam (LABELLE, s/d)<sup>90</sup>.

É significativo que Lucier tenha eleito o gravador como objeto gerador de sua ação. De maneira paradoxal, a captura da voz do artista não é mantida intacta e integral, mas vai-se apagando ao longo do tempo, num processo deletério que fragmenta essa voz supostamente representativa do sujeito. É um gravar que dissolve os significados de sua

---

<sup>88</sup> Do original: “Thinking of sounds as measurable wavelengths, instead of as high or low musical notes, has changed my whole idea of music from a metaphor to a fact and, in a real way, has connected me to architecture” (LUCIER, 1990, p. 193).

<sup>89</sup> Do original: “Every room has its melody hiding there until it is made audible” (LUCIER, 1990, p. 196).

<sup>90</sup> Citação retirada de artigo da Revista Online *Documenta 14*. Do original: “From the compositions of Lucier, we may extract a general theory of sound, one suggestive of how to inhabit the sonic world as well as to hear the not yet sounded. For his works manifest a studied rapture in relation to sound, highlighting its place between acoustic fact and acousmatic dreaming, between material reality and the elusive polyphonies animating it” (LABELLE, s/d). Disponível em: <https://www.documenta14.de/en/artists/5877/alvin-lucier>. Acesso em Agosto 2020.

fala, ao invés de perpetuá-los. As repetições do mesmo texto – trinta e duas vezes no total – passam a significar o trabalho menos no sentido de retificação de um discurso e mais no sentido de um significado ininteligível. Lentamente, o som de sua voz fica cada vez mais distorcido até ficar quase irreconhecível, perdendo sua identidade.

Essa ênfase numa espécie negação da forma de um discurso racional ordenado, ecoa, outrossim, as prerrogativas da "anti-forma" propostas pelo artista minimalista Robert Morris<sup>91</sup>. As repetições de Lucier insistem numa espécie de contrassenso, a partir do qual a reincidência da palavra a esvazia de sentido. O gesto do artista, seu primeiro texto falado, se dissipa para dar lugar a uma atmosfera, a um espaço-tempo.

Nas palavras do compositor e engenheiro de som francês Pierre Schaeffer, que impulsionou a música concreta nos anos 1950: "É preciso ter passado por esses momentos [...] quando o som, cativo do gravador, se repete indefinidamente, se separa dos contextos, se revela em outras perspectivas perceptivas, para redescobrir esse fervor de escutar, aquela febre de descobrir" (SCHAEFFER, 2017, p. 87)<sup>92</sup>. Schaeffer aponta as ambivalências a partir das quais as tecnologias fonográficas inserem problemáticas de ordem estética para os contextos de escuta e percepção sonoras num sentido que expande a já significativa transformação dos meios de comunicação na virada do século XX.

Aqui devemos entender a dissimetria de seu uso. No sentido de produzir ou mesmo analisar o som, o gravador é uma ferramenta de laboratório ou de fabricação de instrumentos. Funciona no nível básico, digamos o nível dos objetos. No sentido da audição, o gravador se torna uma ferramenta para preparar o ouvido, fornecer uma tela para ele, chocá-lo e remover máscaras dele. O gravador, mas não mais do que qualquer outro dispositivo acústico, não pode nos eximir de um estudo aprofundado da escuta, mas prepara o caminho para isso através de novos contextos. Por isso, podemos perguntar por que, e como, e com referência a que contexto (ancestral, tradicional, convencional, natural etc.) ouvimos (SCHAEFFER, 2017, p. 88)<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> Uma discussão sobre a noção de "anti-forma" se encontra no Capítulo 1 desta tese.

<sup>92</sup> Da edição em inglês: "One needs to have gone through these moments [...] when sound, the captive of the tape recorder, repeats itself indefinitely, cuts itself off from contexts, reveals itself in other perceptual perspectives, to rediscover that fervor of listening, that fever of discovering" (SCHAEFFER, 2017, p. 87).

<sup>93</sup> Da edição em inglês: "Here we must understand the dissymmetry of its use. In the sense of making or even analyzing sound, the tape recorder is a laboratory or instrument-making tool. It works at the basic level, let us say the level of objects. In the sense of hearing, the tape recorder becomes a tool to prepare the ear, to provide a screen for it, to shock it, to remove masks from it. The tape recorder, but no more than any other acoustic device, cannot exempt us from a thorough study of listening, but it prepares the way for this through new contexts. Because of it, we can ask why, and how, and with reference to what context (ancestral, traditional, conventional, natural, etc.) we hear" (SCHAEFFER, 2017, p. 88).

### 2.3 Música de Fita

O contexto no qual as proposições estéticas com o som se desvinculam da performance se dá numa acentuação do uso de máquinas e equipamentos que estavam localizados, em larga medida, em centros de pesquisa e experimentação, como laboratórios e estúdios de sonorização em rádios e dentro de universidades. Essa prática corresponde ao que viria a se denominar de música eletroacústica. Nesse âmbito, todo o conhecimento musical canônico anterior e a tecnologia convencional disponíveis são articulados a materiais composicionais que podem incluir sons derivados de instrumentos musicais e voz, mas, também, som gerado eletronicamente, áudio capturado por gravações e processamentos analógicos de todo tipo.

Os desenvolvimentos iniciais na composição eletroacústica, ao final da década de 1940, estão associados às atividades do *Groupe de Recherches Musicales* na *Office de Radiodiffusion-Télévision Française* (ORTF) em Paris, França, aonde Pierre Schaeffer coordenava as atividades da música concreta (*musique concrète*); e ao estúdio *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) em Colônia, Alemanha, onde Karlheinz Stockhausen e seu grupo desenvolvem a música eletrônica (*elektronische Musik*) alguns anos depois.

No Japão a música eletroacústica está associada ao estúdio de música eletrônica NHK que se estabeleceu em Tóquio em 1955. No entanto, em 1946 compositores como Toru Takemitsu e Minao Shibata já desenvolvem pesquisas paralelas com tecnologia aplicada à música e em 1935 é construído o *Yamaha Magna Organ* que foi um dos primeiros instrumentos eletrônicos japoneses. O coletivo *Jikken Kōbō* fundado em 1950, utilizava amplamente novos equipamentos e realizava concertos usando apresentações de projeções visuais sincronizadas a trilhas sonoras gravadas. Em 1944, no Cairo, Halim El-Dabh, compositor egípcio, usou um gravador de fio pesado para gerar uma composição que utilizava material fonográfico processado.

Nos EUA, a partir dos anos 1940 Vladimir Ussachevsky coordenava experimentos com música de fita e música computacional no *Columbia-Princeton Electronic Music Center*, em Nova York e John Cage experimentou essa tecnologia já no final dos anos 1930. Em 1958 no Chile, Juan Amenábar e José Vicente Assuar criam, na Universidade Católica de

Santiago do Chile, o *Taller Experimental de Sonido*. Em 1978 Assuar idealiza e constrói o primeiro sintetizador digital latino americano, o *Comdasuar*, hoje comercializado no Chile, permitindo a composição em doze vozes independentes. No Brasil, Reginaldo de Carvalho (estagiário de Schaeffer em Paris), Jorge Antunes, Marlene Fernandes, Rodolfo Caesar, Gilberto Mendes e Conrado Silva<sup>94</sup> realizaram importantes experimentações eletroacústicas. Alúcio Arcela, planejou e construiu em 1976 o primeiro sintetizador totalmente brasileiro, no Rio de Janeiro.

A música concreta (*musique concrète*) está diretamente associada à música de fita (*tape music*) e ficou conhecida como “a arte do som gravado” (WORBY, 2006)<sup>95</sup>, por utilizar sons capturados de fontes acústicas e naturais. Já a música eletrônica alemã concebe a ideia de sintetizar o som, ou seja, a criação de música a partir de sinais produzidos eletronicamente. É notória a relação íntima com a máquina e os aparelhos na escola alemã, que pelo uso de sintetizadores analógicos e sistemas de controle de voltagem desvela todo um universo sonoro que nunca havia sido ouvido anteriormente. Uma exacerbada contraposição entre a música concreta e a música eletrônica nos primórdios da música eletroacústica as posicionou durante a década de 1950 como antagônicas. Pierre Schaeffer, neste trecho a seguir, opta por enfatizar menos o que as separavam e mais as afinidades teóricas que as aproximavam:

As duas músicas opostas de 1950 a 1955, concretas e eletrônicas, encerraram a partida empatadas, ambas ambiciosas demais – uma para conquistar o som de uma só vez, a outra para tentar produzir todo o musical por síntese. Os traços de ambas, que revelam a tentação conjunta do possível e do impossível, marcam o que agora é um fato histórico: que era possível, de duas maneiras, fazer música sem artistas, instrumentos ou teoria musical (SCHAEFFER, 2017, p. 74)<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> Tivemos a oportunidade de presenciar eventos organizados pelo professor Conrado no período em que realizávamos o curso de graduação em Artes na UnB. Conrado Silva de Marco, nascido em Montevidéu, Uruguai, faleceu na cidade de São Paulo em 2014. Se estabeleceu em Brasília em 1969, quando foi contratado para o cargo de professor pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília. É considerado um dos precursores da música eletroacústica no Brasil e foi membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

<sup>95</sup> Do original “the art of recorded sound” (WORBY, 2006).

<sup>96</sup> Da edição em inglês: “The two opposing musics of 1950 to 1955, concrete and electronic, had ended their match in a draw, both of them too ambitious – one to conquer sound in one fell swoop, the other to try and produce the whole of the musical by synthesis. The traces of both, which reveal the joint temptation of the possible and the impossible, mark out what is now a historical fact: that it was possible, in two ways, to make music without performers, or instruments, or music theory” (SCHAEFFER, 2017, p. 74).

Assim como a música concreta, a música eletrônica alemã se utilizava da tecnologia da fita magnética. A "música de fita" carrega esse nome não somente porque serve de suporte para as gravações do material composicional, mas sobretudo porque seu modo de execução em concertos era também por reprodução em tocadores de fita. Concertos estes que usualmente se davam no escuro, no silêncio e a partir do mínimo gesto performativo de pressionar o botão ligar/desligar da máquina. Num outro trecho, Schaeffer se dedica a delimitar alguns dos contrapontos entre ambas as abordagens:

*A musique concrète* alegou compor obras com sons retirados de qualquer lugar – em particular aqueles que chamamos de ruídos – criteriosamente escolhidos e depois montados através das técnicas eletroacústicas de edição e mixagem de gravações. Por outro lado, a música eletrônica afirmava sintetizar qualquer som, sem passar pela fase acústica, combinando eletronicamente seus componentes analíticos, os quais, segundo os físicos, podiam ser reduzidos a frequências puras, cada um com uma medida de intensidade e se desenvolvendo com o tempo (SCHAEFFER, 2017, p. 6)<sup>97</sup>.

Atualmente a música eletroacústica mista – assim denominada por abarcar sistemas analógicos e digitais, ou híbridos – expandiu suas fronteiras consideravelmente. Artistas e compositores/as acessam os discursos produzidos nesse primeiro período de maneira menos sistemática e excludente, especialmente em função da tecnologia. Não somente pelo fato do equipamento de então requisitar alto poder aquisitivo, não sendo coincidência a concentração da produção da música eletroacústica em instituições, mas, sobretudo, em virtude dos materiais, máquinas e instrumentos terem transcorrido em consonância com o prosseguimento da indústria, tornando praticamente impossível que as condições de produção musical atuais repliquem aquelas dos anos 1950. Isso não significa, entretanto, que não haja revitalizações efetivamente contemporâneas da música de fita. Em verdade, algumas reformulações de modelos antigos e versões portáteis de gravadores de bobina a bobina (*reel to reel tape recorders*) figuram, junto aos sintetizadores analógicos modulares, como instrumentos musicais de crescente interesse estético<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> Da edição em inglês: "Musique concrète claimed to compose works with sounds taken from anywhere — in particular those we call noises — judiciously chosen and then assembled through the electroacoustic techniques of editing and mixing recordings. Conversely, electronic music claimed to synthesize any sound at all, without going through the acoustic phase, by electronically combining its analytical components, which, according to physicists, could be reduced to pure frequencies, each one given a measure of intensity and developing through time (SCHAEFFER, 2017, p. 6).

<sup>98</sup> Uma discussão sobre esses instrumentos se encontra no Capítulo 5 desta tese.

As possibilidades de registro e armazenamento advindas pela fonografia trouxeram um status diferente para o fenômeno sonoro e isso se deve largamente aos experimentos da música eletroacústica no final da primeira metade do século XX. O entendimento do som como objeto está intrinsecamente relacionado às transformações na experiência de escuta, que vão desde sua percepção enquanto função de um enquadramento (semelhante à fotografia), quando da descoberta da escuta ampla e não hierárquica do gravador; até a separação do som de sua fonte, processo histórico que permite o surgimento de uma escuta sonora colecionável, que pode ser reproduzida, memorizada e analisada. Com o gravador, a música de fita inaugura incursões experimentais nas quais as partes desse material sônico podem ser manipuladas e reorganizadas indefinidamente, como justaposições plásticas, dando vazão à prática de colagens sonoras.

Na próxima seção contextualizaremos, a partir de uma discussão sobre a escuta enquanto procedimento estético, o surgimento do conceito de "objeto sonoro", que surge no bojo do desenvolvimento da música concreta (*musique concrète*), operacionalizando teoricamente um processo de estetização do som que servirá para posteriores articulações discursivas da prática em arte sonora.

## 2.4 Uma coisa ouvida

A música acusmática<sup>99</sup> (do grego *ἄκουσμα*, *akousma*, “uma coisa ouvida”) é uma forma de música eletroacústica composta para ser apresentada por um número determinado de alto-falantes especificamente posicionados, criando espacializações a partir da projeção do som no ambiente. Essa concepção "criou estratégias para gerar a impressão de localização das fontes sonoras (frente/fundo, esquerda/direita), de reconhecimento de planos sonoros (próximo/distante) e de construção de espaços acústicos virtuais (grande/pequeno, seco/reverberante)" (CAMPESATO, 2007, p. 134). O estímulo sonoro é assim ativado, chamando a atenção para si num descondicionamento de um certo automatismo explicativo apaziguador investido na visão. A situação acusmática endereça esteticamente a questão ontológica da origem do som, e, ao negá-la por meio da ausência

---

<sup>99</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) A acusmática na Grécia se referia ao alunado probacionário do filósofo Pitágoras que era obrigado a sentar em absoluto silêncio enquanto ouvia sua palestra por trás de um véu com o intuito de otimizar a concentração nos ensinamentos.

de um estímulo visual, frustra de certa maneira uma vontade de contextualização desse som por meio de seu suposto índice – a imagem.

Nos encontramos mais preocupados/as com as coisas do que com os sons. Ficamos obcecados/as com o que produziu um som; se não conseguimos identificar o que fez um som, ficamos desorientados/as, desinteressados/as e até angustiados/as. O significado de um som é muitas vezes investido no objeto que o criou e colocamos esses objetos juntos em nossas mentes para construir algum tipo de narrativa. Nós gostamos de histórias. Se não conseguimos identificar o que fez um som, ele torna-se abstrato e fazer sentido pode ser difícil, não podemos inventar uma história, ou pelo menos se torna mais difícil inventar uma história, e, portanto, temos trabalho a fazer (WORBY, 2006, s/p)<sup>100</sup>.

A privação da identificação visual do instrumento, performer ou equipamento de emissão do som escutado, o desvinculam de um hábito de escuta que busca rastrear por causas e significados sonoros e direciona a atenção para suas qualidades abstratas. O conceito de som acusmático carrega uma certa poética do incógnito, por se tratar de sonoridades das quais se desconhecem, ou se preferem ter desconhecidas, as fontes. Uma espécie de música do escuro, uma noite do som<sup>101</sup>. A acusmática se apresenta pois, como um convite à experiência do fenômeno sonoro enquanto projeção espaço-temporal, aberta às contribuições fenomenológicas do ambiente em que ocorre.

Além de possibilidades de comunicação, o telefone inaugurou outra forma de escuta, até o momento inexplorada, com a presença de um som cuja fonte emissora não é visível. Esse modo de escuta, que Pierre Schaeffer denomina “acusmática”, Murray Schafer de “*esquizofonia*” e McLuhan, “extensão do ouvido”, põe por terra a noção cartesiana de causa-efeito para a escuta. Essa condição será ampliada cada vez mais com o desenvolvimento tecnológico e o surgimento de outros dispositivos como as mídias portáteis (celular e mp3 *player*) (OBICI, 2006, p. 7).

Pierre Schaeffer deriva grande parte de suas prerrogativas estéticas de uma atenção direta à experiência do fenômeno sonoro. Em 1966 escreve o *Traité des objets musicaux*<sup>102</sup>, no qual estabelece, entre outras coisas, uma tipologia da escuta, percebendo sua centralidade

<sup>100</sup> Do original: “We are more concerned with things than with sounds. We became obsessed with what produced a sound; if we cannot identify what made a sound, we are disoriented, disinterested and even distressed. The meaning of a sound is often invested in the object that created it and we put those objects together in our minds to build some kind of narrative. We like stories. If we can not identify what made a sound, it becomes abstract and making sense can be difficult, we can not invent a story, or at least it becomes more difficult to invent a story, and therefore we have work to do” (WORBY, 2006, s/p).

<sup>101</sup> Uma discussão sobre a 'noite do som', será proposta a partir da noção de 'noite acusmática' que se encontra no Capítulo 3 desta tese.

<sup>102</sup> Em português: "Tratado dos Objetos Musicais".

conceitual nos estudos que desenvolve na música concreta. Esse outro ouvido, essa nova escuta, segue o modelo reducionista da fenomenologia e a ele Schaeffer deu o nome de "escuta reduzida" (SCHAEFFER, 2017). Num certo sentido, o movimento inaugurado pela música de fita tencionou um distanciamento – senão abandono – de uma escuta estritamente musical, como se tinha anteriormente, pautada nas estruturas de afinação, notas e harmonia; para um interesse no som como atributo de sua própria materialidade. O autor afirma: "Este trabalho não tem outro objetivo senão incentivar a escuta de sons" (SCHAEFFER, 2017, p. 88)<sup>103</sup>.

A escuta reduzida trata de um esforço de desligamento dos sistemas culturais, linguísticos e especialmente, musicais, no intuito de contrapor comportamentos automáticos – ditos naturais – em termos de percepção sonora. A palavra intuito é importante, pois é aqui que se estabelece o elo teórico entre a escuta reduzida e a redução fenomenológica. O ato voluntário de desconsiderar referências habituais para explicações causais em relação aos fenômenos é o que caracteriza essa atitude, artificialmente alheia aos condicionamentos.

A noção de redução fenomenológica (*epoché*) consiste em despojar a percepção do mundo de um certo aparelhamento do discurso científico, excessivamente instrumentalizador, num intuito de voltar à "experiência original" na qual os objetos se mostram em sua constituição como correspondentes a uma consciência. Uma consciência que tem seu desdobramento nos processos mesmos de subjetivação que constituem o mundo percebido. O fenômeno como unidade de pensamento fenomenológico seria precisamente a condição do objeto de ser percebido por uma consciência, sob o signo da intencionalidade.

## 2.5 Objeto Sonoro

Assim, de maneira análoga à fenomenologia em sua busca do objeto, independentemente de causalidades e significações; a escuta reduzida tem a intenção de apreender o som com "objetividade", fora de deduções subjetivistas sobre sua natureza por meio de sua origem. Há, portanto, uma ligação direta entre a prática acusmática e a escuta reduzida, ambas

---

<sup>103</sup> Da edição em inglês: "This work has no other purpose than to encourage listening to sounds" (SCHAEFFER, 2017, p. 88).

localizadas no interior dos procedimentos eletroacústicos da música concreta. É então que as características detectáveis via cálculos matemáticos e medições técnicas passam a ser consideradas informações suficientes sobre o fenômeno sonoro em questão. "Se nos é dada uma fita com a gravação de um som cuja origem somos incapazes de identificar, o que ouvimos? Precisamente o que chamamos de objeto sonoro, independente de qualquer referência causal coberta pelos termos corpo sonoro, fonte sonora ou instrumento" (SCHAEFFER, 2017, p. 186)<sup>104</sup>.

Escuta reduzida e objeto sonoro são conceitos entrelaçados, se definem mutuamente como instâncias de percepção intencional estética. "O objeto sonoro é a união de uma ação acústica e uma intenção de escuta" (SCHAEFFER, 2017, p. 456)<sup>105</sup>, e nesse sentido, a partir de uma atitude fenomenológica diante do fenômeno sônico e "tendo ignorado a fonte e o significado, percebemos o objeto sonoro" (SCHAEFFER, 2017, p. 276)<sup>106</sup>. Metodologicamente o objeto sonoro funcionaria, segundo Schaeffer, como chave de análise capaz, por meio de uma escuta reduzida, concentrada, intencional; de estabelecer uma abordagem comum – inclusive linguística – do fenômeno. A condição do objeto sonoro é a de se construir na experiência da sua própria percepção, só existindo a partir da escuta reduzida, sendo portanto, condições concomitantes, fenomenologicamente.

Como o objeto percebido (como uma unidade intencional) corresponde a uma estrutura (da experiência perceptiva), sempre tendemos a separar esses dois aspectos: o objeto que pensamos estar de um lado e a experiência que pensamos estar de outro; ou ainda, a estrutura percebida e a atividade constituinte. Sabemos que isso é, de fato, equivalente a arruinar o objeto, esquecendo a autenticidade da percepção. Mas tomar consciência dessa experiência envolve dar-nos um novo objeto para o pensamento, usando um certo distanciamento da percepção para examinar seu mecanismo mais completamente – não mais ouvindo, mas ouvindo a si mesmo/a ouvindo. Se, por sua vez, eu examino esse mecanismo, é em virtude de uma estrutura de consciência reflexiva que, por sua vez, permanece oculta a mim... e assim por diante, até o infinito (SCHAEFFER, 2017, p. 468)<sup>107</sup>.

<sup>104</sup> Da edição em inglês: "If we are given a tape with a recording of a sound whose origin we are incapable of identifying, what do we hear? Precisely what we call a sound object, independent of any causal reference covered by the terms sound body, sound source, or instrument" (SCHAEFFER, 2017, p. 186).

<sup>105</sup> Da edição em inglês: "The sound object is the coming together of an acoustic action and a listening intention" (SCHAEFFER, 2017, p. 456).

<sup>106</sup> Da edição em inglês: "Having ignored the source and the meaning, we perceive the sound object" (SCHAEFFER, 2017, p. 276).

<sup>107</sup> Da edição em inglês: "Since the perceived object (as an intentional unit) corresponds to a structure (of perceptual experience), we always tend to separate these two aspects: the object, which we think is on one side, and the experience, which we think is on the other; or again, the perceived structure and the constituent activity. We know that this is, in fact, tantamount to ruining the object, forgetting the authenticity of perception. But becoming aware of this experience

O termo "música concreta" é significativo no pensamento de Schaeffer e remete ao par figuração e abstração, parâmetros derivados da teoria da arte, que teriam descrito o movimento realizado pela pintura no modernismo. Schaeffer acreditava que na música concreta essa relação se revelaria de maneira oposta. "Inicialmente, a música cresceu sem um modelo externo, referindo-se apenas a 'valores' musicais abstratos, e torna-se 'concreta', pode-se dizer 'figurativa', quando utiliza 'objetos sonoros' retirados diretamente do 'mundo externo' de sons naturais e ruídos" (SCHAEFFER, 2017, p. 72)<sup>108</sup>. Assim, a música concreta se propõe a uma experiência do som "anterior" a qualquer estruturação musical, representada segundo códigos abstratos como notações musicais ou solfejos. É um estudo do estado concreto do som, fruto do contato direto com o "objeto sonoro", registrado e reproduzido de maneira não seletiva pela tecnologia de fita magnética.

Quando, em 1948, sugeri o termo *musique concrète*, pretendia, com esse adjetivo, expressar uma inversão da maneira como o trabalho musical é feito. Em vez de anotar idéias musicais usando os símbolos da teoria musical e deixar que os instrumentos conhecidos os realizassem, o objetivo era reunir sons concretos, de onde quer que viessem, e abstrair os valores musicais potencialmente contidos (SCHAEFFER, 2017, p. 71)<sup>109</sup>.

A concepção de Schaeffer dá margem para um entendimento da escuta reduzida que pressuporia um conteúdo *a priori* separado e distinto de quaisquer associações culturais ou históricas que possa ter adquirido posteriormente. Joanna Demers aponta que "a escuta reduzida perpetua a falácia de que há uma experiência universal de escuta intocada pela cultura" (DEMERS, 2009, p. 43)<sup>110</sup>, o que geraria problemáticas em termos práticos e teóricos. Para a autora, a técnica sugerida por Schaeffer de desvencilhamento semântico dos objetos sonoros de suas associações culturais externas através de uma separação de

---

involves giving ourselves a new object for thought, using a certain distancing from perception in order to examine its mechanism more fully—no longer hearing, but hearing oneself hear. If, in turn, I examine this mechanism, it is by virtue of a structure of reflective consciousness that in turn remains hidden from me . . . and so on, to infinity" (SCHAEFFER, 2017, p. 468).

<sup>108</sup> Da edição em inglês: "Music at first grew up without an external model, having reference only to abstract musical "values," and it becomes "concrete," one might say "figurative," when it uses "sound objects" taken directly from the "external world" of natural sounds and given noises" (SCHAEFFER, 2017, p. 72).

<sup>109</sup> Da edição em inglês: "When in 1948 I suggested the term *musique concrète*, I intended, by this adjective, to express a reversal of the way musical work is done. Instead of notating musical ideas using the symbols of music theory, and leaving it to known instruments to realize them, the aim was to gather concrete sound, wherever it came from, and to abstract the musical values it potentially contained" (SCHAEFFER, 2017, p. 71).

<sup>110</sup> Do original: "reduced listening perpetuates the fallacy that there is one universal listening experience untouched by culture" (DEMERS, 2009, p. 43).

sua fonte enquanto causalidade, na melhor das hipóteses, é feito dificultoso de ser exercido por ouvintes inexperientes.

Em Demers há uma espécie de revisão crítica da própria metodologia fenomenológica, por sua inabilidade em reconhecer significados históricos residuais presentes em todo processo perceptivo. Ademais, num sentido mais específico, argumenta-se que haveria na situação acusmática a possibilidade de tornar a escuta reduzida menos provável, tamanho o costume de referencialidade instituído (CHION, 1994). Além disso, a intenção da situação da escuta reduzida se concentra de tal maneira em pormenores sonoros, em detalhes descritivos, que muitas vezes pode acabar produzindo distorções perceptivas (SMALLEY, 1997).

De maneira correlata às proposições de "objetividade" (*objecthood*) de artistas do chamado minimalismo nos anos 1960, a "escuta reduzida" e o "objeto sonoro" de Schaeffer, pretendem apresentar elementos estéticos como que pela primeira vez, apostando em sua habilidade de escapar ao conhecido. Para Demers isso indicaria uma espécie de evitação da realidade. "A escuta reduzida e a objetividade exigem que o/a observador/a aceite materiais de maneira não crítica, para refletir apenas sobre seu papel na obra de arte, e não no mundo em geral" (DEMERS, 2009, p. 43)<sup>111</sup>.

A pertinência das críticas às tentativas schaefferianas de isolamento artificial do "objeto sonoro" de seu contexto de significação no sentido de uma "escuta reduzida" idealizada; apontam para as necessárias revisões teóricas que mantém ativas as dinâmicas internas do discurso em teoria da arte sonora. Há um terreno instável de teorização que tende a se deter na delimitação precisa das condições epistemológicas de construção do objeto de estudo e que, por vezes, alheia-se ao embate de concepção estética propriamente dito. Nesse sentido, afirmamos, junto ao texto do artista espanhol Francisco López e admitindo uma ênfase na proximidade com o fazer proposicional da experimentação poética; que a significação de um trabalho de arte se encontra na necessária criação de sentidos imaginados e discursos expandidos sobre sua própria constituição.

---

<sup>111</sup> Do original: "Reduced listening and objecthood both call on the observer to accept materials uncritically, to reflect only on their role within the art work rather than within the world at large" (DEMERS, 2009, p. 43).

Você pode querer saber sobre a filosofia de base por trás deste trabalho e sobre sua 'realidade' espacial-temporal específica. Eu não queria omitir esses níveis de referência, porque eles existem irremediavelmente e eu realmente lidei com eles. Mas eu também queria enfaticamente lhe dar a oportunidade de ignorá-los, de tê-los em suas mãos e decidir intencionalmente não acessá-los. Minha recomendação é – tendo o conhecimento de sua existência – mantê-los fechados. Isto não é um jogo ou um truque; é um confronto com as estruturas relacionais que borram nossa experiência do essencial. (LÓPEZ, 2001 apud DEMERS, 2009, p. 41)<sup>112</sup>.

## 2.6 Som Encontrado

Há um outro sentido de objeto sonoro que passa a permear as práticas presentes nas artes do som, que tem linhagem direta nos circuitos das artes visuais e plásticas. “O dadaísta Marcel Duchamp introduziu a ideia do que ele chamou de arte 'não-retiniana' – a arte das ideias e não a arte das imagens visuais e quando os artistas se moveram para além da arte do visual, era inevitável que o som se tornasse parte do trabalho deles/as (WORBY, 2006, s/p)<sup>113</sup>. O termo *ready-made* é atribuído ao artista Marcel Duchamp e historicamente se refere a um tipo de objeto, que pode estar associado a outros artigos industriais, produzidos em massa, selecionados por critérios esteticamente indistintos e expostos como obras de arte em espaços institucionalizados.

Em 1913 Duchamp expõe *Roda de Bicicleta*, em 1914, *O Porta-garrafas* e em 1917, *A Fonte*. Aqui, a escolha do objeto é, em si, um ato estético, cancelando sua predileção útil. Um objeto, retirado de seu contexto de significação determinado industrialmente, é convocado a exercer outras prerrogativas semânticas quando em situação expositiva. Ao transformar qualquer objeto em potencial objeto poético, o *ready-made* realiza desvios não apenas em relação ao status da obra de arte, mas também aponta caminhos nos quais o sistema de arte se estabelece sob a insígnia da curadoria.

---

<sup>112</sup> Do original: "You might want to know about the background philosophy behind this work and about its specific spatial-temporal 'reality'. I didn't want to omit these referential levels, because they irremediably exist and I have indeed dealt with them. But I also wanted to emphatically give you the opportunity to skip them, to have them in your hands and decide purposefully not to access them. My recommendation is – having the knowledge of their existence – to keep them closed. This is not a game or a trick; it is a confrontation with the relational frameworks that blur our experience of the essential" (LÓPEZ, 2001 apud DEMERS, 2009, p. 41).

<sup>113</sup> Do original “The dadaist Marcel Duchamp introduced the idea of, what he called, ‘non-retinal’ art – the art of ideas rather than the art of visual images and when artists moved beyond the art of the visual it was inevitable that sound would become part of their work” (WORBY, 2006, s/p).

Ao longo dos anos ocorre então, na base de algumas proposições estéticas, uma espécie de ressignificação de designações e funcionalidades específicas dos objetos, das máquinas e, mais especificamente, da tecnologia. Experimentações que liberam significados, alheios às referências utilitárias já atreladas à sua história. Experimentações que geram práticas (i)legíveis, fluidas, que, por sua vez, salientam elementos não inteiramente codificados para entendimentos funcionais. São apropriações renovadas, que os encontram – os objetos – como que pela primeira vez de novo. Atos poéticos que os reinsiram no mundo, pelos meandros do sistema de arte.

O ato de mostrar, de expor um objeto enquanto significante dentro de uma estrutura de significados compartilhados socialmente é, em si, suficiente para que os sentidos em torno de sua natureza sejam problematizados – sejam tornados objeto. Segundo o teórico e curador de arte francês Nicolas Bourriaud, “construir uma obra supõe a invenção de um processo de mostrar. Em tal processo, toda imagem assume o valor de um ato” (BOURRIAUD, 2009a, p. 150). Um ato que toma proporções de afirmação poética, de vínculo de sentido, aos moldes de um relacionar-se, nos termos de uma "estética relacional" (BOURRIAUD, 2009a). “O ato de escolher tem certa semelhança com um encontro e, assim, contém um elemento de erotismo – um erotismo desesperado e sem ilusão alguma: Decidir que em um momento vindouro (tal dia, tal hora, tal minuto) eleje um *ready-made*. O que conta então é a cronometria, o instante oco” (PAZ, 2007, p. 30).

Ele [Duchamp] desloca a problemática do processo criativo, colocando a ênfase não em alguma habilidade manual, e sim no olhar do artista sobre o objeto. Ele afirma que o ato de escolher é suficiente para fundar a operação artística, tal como o ato de fabricar, pintar ou esculpir: ‘atribuir uma nova ideia’ a um objeto é, em si, uma produção (BOURRIAUD, 2009b, p. 22).

*L.H.O.O.Q.*, de 1919, outro *ready-made* de Duchamp, consiste em intervenções feitas à reprodução da *Mona Lisa*, pintura de Leonardo da Vinci de 1503. Não mais um objeto industrial, e sim uma pintura, e não uma pintura qualquer. Num certo sentido, desde o início, a prática conceitual do *ready-made* de Duchamp engloba o que posteriormente veio a significar qualquer tipo de apropriação que, por meio de alguma intencionalidade discursiva, se projeta como arte. Numa concepção mais corrente, passadas muitas décadas em que diferentes trabalhos e artistas atualizaram a noção de *ready made*, o conceito passa

a abarcar uma prática artística de apropriação e deslocamento de sentido de uma miríade de objetos, em campo expandido.

Essa ampliação do conceito de *ready-made* compreende a noção de “objeto encontrado” (*objet trouvé*) que se refere a objetos que são eleitos, de maneiras fortuitas ou circunstanciais – em função de seus atributos estéticos, afetivos, matéricos – a compor um trabalho ou discurso específicos. São operações nas quais há uma ativação poética de um objeto (ou imagem, ou som, ou ideia) que reconecta os elementos em questão, os emprestando, provisoriamente, acepções de arte. “A pergunta artística não é mais: O que fazer de novidade e sim: O que fazer com isso?” (BOURRIAUD, 2009b, p. 13). Neste sentido, encontraremos no sistema de arte contemporâneo

uma vontade de inscrever a obra de arte numa rede de significações, em vez de considerá-la como forma autônoma ou original. Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos de produção (BOURRIAUD, 2009b, p. 13).



Imagem 9: Arrowgroup, *Found Sound Art 1 – 5*, 2017.

Réplicas em plástico de modelos de equipamentos sonoros de diferentes épocas estão dispostas na parede da galeria. Em *Found Sound Art 1-5* (Imagem 9) o coletivo de arte Arrowgroup, da Estônia, expõe cinco elementos de uma 'arte sonora encontrada' como o título sugere. Este trabalho fez parte da mostra *Supersonic*, na galeria *ARS Project Space 13* em Tallinn que ocorreu em 2017. É um comentário sobre história e tecnologia, remetendo-nos a essa corporificação dos processos que nos fazem ouvir, é sobre objetos que passam a concentrar significações sociais, documentais. Aqui os objetos que guardam mundos sonoros se apresentam enquanto artefatos de uma civilização.



Imagem 10: Ianni Luna, *Alto Dançante* (frames de vídeo) 2017 <sup>114</sup>.

Um alto falante dança movimentos inaudíveis. No vídeo-gif *Alto Dançante* (Imagem 10), os (des)usos de um equipamento sonoro fabricado para projetar som amplificado, revelam possibilidades outras. É uma inversão, que desloca os sentidos de objeto a sujeito. Uma extrapolação de expectativas que instaura a pergunta do que ocorreria se os objetos sonoros se tornassem sujeitos sonoros.

O uso de objetos previamente fabricados tem uma longa história nas artes visuais e em se tratando de arte contemporânea, isso ocorre por meio de proposições muitas vezes delirantes, a construir espaços de significação em aberto. Em *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, Bourriaud escreve sobre o contexto pós-industrial que constituiu uma sociedade de consumo para a qual a oferta de produtos supera em muito sua habilidade em absorvê-los, o que modifica estruturalmente a maneira como

<sup>114</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nt6438lqr-c&t=2s&frags=pl%2Cwn> e no site da artista em: <https://ianniluna.net/Alto-Dancante>. Acesso em Agosto 2020.

artistas elaboram e significam suas obras. "A apropriação é a primeira fase da pós-produção, não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica" (BOURRIAUD, 2009b, p. 22).

Abordagens experimentais em arte sonora, utilizarão, à sua maneira, a noção de *ready-made* e de 'objeto encontrado', como procedimentos de criação de sentido que se alimentam de materialidades já presentes em nossos sistemas de significação cultural, lidando ou não com o fenômeno sonoro, como em *Found Sound Art 1-5* (Imagem 9) e *Alto Dançante* (Imagem 10). "Aqui a finalidade da arte é introduzir o jogo nos sistemas de representação, evitar que ela se petrifique, descolar as formas do fundo alienante ao qual aderem quando são consideradas como coisas adquiridas" (BOURRIAUD, 2009b, p. 76).

A partir da noção de "objeto sonoro", essa ação poética de apropriação estética do "objeto encontrado" passa a significar um uso do "som encontrado". Os "sons encontrados" podem ter origens diversas e serão manuseados a partir de uma infinidade de equipamentos e tecnologias, servindo a inúmeras configurações estéticas. Mais recentemente, é o *sample*<sup>115</sup> que mais diretamente reflete a prática de utilizar "sons encontrados", sons que foram gerados ou gravados anteriormente, podendo ser empregados em projetos inteiramente novos e alheios aos contextos de sua origem.

Quando, no final da década de 1940, Pierre Schaeffer e Pierre Henry estavam gravando sons de documentários e processando-os a ponto de se tornarem irreconhecíveis, separando-os ainda mais de sua fonte original e iniciando o gênero de música concreta; um outro valor da fita de gravação, além de sua maleabilidade, foi percebido. Era sua capacidade de repetição, não apenas rebobinando e reproduzindo uma gravação novamente, mas também, formando laços nos quais a máquina reproduzia uma determinada seção de fita repetidamente, sem interrupção. Essa repetição (*loop*) tornou

---

<sup>115</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Sample* corresponde à amostra ou fragmento obtido de algo maior, do qual fazia parte. É um termo genérico, usado nas mais diversas áreas, embora seja bastante conhecido para se referir, em música, a pequenos trechos sonoros recortados de obras ou gravações anteriores para posterior reutilização em outra obra musical. Um *sampler* é um *software* ou um *hardware* dedicado, feito para armazenar amostras de áudio em arquivos de diversos formatos, de origem digital ou analógica, que são alocadas em uma memória usualmente digital, com a finalidade de poder serem reproduzidas e/ou reprocessadas posteriormente, uma a uma ou de forma simultânea.

possível o tipo de estudo minucioso dos sons que normalmente se associaria a uma imagem visual congelada ou à análise de notas específicas em uma partitura musical. Assim, o *sample* e o *loop* podem ser, portanto, entendidos conceitualmente como "som encontrado", tornados *ready-made* sonoros, disponíveis à reinserção no sistema de arte, tendo expandido sua significação estética para além de seu uso previamente designado.

Os contextos e procedimentos da arte sonora adquirem parte de sua função discursiva a partir de reelaborações de procedimentos relacionados aos contextos metodológicos dos espaços *entre* os saberes das artes musicais e das artes visuais, como pudemos demonstrar a partir das práticas experimentais da música eletroacústica. Nesse ínterim, apontamos para duas direções, por vezes sobrepostas, nas quais a noção de "objeto sonoro" posteriormente serviu como elemento gerador de significado para propostas estéticas. Por um lado, evidencia os imbricamentos interdisciplinares entre fotografia, colagem, arquitetura e instalação; gerando procedimentos que o significam enquanto elemento ativador de um espaço-tempo a ser construído como experiência. Por outro, aciona uma miríade de usos de "sons encontrados", que derivam da prática reapropriada do *ready-made* duchampiano.

Na próxima seção abordaremos a trajetória desde a qual uma escuta pós-fonográfica segue num percurso que sobrepuja os circuitos de música eletroacústica em direção ao ambiente aberto – rural e urbano. Analisaremos assim, as nuances desse deslocamento que permitiu uma concentração do pensamento tecnológico e estético sobre o sonoro, num movimento processual que vai do estúdio ao campo.

## 2.7 Que tempo é esse lugar?

Em 1960, Kevin Lynch, urbanista estadunidense, publica *The Image of the City*<sup>116</sup>, fruto de um estudo de cinco anos sobre como transeuntes obtêm informações sobre seus arredores, contribuindo para pesquisas sobre modos de percepção em ambientes urbanos. Lynch estudou junto ao arquiteto Frank Lloyd Wright, seguindo carreira acadêmica até estabilizar-se como professor no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT) entre

---

<sup>116</sup> Em português: "A Imagem da Cidade".

1948 e 1978. A seu modo, Lynch foi um dos primeiros autores de uma seara mais técnica a usar a ideia de mapas mentais para pensar a cartografia do espaço urbano.

Em 1972 publica *What Time is This Place?*<sup>117</sup>, onde escreve sobre as relações entre o ambiente físico e os processos temporais, no sentido de investigar como a materialidade da história estabeleceria relações significativas para procedimentos de planejamento urbano. Ainda nos anos 1960, Kevin Lynch teve como aluno Michael Southworth, que em 1967 publica *The Sonic Environment of Cities*<sup>118</sup>, artigo em que o termo "paisagem sonora" (*soundscape*) é utilizado em referência a um projeto urbanístico realizado em Boston, EUA. O compositor e ambientalista canadense R. Murray Schafer teve acesso ao artigo de Southworth e durante os próximos quarenta anos, junto a seu grupo de pesquisa, se dedicará não apenas a aperfeiçoar a noção de paisagem sonora, mas a articular toda uma agenda para um projeto de ecologia acústica global.

## 2.8 Earcology

Schafer fundou o *World Soundscape Project (WSP)*<sup>119</sup> no final da década de 1960 junto à *Simon Fraser University* no Canadá, que além de pesquisas e publicações, fomentava eventos acadêmicos em temas adjacentes, promovidos por uma comunidade de colaboradores/as. Entre estes, a compositora e artista sonora de rádio Hildegard Westerkamp e o compositor e pesquisador Barry Truax, que se dedicou a elaborar a teoria em torno do conceito de composição em paisagem sonora (*soundscape composition*).

Em 1993, Schafer funda o *World Forum for Acoustic Ecology (WFAE)*<sup>120</sup> que continua em plena atuação. Assim como em seu primeiro uso, a noção de paisagem sonora adquire hoje um sentido habitual e corrente, tendo sido utilizada de maneiras pouco sistematizadas por inúmeros/as artistas e autores/as. No entanto, o grupo de pesquisa no qual tal noção foi efetivamente forjada, construiu todo um aparato conceitual que apresenta de maneira

---

<sup>117</sup> Em português: "Que tempo é este lugar?".

<sup>118</sup> Em português: "O ambiente sonoro das cidades".

<sup>119</sup> Em português: "Projeto Paisagem Sonora do Mundo".

<sup>120</sup> Em português: "Fórum Mundial para Ecologia Acústica". Disponível em: <https://www.wfae.net/>. Acesso em Agosto 2020.

pormenorizada o que se constituiu como uma metodologia de trabalho que se encontra nas fronteiras entre ciência, política e arte. Por meio de uma “*earcology*” (SCHAFER, 1968) – algo como 'ecologia do ouvido' – Schafer procura estabelecer, desde uma perspectiva educacional, as complexas correlações entre ambientes sociais, sonoros e estéticos em nossas culturas de auralidade.

Com o livro *The tuning of the World*<sup>121</sup> de 1977 – depois republicado como *The soundscape* em 1994 – Schafer apresenta um profundo desacordo com a maneira como sociedades industrializadas produziam e percebiam seu cotidiano sonoro. Por meio de uma comparação entre ambientes sonoros rurais e urbanos, estabelece uma relação valorativa entre áudio de alta fidelidade (*hi-fi*) e baixa fidelidade (*low-fi*)<sup>122</sup>, atribuindo este último às cidades em função de um insidioso grau de poluição sonora. O ambiente altamente saturado de sinais que frequentemente excedem as normas de volume para sistemas auditivos humanos e de demais seres vivos<sup>123</sup>, leva o grupo de Schafer a endereçar a questão num nível ecológico, inclusive com vistas a políticas públicas.

O WSP se concentrava na gravação e catalogação de paisagens sonoras internacionais com foco na preservação de marcas sonoras locais e ambientes acústicos livres de interferências. A ênfase na alta qualidade sonora (*hi-fi*) está intimamente ligada aos procedimentos da música eletroacústica e às potencialidades tecnológicas desenvolvidas ao longo dos anos a partir da tecnologia de fita magnética. Há uma concentração em equipamentos sofisticados de captação sonora e no uso correlato da "gravação de campo"<sup>124</sup>, que se refere à gravação de áudio produzida fora de um estúdio, tornando-se o método primordial para fixação sonora de todo tipo de sinal, inclusive aqueles com frequência inaudível para humanos.

---

<sup>121</sup> Em português: "A afinação do Mundo".

<sup>122</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Alta fidelidade é um termo usado para se referir à reprodução de som de alta qualidade. Idealmente, o equipamento de alta fidelidade possui ruídos e distorções inaudíveis e uma resposta de frequência plana (neutra, sem cor) dentro da faixa de audição humana, contrastando com um som de qualidade inferior ou de rádio AM.

<sup>123</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) O ruído excessivo pode ter um efeito prejudicial sobre os animais, aumentando o risco de morte, alterando o equilíbrio na detecção e evitação de predadores e interferindo na comunicação, principalmente em relação à reprodução (anfíbios) e à navegação (mamíferos marinhos). Algumas espécies de pássaros precisam mudar a frequência ou o horário de seu canto para serem ouvidas por outros animais. O uso de fogos de artifício em eventos sociais e a amplificação massiva do som em festivais de música, são outros exemplos de abuso das capacidades auditivas de animais, domésticos ou selvagens, quando se encontram naquelas regiões.

<sup>124</sup> Do original: "field recording".

Nas gravações de campo nenhum ou quase nenhum efeito é utilizado, em função de um compromisso central com um registro que ofereça alta fidelidade (*hi-fi*) para com a realidade física das ondas sonoras. As gravações de campo são constituintes do conceito de paisagem sonora, pois o diferenciam do conceito correlato de ambiente acústico. O ambiente acústico é o conjunto de sons, modificado pelo meio ambiente, coexistindo num determinado lugar e tempo, fator que pode ser aferido por medições técnicas que indiquem características físicas (como frequência e amplitude de onda) (TRUAX, 2002). O ambiente acústico foi tecnicamente especificado pela Organização Internacional de Padronização (ISO) em 2014<sup>125</sup>.

Bernie Krause, naturalista e ecologista estadunidense, oferece uma tipologia amplamente utilizada nos contextos de estudos sobre paisagem sonora que se refere ao problema das fontes sonoras em acústica (KRAUSE, 1998). Suas pesquisas o levaram a classificar três grandes grupos: geofonia (terra + som), biofonia (vida + som) e antropofonia (humano + som). A geofonia corresponde às fontes sonoras primevas, ligadas aos elementos inorgânicos e fenômenos naturais. A biofonia se refere às fontes sonoras ligadas à vida orgânica, unidades biológicas não humanas e animais. A antropofonia se relaciona às fontes sonoras de corpos humanos ou que foram geradas por corpos humanos.

A categorização de Krause fornece elementos para catalogar com mais detalhes a qualidade dos fenômenos sonoros, especialmente para pesquisas que estejam interessadas nas relações associativas entre determinado som e seu sentido semântico no contexto externo do mundo social e histórico, ou seja, análises sonoras causais, baseadas na relação direta entre fonte sonora e significado. De fato, Bernie Krause, desde 1979, trabalha com gravação e arquivamento de paisagens sonoras naturais selvagens, se concentrando no registro em alta fidelidade de sons de animais e ecossistemas em habitats isolados, atuando junto a museus e instituições científicas na criação de dioramas e instalações sonoras, bem como, junto à indústria cinematográfica, criando trilhas sonoras e ambientes filmicos.

---

<sup>125</sup> Disponível em: <https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:12913:-1:ed-1:v1:en>. Acesso em Agosto 2020.

## 2.9 Paisagem Sonora

Schafer relaciona o conceito de ambiente acústico à noção de paisagem sonora, que para o autor, se constituiria de três elementos formais de importância variável: o tom principal, o sinal e a marca sonora (SCHAFER, 1968). O tom principal (*keynote*) é um termo da teoria musical e se refere a sons que dão a sensação sonora base de um ambiente, ainda que sejam usualmente ouvidos de maneira não consciente, porque se tornaram um hábito. O tom principal de uma paisagem sonora se relaciona mais frequentemente à geofonia e biofonia características de uma região. Nos centros urbanos o tom principal é muitas vezes também constituído pelo som de maquinários, automóveis e eletrodomésticos. Os sinais sonoros são funcionais e designam simbolismos específicos, como os sinos de igreja ou apitos de trânsito, algumas vezes mantendo seu significado em ambos os lados de uma fronteira cultural e geográfica. A marca sonora é elemento exclusivo de uma comunidade específica e reconhecida como tal, muitas vezes sendo passível de ser tombada como patrimônio público imaterial.

O conceito de paisagem sonora assume pois, uma estatura que o posiciona como articulador entre percepção e ambiente, ao retornar materialmente, por meio do gravador, uma constituição de mundo experienciado. O pesquisador e teórico alemão Thomas Hermann escreve sobre o delineamento da trajetória do conceito de paisagem sonora a partir da faculdade reflexiva que seu intento de registro do mundo trouxe. É uma atenção de escuta que acaba por percorrer nossos ambientes acústicos e prossegue para se constituir como objeto do pensamento.

Uma vez que o microfone foi direcionado para a paisagem sonora cotidiana, ele refletiu uma atitude diferente em relação ao que valia a pena gravar a partir de uma perspectiva social, e gradualmente a paisagem sonora mais ampla tornou-se não efeitos sonoros acidentais ou ruído de fundo, mas o assunto deliberado da representação (HERMANN, 2008, p. 199)<sup>126</sup>.

É por meio das gravações de campo que os ambientes acústicos passam a ser percebidos como paisagem sonora. A paisagem sonora é material a ser interpretado, tanto pela

---

<sup>126</sup> Do original: "Once the microphone was turned towards the everyday soundscape, it reflected a different attitude towards what was worth recording from a social perspective, and gradually the larger soundscape became not incidental sound effects or background noise, but the subject of deliberate representation" (HERMANN, 2008, p. 199).

máquina de sua captura, quanto pela pessoa que a escuta posteriormente, já fora daquele ambiente, e é parcialmente por isso que as gravações da paisagem sonora não devem ser consideradas apenas como arquivos de som. A gravação será sempre colorida pela especificação dos equipamentos e suas capacidades técnicas, bem como e, principalmente, pelo posicionamento espacial e a estratégia perspectiva a partir dos quais os microfones captam as ondas. Como vimos, a fonografia se dá por meio de um enquadramento, de maneira homóloga à fotografia. Nesse sentido "as gravações da paisagem sonora são marcadores de lugar" (HERMANN, 2008, p. 195)<sup>127</sup>, na medida em que constituem um espaço que carrega significados. E o gravador, esse "'espelho de som', como o gravador foi chamado" (HERMANN, 2008, p. 199)<sup>128</sup>, funcionaria afinal, menos como um espelho da realidade e mais como um espelho de quem ouve.

Uma paisagem sonora é, portanto, o recorte humano do ambiente acústico de qualquer lugar e hora, efetuado por meio de uma máquina. A paisagem sonora será percebida por determinada pessoa humana, sempre em contexto, e nesse sentido, é constituída não apenas da capacidade de identificar e entender os ambientes acústicos e como eles mudam; mas também, dos padrões e hábitos de escuta e nomeação do mundo e, sobretudo, da memória pessoal e coletiva. Dessa maneira, podemos entender a paisagem sonora como sendo efetivamente um objeto da subjetivação.

Merleau-Ponty (1994) iguala estar, ou existir, com estar situado, o que implica a natureza física necessária para existir no mundo, não apenas no sentido muito simples de estar em um lugar, mas de ser capaz de perceber o mundo e, portanto, viver entre outros seres, objetos ou sinais existentes. A instauração de um lugar está integralmente vinculada à corporeidade e à intersubjetividade que o contextualizam, aspecto que pode ser estendido à paisagem: enquanto lugar, depende inteiramente de como ali nos instalamos, sendo um espaço de abertura e não de plena determinação. O corpo, o espaço e as coisas que nele se encontram, estabelecem entre si um conjunto de correspondências.

A artista visual brasileira Karina Dias, docente da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, desenvolve

---

<sup>127</sup> Do original: "Soundscape recordings are markers of place" (HERMANN, 2008, p. 195).

<sup>128</sup> Do original: "'Sound mirror', as the tape recorder was then called" (HERMANN, 2008, p. 199).

investigações sobre os sentidos da viagem, tendo escrito sobre a noção de horizonte em incursões que partem de uma perspectiva geopoética. A autora aponta o caráter particular dos processos perceptivos do mundo, a partir de um pensamento sobre a paisagem que se delinea como função de uma subjetividade.

Sabemos que a paisagem é um ponto de vista, logo tributária de um certo modo de olhar. Medida do olhar que silencia o ruído, a paisagem tem a duração de um ponto de vista. Este, originário de um movimento da visão que inclui ver e não ver, que evoca o detalhe e não o panorama. Por não sermos onividentes, elegemos o que vemos ou o que desejamos ver. Nesse movimento, a paisagem urbana se configura como recorte e horizonte, como moldura do olhar e o que dela escapa para redesenhar o seu contorno (DIAS, 2017, p. 107).

A percepção estética da paisagem é assim, um exemplo emblemático dessa estruturação simultânea entre percepção e significação, que se daria, segundo Dias, aos moldes de um recorte, sob a insígnia do detalhe. É justamente na relação entre ver e não ver que se estabelece a instância de um horizonte possível, que nos localiza a partir de um ponto de vista, como constituintes de um olhar que constrói a paisagem à nossa medida. "Dessa solitária experiência, nosso olhar seleciona, fragmenta o que nos envolve, capta e (re)ordena detalhes que compõem a nossa reserva de imagens vividas [...] O espaço designado pelos olhos daquele que contempla, compõe a paisagem, a sua paisagem" (DIAS, 2017, p. 107).

Merleau-Ponty, em sua reflexão sobre os aspectos fenomenológicos de constituição do mundo, nos mostra que a pintura de paisagem revelou o horizonte humano do olhar, e de maneira equivalente, propomos, como parte desta tese, a formulação de que a gravação de campo revelou a paisagem sonora como função de uma escuta. Isso porque o sentido do percebido surge de uma estruturação dinâmica estabelecida entre quem percebe e seu ambiente. Nestes termos, não há o objeto sonoro em si – ou, poderíamos dizer, a paisagem sonora em si. Sujeitos e objetos constituem-se mutuamente na experiência do perceber.

## 2.10 *Soundscape Composition*

Barry Truax desenvolveu trabalhos de pesquisa e ensino de maneira paralela à sua prática como compositor, na qual se especializou em implementações em tempo real de síntese sonora granular. Seguindo a linha estética proposta no WSP, a ênfase ocorre em função de uma espécie de mapeamento que pudesse perceber o entorno sonoro e sua influência no cotidiano de comunidades.

O trabalho pioneiro do *World Soundscape Project* (WSP) na *Simon Fraser University* (SFU), embora destinado principalmente a educação e arquivamento, promoveu o desenvolvimento de um estilo de música eletroacústica que denominei "composição em paisagem sonora" (Truax, 1984, 1996, 2000). Inicialmente, o objetivo era documentar e representar gravações de vários ambientes sônicos para o/a ouvinte, a fim de promover a conscientização de sons que são frequentemente ignorados e, portanto, promover a importância da paisagem sonora na vida da comunidade (TRUAX, 2002, p. 5)<sup>129</sup>.

As *soundscape compositions*, assim como sistematizadas por Truax, seriam caracterizadas por um forte valor representacional e um mínimo uso de efeitos, "principalmente porque as técnicas contemporâneas de processamento de sinal podem facilmente tornar esses sons irreconhecíveis e completamente abstratos, ou seja, com poucos ou nenhum referente do mundo real (TRUAX, 2002, p. 7)<sup>130</sup>. As apresentações desse tipo de trabalho oferecem um desafio interdisciplinar próprio, pois o objetivo é criar a sensação de se experimentar um ambiente acústico específico, para isso sendo a estrutura octofônica<sup>131</sup> considerada ideal.

O modelo normativo proposto por Truax abrange uma tipologia que se define pela perspectiva auditiva em que a experiência se baseia. A perspectiva espacial fixa, que

---

<sup>129</sup> Do original: "The pioneering work of the World Soundscape Project (WSP) at Simon Fraser University (SFU), although primarily intended as educational and archival, nevertheless fostered the development of a style of electroacoustic music which I have termed "soundscape composition" (Truax, 1984, 1996, 2000). At first, the intent was to document and represent recordings of various sonic environments to the listener in order to foster awareness of sounds that are often ignored, and hence to promote the importance of the soundscape in the life of the community" (TRUAX, 2002, p. 5).

<sup>130</sup> Do original: "mainly because contemporary signal processing techniques can easily render such sounds unrecognizable and completely abstract, *i.e.* with few if any real-world referents" (TRUAX, 2002, p. 7).

<sup>131</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) O formato octofônico compreende a reprodução de áudio por oito canais usando oito alto-falantes posicionados de maneira estratégica no espaço projetivo, em geral estruturados em formato cúbico ou circular.

ênfatiza o fluxo de acontecimentos sonoros no tempo; a perspectiva espacial móvel (ou jornada), que ênfatiza o fluxo de espaço no tempo; e a perspectiva espacial variável, que ênfatiza um fluxo descontínuo de espaço e tempo (TRUAX, 2002).

Na abordagem de perspectiva fixa, assume-se um/a ouvinte em repouso e o andamento é criado pelo movimento do som, é o fluxo de eventos sonoros que determina a composição. Não raro, essa abordagem inclui componentes narrativos, ou descritivos. Nas demais abordagens, haveria a simulação de uma espécie de jornada através da paisagem, inserindo o movimento do/a ouvinte como propulsor da experiência sonora no espaço. Pode-se assim estabelecer o movimento através de uma série conectada de espaços acústicos, bem como construções sonoras artificiais tornadas familiares pelo acréscimo de camadas sonoras incorporadas, como em experiências mnemônicas não lineares.

As técnicas para simular movimento não se limitam àquelas que imitam o mundo real, como o *cross-fade* para movimento de uma fonte para outra (com uma mudança na proporção de som direto para reverberado como uma pista adicional, se apropriado), ou panorâmica estéreo para movimento lateral (uma pista notoriamente instável com a reprodução por alto-falante). O movimento aparente pode ser de um som realista em direção a uma versão abstraída ou vice-versa (TRUAX, 2002, p. 13)<sup>132</sup>.

A composição em paisagem sonora (*soundscape composition*) estabelece-se pois, como gênero derivativo das práticas da música eletroacústica, seguindo alguns critérios de tipologia e qualidade e sendo apresentado em situações de escuta acusmática, ou como instalações com projeção sonora no espaço. Seu conteúdo costuma variar do estritamente mimético até a incorporação de elementos sônicos altamente abstratos, com nuances de transição entre ambos. "Uma das características mais óbvias não é que as peças usem materiais sonoros ambientais, mas sim que a maioria das peças possa ser colocada em um *continuum* entre o que pode ser chamado de abordagens 'som encontrado' e 'abstração'" (TRUAX, 2002, p. 7)<sup>133</sup>.

---

<sup>132</sup> Do original: "The techniques for simulating motion are not limited to those imitating the real world, such as the cross-fade for motion away from one source toward another (with a change of the ratio of direct to reverberated sound as an added clue if appropriate), or stereo panning for lateral motion (a notoriously unstable cue with loudspeaker reproduction). The apparent motion may be from a realistic sound towards an abstracted version of it, or vice versa" (TRUAX, 2002, p. 13).

<sup>133</sup> Do original: "One of the most obvious traits is not that the pieces use environmental sound materials, but rather that most pieces can be placed on a continuum between what might be called 'found sound' and 'abstracted' approaches" (TRUAX, 2002, p. 7).

## 2.11 Paisagem Ficção

Truax propõe dois espectros para a análise da prática da *soundscape composition*. O primeiro deles vai do "texto" ao "contexto", ou seja, de uma concentração nos aspectos internos do som ao invólucro a partir do qual esse som ocorre. Nesse sentido, uma das críticas tecidas por Truax às práticas em paisagem sonora contemporâneas, baseadas em tecnologias digitais, é que através do uso de bibliotecas sonoras virtuais – *samplers* – têm-se um distanciamento instrumental em relação ao ambiente acústico do qual foram retirados, sob a tendência de tratá-los como "texto" e não como "contexto" (TRUAX, 2012, s/p).

O autor se refere ainda à prática de um relacionamento transitório, superficial com os ambientes não apenas acústicos, mas culturais e sociais a partir dos quais os sons são gravados. Em seu argumento, cita o antropólogo John Drever, que cunhou as expressões "turismo sônico" e "fetichismo sônico" para se referir a uma abordagem quase colonizadora de retirada de material sonoro das realidades contextuais onde ocorrem, propondo uma prática etnográfica mais auto-reflexiva que leve em consideração as questões de representatividade envolvidas (TRUAX, 2012).

O segundo espectro proposto por Truax possui três marcadores e diz respeito ao *continuum* que vai da sonificação à fonografia e desta às paisagens sonoras virtuais. Os processos de sonificação foram o objeto de especialização do físico alemão Thomas Hermann, a partir de suas pesquisas em Tecnologia Cognitiva Interativa na Universidade de Bielefeld, na Alemanha. Segundo o autor (HERMANN, 2008), o interesse na exibição de informações utilizando som remonta à argumentação em favor de uma espécie de excelência do sistema auditivo humano para reconhecer padrões de mudança de sinal, constituindo assim, método mais apropriado para lidar com informações cujos indicadores são complexos e/ou instáveis. Além disso, a audição humana compreende uma habilidade em perceber múltiplos canais de informação simultaneamente, sendo capaz de perceber o som em bandas de frequências diferentes – em contraponto à habilidade visual humana inadequada para apreender diversos gráficos ou vídeos ao mesmo tempo.

Como método científico, que tem como objetivo principal a exibição de informações com lastro real e apenas secundariamente apresentando características estéticas; a sonificação é definida por Hermann como "uma técnica que usa dados como entrada e gera sinais sonoros (eventualmente em resposta à excitação ou disparo adicional opcionais)" (HERMANN, 2008, p. 2)<sup>134</sup>. O autor acrescenta que, para ser considerada sonificação, o resultado precisa ser objetivo, sistemático e reprodutível, e nesse sentido, tal transformação de sinais pode ser entendida como um mapa do real.

O uso direto de dados do mundo real pode ser chamado de 'audificação' se for literalmente interpretado como uma forma de onda de áudio ou, mais comumente, 'sonificação' se um processo de mapeamento for feito desses dados em parâmetros sônicos para criar algum tipo de exibição auditiva (TRUAX, 2012, s/p)<sup>135</sup>.

Já no segundo marcador do *continuum*, que vai da sonificação à fonografia, a ênfase se dará em uma espécie de documentação sonora que, em operando enquanto representação do real, bane manipulações dos dados coletados e tem nas tecnologias fonográficas modernas, alicerce material. No entanto, para além de uma concentração estrita num realismo externo, as paisagens sonoras (*soundscape compositions*), na passagem do primeiro para o segundo marcador, nos limites da fonografia, já começam a apresentar características de abstração. Na passagem do segundo para o terceiro marcadores, entre a fonografia e as paisagens sonoras virtuais, passa-se a considerar o próprio conceito de representação como construtor de sentidos da obra. Isso se dá a partir de "uma variedade de técnicas eletroacústicas para expandir o escopo comunicacional [de suas] composições além de uma representação aparentemente literal das paisagens sonoras reais" (TRUAX, 2012, s/p)<sup>136</sup>.

Vou sugerir que, mais adiante, no *continuum*, passemos do abstraído para o virtual, primeiro no sentido de que a manipulação composicional visa invocar os aspectos implícitos da percepção da paisagem sonora – ou seja, o mundo interno da memória, metáfora e simbolismo. Ainda mais ao longo do *continuum* está a criação de um mundo puramente imaginário ou virtual, que talvez pareça 'hiper-real' com elementos e

<sup>134</sup> Do original: "A technique that uses data as input, and generates sound signals (eventually in response to optional additional excitation or triggering)" (HERMANN, 2008, p. 2).

<sup>135</sup> Do original: "The direct use of real-world data can be called 'audification' if it is literally interpreted as an audio waveform, or more commonly 'sonification' if a mapping process is made of that data onto sonic parameters to create some kind of auditory display" (TRUAX, 2012, s/p).

<sup>136</sup> Do original: "a variety of electro-acoustic techniques to expand the communicational scope of their compositions beyond a seemingly literal representation of actual soundscapes" (TRUAX, 2012, s/p).

estrutura reconhecíveis, ainda que logicamente impossíveis e possivelmente interpretáveis como míticos (TRUAX, 2012, s/p)<sup>137</sup>.

As paisagens sonoras virtuais, na tipologia de Truax, atuarão assim, no outro extremo do *continuum*, no sentido de criar espaços completamente imaginários, chegando a realidades sonoras inteiramente geradas por síntese. O elemento ficcional, apesar de não aparecer como delimitador da concepção de Truax, também se configura como instância estética das composições em paisagem sonora, frequentemente utilizando recursos narrativos. No trabalho *Kits Beach Soundwalk* de 1989<sup>138</sup> (Imagens 12 e 13), a compositora e artista sonora Hildegard Westerkamp, vinculada ao WSP, mistura som real e artificial sugerindo realidades subjetivamente construídas a partir de um relato sobreposto aos sons da praia Kitsilano, em Vancouver, Canadá.



Imagem 11 e 12: Hildegard Westerkamp, Kits Beach Soundwalk, 1989.

Um aspecto importante a ser problematizado no pensamento de Truax, em confluência aos escritos de Murray Schafer em relação à natureza da arte sonora, se refere, mais especificamente, à concepção de arte que os anima. Ao delimitar com tanto empenho os parâmetros a partir dos quais a *soundscape composition* deva ser praticada, tem como intenção enfatizar uma espécie de função primordial. "Claramente, a arte baseada em som

<sup>137</sup> Do original: "I am going to suggest that further right along the continuum we move from the abstracted to the virtual, first in the sense that compositional manipulation is intended to invoke the implicit aspects of soundscape perception – that is, the inner world of memory, metaphor and symbolism. Even further along the continuum is the creation of a purely imaginary or virtual world, one that perhaps seems 'hyper-real' with recognisable elements and structure, yet logically impossible, and possibly interpretable as mythic" (TRUAX, 2012, s/p).

<sup>138</sup> Disponível no site da artista em: <https://www.hildegardwesterkamp.ca/> E em: <https://www.youtube.com/watch?v=hg96nU6ltLk>. Acesso em Agosto 2020.

tem um forte potencial para comunicar (e eu pessoalmente acredito que arte é sobre comunicação) (TRUAX, 2012, s/p)<sup>139</sup>. O/a compositor/a da paisagem sonora, segundo Truax, parece ter como objetivo – além de sensibilizar auditivamente as comunidades para o ambiente acústico que as envolve, atraindo ouvintes para o mundo real através de uma perspectiva ecológica – comunicar algo.

As teorias da comunicação se referem aos estudos em Comunicação Social que tiveram como contexto de surgimento a massificação das tecnologias midiáticas e seus usos durante as experiências totalitárias da Europa no século XIX e mais recentemente, abrangem as teorias da informação e novas mídias sociais. A concepção de arte enquanto comunicação implica uma estrutura teleológica que pressupõe elementos necessários como emissão, recepção e mensagem, que, a nosso ver, estão em descompasso com as práticas em arte contemporânea, se mostrando ausentes, desnecessários e, por vezes, indesejáveis a proposições eminentemente estéticas. Nas palavras da artista sonora e filósofa suíça Salomé Voegelin:

Este lugar não é composto com certeza. Em vez disso, há uma sensação de dúvida, mas intenção, atrapalhando-se no escuro com o microfone, tentando descobrir onde estamos ao mesmo tempo em que compomos a paisagem. Essa incerteza é compartilhada com, ao invés de comunicada, a/o ouvinte (VOEGELIN, 2010, p. 21)<sup>140 141</sup>.

Embora a abordagem da WSP possa ser valiosa do ponto de vista ecológico e tenha contribuído para uma expansão da consciência sonora em escala global; se baseia numa concepção rígida de divisão entre natural e artificial e corrobora para um entendimento instrumentalizado e cientificista da prática poética. Mesmo que no cerne do conceito de paisagem sonora haja margem para o reconhecimento do elemento construtivo das subjetividades participantes, a mera ideia de que possa ser referenciada uma paisagem "natural", da qual o elemento humano esteja ausente, precisa ser repensada. "*Soundscape* determina um referencial de contemplação dos sons, pressupõe a busca por um ambiente que retorna à concepção de natureza sublime e idealizada que foi perdida e que precisa

---

<sup>139</sup> Do original: "Clearly, sound-based art has a strong potential to communicate (and I personally believe that art is about communication)" (TRUAX, 2012, s/p).

<sup>140</sup> Do original: "This place is not composed with certainty. Rather there is a sense of a doubtful but intent fumbling in the dark with the microphone, trying to find out where we are at the same time as composing the landscape. This uncertainty is shared with, rather than communicated to, the listener" (VOEGELIN, 2010, p. 21).

<sup>141</sup> Uma discussão sobre a incerteza e a sugestão como características do sonoro no pensamento de Salomé Voegelin se encontra no Capítulo 3 desta tese.

ser restituída, segundo a construção de Murray Schafer" (OBICI, 2006, p. 50).

Outrossim, é importante notar que nos escritos de Schafer e do WSP, o ambiente acústico aparece como uma unidade não hierárquica em termos da fonte sonora, o que discursivamente o aproxima do "objeto sonoro", assim como elaborado pela música concreta na segunda metade do século XX. Mas, de maneira diversa de Schaeffer, para quem todos os sinais sonoros são válidos, para Schafer, os sinais pertinentes excetuam o ruído, que é endereçado sob a insígnia da poluição sonora, o que se mostra crucial para diferenciar o pensamento da paisagem sonora do pensamento da música eletroacústica, uma vez que o ruído é nesta, encarado como um sinal com características físicas próprias e valorosas. Não seria demasiado apontar que todo um gênero musical se constituiu em torno de uma espécie de celebração dos aspectos estéticos extremos do ruído, a saber, a *noise music*<sup>142</sup>.

Murray Schafer aborda a questão da paisagem sonora [...] propondo a escuta pensante, uma escuta ativa, que fuja do hábito. No entanto, sua preocupação está em lutar contra a dimensão danosa que esses sons podem gerar na saúde das pessoas, o som como algo que polui o ambiente, que fere os ouvidos. Por um lado, ele propõe, a *limpeza dos ouvidos*, para que se amplie a percepção auditiva, tornando as pessoas mais atentas aos sons do ambiente sonoro; por outro, esse exercício pressupõe a consciência do desequilíbrio que existe na paisagem sonora. Assim como os arquitetos que constroem um prédio, Murray Schafer deseja construir, uma forma de perceber o mundo segundo um padrão estético-moral-musical, um modelo de escuta (OBICI, 2006, p. 48, grifos do autor).

Inclusive a escolha do termo "esquizofonia" (SCHAFER, 1968) para se referir à profusão de sons na vida cotidiana moderna – onde um ou mais sons são incorporados arbitrariamente a uma paisagem sonora por meio de alto-falantes – explicita o posicionamento de sua concepção. Para o autor, tal experiência, lugar comum em grandes metrópoles e centros urbanos, adquiriria um aspecto perturbador e estressante, daí a atribuição do termo baixa fidelidade (*low fi*) a esses ambientes acústicos.

De maneira geral, as preocupações do WSP em relação aos efeitos insalubres dos ruídos urbanos no cotidiano das comunidades, servirão para uma reavaliação dos desígnios de

---

<sup>142</sup> Uma discussão sobre a *noise music* se encontra no Capítulo 5 desta tese.

um progresso industrial pautado numa inépcia em considerar o meio ambiente e os contextos humanos de suas empreitadas. Devido a isso o material educacional produzido ao longo dos anos por Schafer e outros/as colaboradores/as do WSP/WFAE se constitui como material de utilidade pública.

Em relação à paisagem sonora enquanto atividade estética, apesar de uma abordagem demasiadamente tecnicista, reconhecemos no pensamento do WSP a importância do contato direto com o "objeto sonoro" na constituição mesma de seu sentido, o que, por conseguinte, ocorre num exercício que inclui a própria percepção como fator de construção do mundo.

Minha sugestão prática em relação à gravação e composição da paisagem sonora é começar não com a gravação ou processamento no estúdio, mas com a experiência de caminhar pelo som na paisagem sonora. O caminhar pelo som é melhor realizado com a única intenção de escutar, sem a distração de operar um gravador. É sem dúvida o envolvimento auditivo mais direto possível com uma paisagem sonora, e aquele em que a repetição não diminui sua eficácia, uma vez que cada caminhada é única e irrepitível. Também é uma boa prática abrir os ouvidos e a si mesmo/a para o que é inerente a um ambiente, com um mínimo de preconceitos, idealmente tratada como uma experiência fenomenológica. Várias caminhadas sonoras na mesma área são desejáveis em diferentes momentos do dia ou mesmo estações, pois qualquer exposição é uma pequena fatia da totalidade (TRUAX, 2012, s/p)<sup>143</sup>.

Neste capítulo apresentamos de que maneiras a experiência fenomenológica de construção estética do "objeto sonoro" traduz, em termos tecnológicos, importante nuance poética. É por meio da gravação de campo que se revela a paisagem sonora como função de uma escuta particular, capaz de constituir uma experiência de mundo aos moldes de um recorte. Afinal, gravar um som é, também, gravar um espaço-tempo, sempre, o que acaba por designar instâncias da percepção como sonoridades a serem experienciadas.

---

<sup>143</sup> Do original: "My own practical suggestion with regard to soundscape recording and composition is to begin not with recording or processing in the studio, but rather with the experience of soundwalking in the soundscape. Soundwalking is best done with the only intent being listening, without the distraction of operating a recorder. It is arguably the most direct aural involvement possible with a soundscape and one where repetition does not dull its effectiveness, since each walk is unique and unrepeatable. It is also a good practice to open one's ears and self to whatever is inherent in an environment, with minimal preconception, ideally treated as a phenomenological experience. Several soundwalks in the same area are desirable at different times of day or even seasons, since any one exposure is a small slice of the totality" (TRUAX, 2012, s/p).

No próximo capítulo abordaremos a escuta, atividade que se oferece como construto conceitual central na constituição de um pensamento em arte sonora, por estabelecer nuances teóricas capazes de desestabilizar a visão como instituinte epistemológica primordial nos sistemas de representação vigentes. As relações teóricas que ocorrem nos espaços *entre* disciplinas, constituem práticas e significados estéticos que, ao elaborarem experiências e discursos do sonoro, retomam e reformulam metodologias no interior do sistema de arte.

### **Capítulo 3**

## **Escutar Ouvir – Imersão e Ressonância Sonora**



Imagem 13: Pauline Oliveros, 1988.

Em 1988, Pauline Oliveros, Stuart Dempster e Panaiotis, desceram em uma cisterna abandonada a seis metros abaixo do solo em Port Townsend, com seus instrumentos – respectivamente, acordeão; trombone e *didjeridoo*; vocal e eletrônica – e começaram a tocar, registrando o acontecimento. A cisterna *Fort Worden*, ao norte dos EUA (Imagem 13), foi escolhida por apresentar uma reverberação<sup>144</sup> de aproximadamente 45 segundos. À época em desuso, o espaço era capaz de conter dois milhões de galões de água, com 4,27 metros de profundidade e um diâmetro de 56,7 metros. A gravação foi lançada como o álbum *Deep Listening*<sup>145</sup> em 1989, inaugurando uma série de experimentos sonoros do trio em lugares com características acústicas incomuns. Nas notas do encarte do álbum, lê-se:

O espaço é real e único. Uma grande catedral retornará *slap echoes* e características de ressonância irregulares. A cisterna mostrou uma resposta de frequência muito suave e sem ecos, apenas uma reverberação suave, cuja amplitude parece começar no mesmo nível de decibéis da fonte. Consequentemente, é impossível dizer onde o/a performer para e a reverberação assume o controle. Um aspecto adicional do campo de reverberação que parece não ser fácil de gravar e que dificulta a simulação, é que ela se move lentamente da fonte sonora ao longo das

<sup>144</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Reverberação é um efeito acústico gerado por ondas sonoras quando incidem sobre superfícies, causando um grande número de reflexões, a serem somadas e reduzidas em amplitude conforme o som é absorvido. O intervalo de tempo necessário para que o som original deixe de ser notado, é chamado de tempo de reverberação.

<sup>145</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UlpPDTUS4>. Acesso em Agosto 2020.

paredes até envolver o/a ouvinte: o fenômeno mais notável e belo (OLIVEROS, DEMPSTER, PANAIOTIS, 1989)<sup>146</sup>.

### 3.1 Fenômeno Sonoro

O filósofo e poeta francês Gaston Bachelard construiu uma trajetória intelectual transversal, indo desde um racionalismo científico agudo a um elogio lírico do devaneio poético. Tendo se iniciado nas ciências ditas exatas, escreveu sobre epistemologia e filosofia da ciência, conclamando ao “novo espírito científico” (BACHELARD, 1996) (no que se convencionou chamar de sua produção “diurna”<sup>147</sup>) e de maneira quase paralela, interessa-se por psicanálise e dedica-se à poesia, voltando-se para investigações no âmbito da imaginação e dos sonhos (sua produção “noturna”<sup>148</sup>).

Bachelard elabora, a partir da noção de "construção do objeto científico" (BACHELARD, 1996) uma crítica que leva em consideração a historicidade do pensamento epistemológico, que se associa diretamente à relatividade do objeto, não sendo entendido mais como absoluto, mas sempre em relação. Para o autor, o conhecimento do mundo se dá num embate imediato com a matéria, que ocorre como fenômeno. Bachelard (1993, p. 101) atesta o caráter afetivo de toda experiência epistemológica, que ocorre em contexto, reivindicando uma imprescindível “intimidade da matéria” nos processos perceptivos.

A abordagem fenomenológica desloca o entendimento do conhecimento como passividade receptiva para um entendimento de mundo que vai em direção a uma constituição direta de sentido no processo mesmo de percepção. "Não se trata de contemplar, mas de viver o ser em sua imediatez. A contemplação se desdobraria em ser contemplante e ser contemplado. No âmbito restrito em que a trabalhamos, a

---

<sup>146</sup> Do original: "The space is real, and unique. A large cathedral will return slap echoes and uneven resonance characteristics. The cistern showed a very smooth frequency response and no echoes, only a smooth reverberation, the amplitude of which appears to begin at the same decibel level as the source. Consequently, it is impossible to tell where the performer stops and the reverberation takes over. One additional aspect of the reverberation field that does not seem to record easily and which makes simulation very difficult, is that it slowly moved from the sound source along the walls until it enveloped the listener: a most remarkable and beautiful phenomena" (OLIVEROS, DEMPSTER, PANAIOTIS, 1989).

<sup>147</sup> A produção "diurna" de Gaston Bachelard se exemplifica especialmente nos livros "O novo espírito científico", de 1934; "A formação do espírito científico", de 1938; "A filosofia do não", de 1940; "O racionalismo aplicado", de 1949 e "O Materialismo Racional", de 1952.

<sup>148</sup> Dentre a produção "noturna" de Gaston Bachelard estariam "A psicanálise do fogo", de 1938; "A água e os Sonhos", de 1942; "O ar e os sonhos", de 1943; "A terra e os devaneios da vontade", de 1948 e "A poética do espaço", de 1957.

fenomenologia deve suprimir todo intermediário, toda função superposta" (BACHELARD, 1993, p. 237). Essa ênfase no fenômeno enquanto portador de uma potencialidade à abertura para o acontecimento, que se desdobra sem determinações que não as contidas no próprio perceber, ecoa as palavras da artista sonora e filósofa suíça Salomé Voegelin no que se refere à experiência do fenômeno sonoro. "Não consigo congelar o som, não há espaço para contemplação, narração da meta-posição, há apenas a pequena fatia do agora que é uma influência poderosa, mas difícil de rastrear" (VOEGELIN, 2010, p. 31)<sup>149</sup>.

A experiência do fenômeno sonoro parece escapar às estratégias estabelecidas de entendimento da percepção a partir dos modelos de visualidade e do aparato discursivo sobre a representação desde a visão. O caráter eminentemente produtivo da experiência sonora, segundo Voegelin, seria esse entendimento que convida "para celebrar o sem sentido experiencial, o sentido fenomenológico de Merleau-Ponty, que surge da sensação e não da racionalidade" (VOEGELIN, 2010, p. 11)<sup>150</sup>.

Há uma abertura epistemológica que localiza a percepção no espaço *entre*<sup>151</sup> sujeito e objeto, *entre* ouvido e som, *entre* sensação e conhecimento, e esse ponto de contato se daria na escuta. "Escutar como atividade, como interatividade, que produz e inventa e exige do/a ouvinte uma cumplicidade e comprometimento que repensam as filosofias de percepção existentes" (VOEGELIN, 2010, p. 5)<sup>152</sup>. Portanto, "ouvir o trabalho/o som é inventá-lo" (VOEGELIN, 2010, p. 4)<sup>153</sup>, e assim, a ênfase da experiência estética estaria na potencialidade de engendramento de sentidos. O som aqui é entendido como fenômeno que opera de maneiras imediatas, por modos de espacialidade de um tempo que entrelaça sentidos, produz ambiente. É que "o que eu ouço é descoberto, não recebido e essa descoberta é generativa, uma fantasia: sempre diferente e subjetiva e continuamente, presentemente, agora" (VOEGELIN, 2010, p. 4)<sup>154</sup>.

---

<sup>149</sup> Do original: "I cannot freeze sound, there is no room for contemplation, narration of meta-position, there is only the small sliver of now which is a powerful influence but hard to trace" (VOEGELIN, 2010, p. 31).

<sup>150</sup> Do original "to celebrate experiential non-sense, Merleau-Ponty's phenomenological sense that comes out of sensation rather than rationality" (VOEGELIN, 2010, p. 11).

<sup>151</sup> Uma discussão sobre a noção do espaço 'entre' se encontra no Capítulo 1 desta tese.

<sup>152</sup> Do original: "Listening as an activity, an interactivity, that produces and invents and demands of the listener a complicity and commitment that rethinks existing philosophies of perception" (VOEGELIN, 2010, p. 5).

<sup>153</sup> Do original: "To hear the work/ the sound is to invent it" (VOEGELIN, 2010, p. 4).

<sup>154</sup> Do original: "What I hear is discovered not received, and this discovery is generative, a fantasy: always different and subjective and continually, presently now" (VOEGELIN, 2010, p. 4).

### 3.2 Por uma Filosofia da Arte Sonora

Salomé Voegelin, no livro *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*<sup>155</sup>, publicado em 2010, aborda as realidades estéticas, sociais e políticas que estão obnubiladas pela forte persuasão de um ponto de vista visual em nossa sociedade. A autora estabelece uma argumentação em favor da complexidade imersiva da experiência auditiva contra uma espécie de poder hegemônico de congelamento e corte exercido pelos imperativos do visual e da visualidade.

A visão, por sua própria natureza, assume uma distância do objeto, o que recebe em sua monumentalidade. Ver sempre acontece em uma meta-posição, longe do visto, por mais próximo. E essa distância permite um desapego e objetividade que se apresentam como verdade. Ver é crer. O 'gap' visual alimenta a ideia de certeza estrutural e a noção de que podemos verdadeiramente entender as coisas, dar-lhes nomes e nos definir em relação a esses nomes como sujeitos estáveis, como identidades (VOEGELIN, 2010, p. xii)<sup>156</sup>.

Em contraste, a audição é cheia de dúvidas: dúvida fenomenológica do ouvinte sobre o ouvido e ele mesmo ouvindo-o. A audição não oferece uma meta-posição; não há lugar onde eu não seja, simultaneamente ao escutado. Conquanto longe sua fonte, o som senta-se em meu ouvido. Não posso escutá-lo se não estou imersa em seu objeto auditivo, que não é sua fonte, mas som enquanto som mesmo (VOEGELIN, 2010, p. xii)<sup>157</sup>.

A articulação de uma crítica aos preceitos do modelo de percepção visual se mostra indispensável, por endereçar os modos de produção dessa faculdade perceptiva, que é, sobretudo, um aprendizado sensorial, baseado na estruturação das experiências a partir de estímulos empíricos em confluência a prescrições sociais e históricas. Tais processos se sobrepõem, ainda, à circulação de significados, de modo que as relações que se estabelecem entre subjetividades e visualidades evidenciam interações entre produções intelectuais e práticas específicas do olhar. A expansão frente a possíveis esgotamentos,

<sup>155</sup> Em português: "Escutando barulho e silêncio. Em direção a uma filosofia da arte sonora".

<sup>156</sup> Do original "Vision, by its very nature assumes a distance from the object, which it receives in its monumentality. Seeing always happens in a meta-position, away from the seen, however close. And this distance enables a detachment and objectivity that presents itself as truth. Seeing is believing. The visual 'gap' nourishes the idea of structural certainty and the notion that we can truly understand things, give them names, and define ourselves in relation to those names as stable subjects, as identities" (VOEGELIN, 2010, p. xii).

<sup>157</sup> Do original: "By contrast, hearing is full of doubt: phenomenological doubt of the listener about the heard and himself hearing it. Hearing does not offer a meta-position; there is no place where I am not simultaneous with the heard. However far its source, the sound sits in my ear. I cannot hear it if I am not immersed in its auditory object, which is not its source but sound as sound itself" (VOEGELIN, 2010, p. xii).

seja das formas de percepção visuais, seja do conteúdo que essas formas adquirem; encontra validação na especificidade da experiência do fenômeno sonoro.

A questão da incerteza e da sugestão, para Voegelin, operam junto a uma atmosfera epistemológica que não se furta à dúvida, ao contrário, se alimenta nesse espaço perceptivo de indeterminação. A simultaneidade constitutiva da escuta como verbo e predicado, enseja os sentidos inevitavelmente imbricados de todo ato perceptivo em meio à experiência do sonoro. Nas palavras de Catherine Laws, haveria uma "realidade confusa da escuta: a colisão do impacto sensual do som com o impulso perceptivo para ordenar e fazer sentido, a conjunção de uma história pessoal de escuta com o som defrontado no momento, a confusão da objetividade e subjetividade" (LAWS, 2010, p. 2)<sup>158</sup>.

A ideologia de uma visualidade pragmática é o desejo pelo todo: alcançar a conveniência da compreensão e do conhecimento através da distância e estabilidade do objeto. Tal visualidade nos fornece mapas, traços, bordas e certezas, cuja consequência é a comunicação e um senso de objetividade. O engajamento auditivo, no entanto, quando não está a serviço de simplesmente adornar o objeto visual pragmático, persegue um engajamento diferente (VOEGELIN, 2010, p. 4)<sup>159</sup>.

Voegelin enfatiza a experiência auditiva enquanto situação de potência poética em redor da qual as subjetividades constroem e compartilham significados. Há um caráter construtivo no engajamento sonoro que, para a autora, constitui-se como via sensória eminentemente produtiva, inclusiva. A experiência da escuta não se determinaria por meio de separações analíticas, operando mais como uma espécie de convite, num estímulo que chama a participar na construção do que se experiencia, enquanto não garante um resultado indefectível.

O som não descreve, mas produz o objeto/fenômeno sob consideração. Não compartilha nada da capacidade totalizadora do visual. Não nega a realidade visual, mas pratica sua própria realidade passageira, aumentando o visto através do ouvido. A realidade sonora é intersubjetiva na medida em que não existe sem o meu estar nela e eu,

---

<sup>158</sup> Do original: "[...] confusing reality of listening: the collision of the sensual impact of sound with the perceptual impulse to order and make sense, the conjunction of personal listening history with the sound encountered in the moment, the muddle of subjectivity and objectivity" (LAWS, 2010, p. 2).

<sup>159</sup> Do original "The ideology of a pragmatic visuality is the desire for the whole: to achieve the convenience of comprehension and knowledge through the distance and stability of the object. Such a visuality provides us with maps, traces, borders and certainties, whose consequences are communication and a sense of objectivity. The auditory engagement however, when it is not in the service of simply furnishing the pragmatic visual object, pursues a different engagement" (VOEGELIN, 2010, p. 4).

em troca, só existo em minha cumplicidade com ela (VOEGELIN, 2010, p. 10)<sup>160</sup>.

Essa produção conjunta, dinâmica, da qual trata Voegelin, designa as instâncias perceptivas que se dão sensorialmente, de maneira imediata, no momento mesmo da experiência estética, caracterizando o envolvimento de dimensões muitas vezes negligenciadas em nossos corpos e consciências cotidianas. Uma ênfase exacerbada na visão e nos olhos, como agentes do verossímil, povoa as metáforas epistemológicas visuais e direciona a experiência do conhecimento a uma atividade em função da verdade. Em contraponto, sensações auditivas carregariam, em situação de proposição estética, potencialidades multifacetadas, que se encontram em estado ignoto, e enquanto sonoridades, são capazes de acionar espaços inter e intra subjetivos.

Os olhos funcionam bem como uma ferramenta de organização: segregando de acordo com diferenças e alinhando referências para construir um significado dentro do campo de visão. Mesmo em movimento, o visual se concentra nos relacionamentos e diferenças e extrai seu significado deles [...] O ouvido, quando opera não a serviço de tal organização visual, não ordena as coisas, mas produz sua própria ordem efêmera. O som pode dar uma indicação de esquerda ou direita, alto ou baixo, etc, mas essa não é a orientação de objetos e lugares, mas de si mesmo. A audição sonora não é dialética, não funciona em diferenças e semelhanças, mas ouve cumulativamente: ela constrói a partir de qualquer coisa que surja de maneira aleatória, edifícios instáveis cujo design é o som e não a sua fonte. Isso empilha as coisas umas contra as outras indiscriminadamente, ouvindo o que está à mão, e pode fazê-lo porque opera no escuro, sem ser vista (VOEGELIN, 2010, p. 34)<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> Do original: “Sound does not describe but produces the object/phenomenon under consideration. It shares nothing of the totalizing ability of the visual. It does not deny visual reality but practises its own fleeting actuality, augmenting the seen through the heard. The sonic reality is intersubjective in that it does not exist without my being in it and I in turn only exist in my complicity with it” (VOEGELIN, 2010, p. 10).

<sup>161</sup> Do original: “Eyes work well as an ordering-tool: segregating according to differences and aligning references to build meaning within the field of vision. Even in motion the visual focuses on relationships and differences and derives its meaning from them [...] The ear, when it operates not in the service of such a visual organization, does not order things but produces its own ephemeral order. Sound can give an indication of left or right, high or low, etc, but this is not the orientation of objects and places but of itself. Sonic listening is not dialectical, it works not on differences and similarities but hears cumulatively: it builds from whatever comes at it in a haphazard way, shaky buildings whose design is that of sound rather than of its source. It stacks things against each other indiscriminately, hearing whatever is at hand, and it can do so because it operates in the dark, unseen” (VOEGELIN, 2010, p. 34).



Imagens 14, 15 e 16: Ianni Luna, *(depois) do Olhar* (frames de vídeo), 2018 <sup>162</sup>.

<sup>162</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cj19XNcmXo&t=3s&frags=pl%2Cwn> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/depois-do-Olhar-after-the-Gaze>. Acesso em Agosto 2020.

Um objeto identificado como um olho em grande escala é manipulado dentro e fora de um prédio no Setor Comercial Sul em Brasília, DF. Uma espécie de narrativa se dá como uma situação relacional, que se desenlaça e se consome: uma despedida. *(depois) do Olhar* (Imagens 14, 15, 16) rememora o acontecimento imaginativo da dissolução de um contrato de percepção exclusivo – uma espécie de monogamia – pautada na predileção de apenas uma dimensão da consciência estética. O aspecto dramático carrega um sentido humoroso, apontando para as vicissitudes de toda perda. O vídeo foi realizado durante a exposição coletiva *Ocupatória* na Galeria da CAL (Casa de Cultura da América Latina) em maio de 2018 e se coloca como um comentário a respeito das obsolescências da cultura da visualidade como acesso primordial às experiências do mundo, almejando uma suplantação vindoura.

A arte sonora – operando numa espécie de ambivalência produtiva – se constrói numa abertura, num campo expandido entre imagem e som<sup>163</sup>, que mobiliza realidades perceptuais para além do olhar. Com isso, considera estéticas as proposições que instituem o evento acústico como sendo, também, um evento intersubjetivo. Segundo a pianista e musicóloga britânica Catherine Laws, pesquisadora de performance, "inúmeros/as escritores/as e artistas estão preocupados/as com a escuta como um processo encarnado, e particularmente com a dificuldade [...] de formar uma distinção absoluta entre percepção cognitiva do som e sua materialidade, ou entre som como objeto e o sujeito que escuta" (LAWS, 2010, p. 1)<sup>164</sup>. Nesse sentido, enquanto proposição, a arte sonora parte de um entendimento da prática estética como constitutiva de realidades.

Uma filosofia da arte sonora deve ter em seu núcleo o princípio de compartilhar tempo e espaço com o objeto ou evento sob consideração. É um projeto filosófico que requer uma participação envolvida, em vez de permitir uma posição de observação imparcial; e o objeto ou evento sob consideração é, por necessidade, considerado não como um artefato, mas em sua produção dinâmica (VOEGELIN, 2010, p. xii)<sup>165</sup>.

<sup>163</sup> Uma discussão a respeito do 'campo expandido entre imagem e som' se encontra no Capítulo 1 desta tese.

<sup>164</sup> Do original: "A number of writers and artists are concerned with listening as an embodied process, and particularly with the difficulty [...] of forming an absolute distinction between the cognitive perception of sound and its materiality, or between sound as an object and the subject who listens" (LAWS, 2010, p. 1).

<sup>165</sup> Do original "A philosophy of sound art must have at its core the principle of sharing time and space with the object or event under consideration. It is a philosophical project that necessitates an involved participation, rather than enables a detached viewing position; and the object or event under consideration is by necessity considered not as an artefact but in its dynamic production" (VOEGELIN, 2010, p. xii).

As palavras de Voegelin ecoam o que a *Klangkunst* (arte sonora alemã) havia formulado nos escritos de Helga de la Motte-Haber nos anos 1990<sup>166</sup> ao incorporar ambos espaço e tempo no que se constituiria como um discurso poético alheio à rigidez determinista das formulações do tratado de *Laocoonte* de separação entre artes espaciais e artes temporais. A experiência multifacetada do som se apresenta assim, como uma tarefa subjetiva de co-produção do trabalho estético desde uma ação espaço-temporal, que exerce seu fascínio na medida de seu poder de infiltrar-se, de ser incontrolável, irresistível, irrestrita.

Desde uma ênfase na inadequação das estruturas epistemológicas erigidas pelas categorias pertencentes ao arcabouço da visualidade enquanto aparato conceitual apropriado para tratar da arte sonora, Voegelin propõe uma filosofia que enaltece os meandros dessa (in)visibilidade característica do fenômeno sonoro. Condição esta que desestabiliza procedimentos conceituais instituídos e aponta para a inevitabilidade de reformulações teóricas. De tal sorte que sua crítica efetua uma provocação, que opera como um convite para o pensamento em torno de um campo expandido, a atuar nos espaços 'entre' disciplinas, em direção a aberturas de sentido através do som. Assim, o aspecto impalpável da materialidade peculiar do fenômeno sonoro adquire movimento através de sua própria produção. Seu espaço e tempo são simultâneos e complexos. Funcionam em camadas. Se sobrepõem em dobras de significado estético. São sonoridades produzindo dimensões potencialmente, poeticamente infinitas.

### 3.3 Som como Coisa

O compositor e artista sonoro Robert Worby, no artigo *An introduction to sound art*<sup>167</sup>, publicado em 2006, escreve sobre os aspectos históricos do uso do som em experimentações artísticas ao longo do século XX. O fenômeno sonoro, quando afastado discursivamente dos aparatos linguísticos da teoria musical, tende a adquirir aspectos plásticos e táteis, metaforicamente designados: grão, espessura, porosidade, cor, luminosidade, densidade, elasticidade do som. A referência descritiva requer que o

---

<sup>166</sup> Uma discussão sobre a *Klangkunst* se encontra no Capítulo 1 desta tese.

<sup>167</sup> Em português: “Uma introdução a arte sonora”.

consideremos a partir de uma materialidade qualquer, fugidia ao discurso, mas decididamente perceptível. Sob a insígnia da "intimidade da matéria" (BACHELARD, 1993) criam-se possibilidades de sentido em torno desse fenômeno, que atuam como aproximações, a sondar a que tipo de materialidade se referem.

O som é uma coisa muito estranha. Na verdade, não é 'coisa' porque não tem substância ou massa discernível. Na verdade, é um processo, um processo complicado – de partículas em movimento, de objetos em movimento, de movimento de ar e, às vezes, de movimento de líquidos. Você não pode segurá-lo, não pode tocá-lo, não pode senti-lo em sua mão. Não é uma 'coisa'. As coisas fazem sons, e as coisas têm que se mover para produzir som, mas os sons definitivamente não são coisas. Quando um som se foi, não resta mais nada a não ser uma memória [...] Um som se desdobra em seu próprio tempo e depois desaparece... para sempre. Apenas uma lembrança sobrevive. E a memória desaparece rapidamente (WORBY, 2006, p. 2)<sup>168</sup>.

A ênfase na experiência traz uma espécie de comparecimento ao sonoro. O som se apresentará mais como presença que como forma, mas sua natureza elementar adquire configuração, ao menos imaginária, em sentidos concretos e manipuláveis de substância. No entrecruzar de elementos perceptivos essa característica de "coisa" se dá como uma tessitura, ocupando o espaço-tempo. Voegelin (2010) observa as características da experiência do som como função de sua faculdade construtiva, desde as subjetividades que se encontram sempre em relação ao objeto conhecido/percebido. Não há o som esperando para ser ouvido, não há o som em si e alguém que o ouve. Na percepção fenomenológica, o objeto não existe antes do sujeito que o constrói.

Quando o objeto sônico não precede sua sonoridade, quando a coisa é apenas seu coisar, o substantivo é a localização do verbo. A coisa é o fazer da percepção individual do que faz. Envolve quem percebe no coisar e declara que o mundo em geral é uma coisa complexa gerada em nossa produção individual e coletiva de escuta dele como tal e de nós como coisando dentro dele (VOEGELIN, 2010, p. 20)<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Do original "Sound is very strange stuff. In fact, it's not 'stuff' at all because it has no discernable substance or mass. It's actually a process, a complicated process – of particles moving, of objects moving, of air moving and, sometimes, liquids moving. You cannot get hold of it, you cannot touch it, you cannot feel it in your hand. It's not a 'thing'. Things make sounds, and things have to move to produce sound, but sounds are definitely not things. When a sound has gone there's nothing left but a memory [...] A sound unfolds in its own time and then it's gone .... forever. Only a memory survives. And memory fades quickly" (WORBY, 2006, p. 2).

<sup>169</sup> Do original: "When the sonic object does not precede its sounding, when the thing is only its thinging, the noun is the location of the verb. The thing is the doing of the individual perception of what it does. It involves the perceiver in the thinging and declares that the world at large is a complex thing generated in our individual and collective listening production of it as such and of us as thinging within it" (VOEGELIN, 2010, p. 20).

Em *Deep Listening* (Imagem 13), a maneira como o som tomou lugar na composição das sonoridades geradas na cisterna ecoa essa atividade responsiva presente no pensamento de Voegelin em relação ao fenômeno sonoro. Pauline Oliveros reconta a experiência: "Não tínhamos plano, notação escrita e não tivemos discussão prévia. Simplesmente improvisamos, tocamos e aprendemos que a cisterna estava tocando conosco"<sup>170</sup>. Na gravação<sup>171</sup> da performance de 1988 o som parece transportar constantemente tensões que duram longos períodos sob um ambiente sonoro que se repete sutilmente, constituindo uma espécie de recorrência que amplia o espaço. Esse "coisar" da "coisa" sonora ocorre como função de uma experiência cumulativa da percepção, gerando uma complexidade de áreas entremeadas que surgem a partir dos efeitos de ressonância acústica<sup>172</sup>, configurando uma rede de elementos em movimento constante, se retroalimentando, como um sistema de fluxos. "O senso contingente da experiência aproxima o objeto e o sujeito da percepção no momento estético que desencadeia e constitui o coisificado do trabalho. Nosso corpo ouve o objeto como coisa e viaja pelo lugar como coisa" (VOEGELIN, 2010, p. 20)<sup>173</sup>.

Haveria assim, uma característica de pertencimento inerente à experiência auditiva, no sentido em que nos localizaria em contextos de presença. A ênfase na audição opera como uma expansão em relação aos sentidos de percepção usuais e instaura crescente interesse em direção aos significados do ouvido, e logo, da escuta. "Para se envolver com o som, o trabalho que realmente precisa ser feito é o processo de escuta" (WORBY, 2006, s/p)<sup>174</sup>. O escutar passa a ser, em si, uma problemática para as artes e o pensamento cultural, na

---

<sup>170</sup> Do original: "We had no plan, no written score and had no discussion beforehand. We simply improvised, played and learned that the cistern was playing with us". Citação Transcrita de um vídeo de Pauline Oliveros no *TEDTalk*. Documento Web. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QHfOuRrJB8>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>171</sup> Na análise de obras de arte, ocorre que a experiência do trabalho será sempre de outra ordem que aquela de sua efetiva fruição *in loco*. Isso ocorre em todas as linguagens artísticas e aqui chamamos a atenção para a questão de que lidamos sempre com reproduções tecnológicas dos eventos, o que, à rigor, não equivale à metodologia fenomenológica propriamente aplicada. Não obstante isso, cada experiência estética de contato mediado cria, por sua vez, e de maneira diversa, um evento perceptivo particular. Uma discussão sobre os efeitos das transformações tecnológicas nas indústrias de telecomunicações e fonográficas no século XX, se encontra no Capítulo 2 desta tese.

<sup>172</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Em física, ressonância é o fenômeno em que um sistema vibratório ou força externa conduz outro sistema a oscilar com maior amplitude em frequências específicas, conhecidas como frequências ressonantes ou frequências naturais do sistema. A ressonância acústica é gerada quando uma fonte emite um som de frequência igual à frequência de vibração natural de um receptor. Como em todo tipo de ressonância, ocorre uma espécie de amplificação do som, aumentando a intensidade deste.

<sup>173</sup> Do original: "The contingent sense of experience brings the object and the subject of perception together in the aesthetic moment that triggers and constitutes the thinging of the work. Our body hears the object as thing and travels the place as thing" (VOEGELIN, 2010, p. 20).

<sup>174</sup> Do original: "To engage with sound, the work that really needs to be done is the process of listening" (WORBY, 2006, s/p).

medida em que carrega sentidos de atravessamento nas diferentes dimensões da vida em sociedade, o que se caracterizou, em meados dos anos 2000, como a "virada sônica" (DROBNICK, 2004; PORCELLO, 2007; ENGSTRÖM & STJERNA, 2009)<sup>175</sup>. Afinal, “qualquer coisa que se mova, em nosso mundo, vibra o ar. Caso ela se mova de modo a oscilar mais que dezesseis vezes por segundo, esse movimento é ouvido como som. O mundo então, está cheio de sons. Ouça” (SCHAFER, 2011, p. 112).

### 3.4 Corpo Antena

Alfred Tomatis, inventor e otorrinolaringologista francês, desenvolveu o Método Tomatis (também conhecido como Audiopsicofonologia)<sup>176</sup>, que acabou se popularizando como técnica de musicoterapia a partir da década de 1950, em Paris. Tomatis expandiu a noção de audição humana, tendo sido responsável por uma abordagem do fenômeno da escuta a partir de sua condição eminentemente social, instância ontológica a partir da qual a humanidade se constituiria enquanto tal. Um elemento importante nas suas teorias é a sua assertiva de que o ouvido não teria tido como objetivo inicial ouvir.

Tive a oportunidade de insistir, na primeira parte desta obra, sobre as diversas funções do ouvido e sobre o fato de que este órgão não foi inicialmente elaborado para ouvir, e ainda menos para escutar. As suas faculdades principais, eu reitero, consistem no assegurar, de um lado, a recarga cortical, que deve manter o tônus vital, de outro o equilíbrio, que deve conduzir à verticalidade (TOMATIS, 2001, p. 112)<sup>177</sup>.

Este deslocamento da escuta como função primordial do ouvido, opera uma abertura de sentido que localiza no corpo o eixo perceptivo do ambiente. É por meio do ouvido que conseguimos nos perceber no mundo, em relação às noções de frente/trás, lado, bem como, em cima, embaixo e invertido. O ouvido ajuda a construir parâmetros sonoros de organização espacial em um complexo amálgama com os demais sentidos e faculdades

---

<sup>175</sup> Uma discussão a respeito do surgimento e significados da "virada sonora" se encontra no Capítulo 1 desta tese.

<sup>176</sup> Documento Web. Disponível em: <http://www.tomatis.com/fr/methode-tomatis/une-pedagogie-de-l-ecoute.html>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>177</sup> Do original: “Ho avuto occasione di insistere, nella prima parte di quest’opera, sulle diverse funzioni dell’orecchio e sul fatto che quest’organo non è stato inizialmente elaborato per sentire, e ancor meno per ascoltare. Le sue due facoltà principali, lo ricordo, consistono nell’assicurare da una parte la ricarica corticale, che deve mantenere il tono vitale, dall’altra parte l’equilibrio, che deve portare alla verticalità” (TOMATIS, 2001, p. 112).

neurofisiológicas, numa dinâmica entre posicionamento e motricidade que operam como fina consciência de si.

Uma pessoa gravemente surda se mostra muito estimulada, muito revigorada em um ambiente sonoro rico de agudos, mesmo quando manifestamente não compreende nada, enquanto a sua energia diminui rapidamente em uma sala à prova de som, ou em um ambiente pobre de agudos e rico de frequências graves. Em outras palavras, não é porque um ouvido não ouve que não funciona [...] O som se revela necessário também ao surdo profundo (TOMATIS, 2001, p. 217)<sup>178</sup>.

Em suas pesquisas sobre o fenômeno da audição, Tomatis se volta para o estudo em bebês, que apresentam o ouvido já a partir do quarto mês de gestação, sendo este o primeiro órgão associado aos sentidos a surgir no corpo – depois da pele. De maneira mais cotidiana, compartilha-se a ideia de que os bebês reagem a estímulos sonoros externos e, mais precisamente, internos do ambiente criado pelo corpo materno. No entanto, o som da voz que sai do corpo que carrega o bebê é, segundo Tomatis (2001), percebido por este como interior, como fazendo parte de sua realidade imediata. Essa separação entre os sons internos e externos é obnubilada pelo ambiente que é criado em todo o sistema corporal materno. Afinal "também o corpo possui suas próprias frequências, suas próprias ressonâncias, tudo o que não é integralmente transformado em som se torna vibração" (TOMATIS, 2001, p. 60)<sup>179</sup>.

Essa propagação do som durante a vida intrauterina ocorre através dos líquidos, membranas e, especialmente, ossos dos corpos em contato, o que cria um ambiente capaz de acionar o sistema nervoso. "O ouvido é, como tivemos oportunidade de mostrar, um fenômeno essencialmente ósseo de transmissão de energia que se torna som por deslocamento molecular e, portanto, requer necessariamente que o deslocamento possa ser traduzido em escala óssea" (TOMATIS, 2001, p. 213)<sup>180</sup>. Os ossos apresentam uma alta capacidade de vibração e ressonância, sua consistência sendo capaz de propagar tanto

---

<sup>178</sup> Do original: "Una persona gravemente sorda si mostra molto stimolata, molto rinvigorata in un ambiente sonoro ricco di acuti, anche quando manifestamente non intende alcunché, mentre la sua energia diminuisce rapidamente in una camera insonorizzata, ovvero in un ambiente poveri di acuti e ricco di frequenze gravi. In altre parole non è perché un orecchio non sente che non funziona [...] Il suono si rivela necessario, anche al sordo profondo" (TOMATIS, 2001, p. 217).

<sup>179</sup> Do original: "Anch'esso ha le proprie frequenze, le proprie risonanze, tutto ciò che non è integralmente trasformato in suono diventa vibrazione" (TOMATIS, 2001, p. 60).

<sup>180</sup> Do original: "L'orecchio è, come abbiamo potuto dimostrare, un fenomeno essenzialmente ossuto di trasmissione di energia che diventa suono per dislocazione molecolare e quindi richiede necessariamente che lo spostamento sia tradotto su scala ossea" (TOMATIS, 2001, p. 213).

as vibrações sonoras emitidas pela voz quanto aquelas vindas de outras fontes, internas e externas ao corpo. Tomatis explica que “o elemento de transmissão, aquele que constitui o meio mais favorável, é indiscutivelmente o osso, sendo a sua impedância acústica particularmente adaptada à transmissão do som” (TOMATIS, 2001, p. 213)<sup>181</sup>.

Também a pele é um órgão ativo no processo de audição humana. Segundo Tomatis “parece que existe uma correlação excepcional entre a pele e o ouvido, que faz desse órgão um instrumento fundamental na tomada de consciência corpórea” (TOMATIS, 2001, p. 216)<sup>182</sup>. A pele funciona pois, como um receptor sonoro complexo, porque envolve toda a superfície corpórea e se comporta como o limiar material entre dentro e fora.

É de Tomatis também a expressão “*homo audiens*” (TOMATIS, 2008), a partir da qual o autor reconhece na escuta canal sensorial primordial nos seres humanos, quão central se constituiria nos processos de constituição de sentidos do mundo. “Essa interação entre universo sonoro externo, corpo e ações sonoras desse corpo forma um ciclo no qual a cognição auditiva está profundamente ligada ao modo como os corpos percebem o mundo exterior, elaboram essas influências de acordo com uma perspectiva individual e reagem” (TOMATIS, 2008, p. 35)<sup>183</sup>. Marco Galignano, comentador da obra de Tomatis escreve: “A escuta é um fenômeno neurofisiológico de ressonâncias múltiplas, que atravessa prerrogativas audiológicas, psicolinguísticas, ético-filosóficas e epistemológicas. O sentido da audição em Tomatis foi eleito como base ontogênica do ser humano, não simplesmente como um dos cinco sentidos” (GALIGNANO, 2010, p. 145)<sup>184</sup>.

Este corpo antena, capaz de transportar sinais através de suas partes orgânicas e que tem nos ossos e pele veículos sonoros, se desdobra enquanto entidade complexa, em trocas constantes com os ambientes. A formulação de Tomatis sintetiza a noção de uma escuta

---

<sup>181</sup> Do original: “L'elemento di trasmissione, che costituisce il mezzo più favorevole, è senza dubbio l'osso, la cui impedenza acustica è particolarmente adattata alla trasmissione del suono” (TOMATIS, 2001, p. 213).

<sup>182</sup> Do original: “Sembra che esista un'eccezionale correlazione tra la pelle e l'orecchio, che rende questo organo uno strumento fondamentale nella consapevolezza del corpo” (TOMATIS, 2001, p. 216).

<sup>183</sup> Do original: “Questa interazione tra universo sonoro esterno, corpo e azioni sonore di questo corpo forma un ciclo in cui la cognizione uditiva è profondamente legata a come i corpi percepiscono il mondo esterno, elaborano queste influenze da una prospettiva individuale e reagiscono” (TOMATIS, 2008, p. 35).

<sup>184</sup> Do original: “L'ascolto è un fenomeno neurofisiologico di risonanze multiple che incrocia le prerogative audiologiche, psicolinguistiche, etico-filosofiche ed epistemologiche. Il senso dell'orecchio in Tomatis è stato scelto come base ontogenetica dell'essere umano, non semplicemente come uno dei cinque sensi” (GALIGNANO, 2010, p. 145).

que considera o som desde uma percepção intimamente vinculada à arte sonora e que reivindicamos como um dos argumentos desta tese, quando afirma que: "A escuta é o corpo imerso no mundo" (TOMATIS, 2008, p. 37)<sup>185</sup>. Nos constituímos assim em escuta, existimos em complexas interações com o mundo – essa imersão sonora constante – e é na imergência, desde o ambiente intrauterino – nosso primeiro espaço de ressonância –, que experienciamos os sentidos de um pertencer. É que o corpo todo está imerso no mundo sonoro, sendo atingido em sua totalidade pelas ondas propagadas, o que permite conceber uma escuta para além dos ouvidos.

### 3.5 Escutar Ouvir

Ouvir e escutar não são o mesmo. As pessoas tendem a não escutar muito, ouvem sons, mas raramente escutam. Ouvir é um processo físico, fisiológico e biológico. Escutar ocorre quando nos tornamos conscientes do som e nos conectamos com ele. Nós ouvimos e nisso envolvemos nosso intelecto, nossas emoções, nossa memória e muitas outras faculdades. Ouvir é um processo físico, escutar é um ato psicológico. E quando escutamos o som, estamos começando o processo de gerar significado com ele (WORBY, 2006, s/p)<sup>186</sup>.

É interessante pensar que mesmo que os sons do mundo existam, organizados ou não em música ou propostas estéticas, passam a fazer sentido a partir do momento em que alguém se dispõe a reconhecê-los e a relacionar-se com eles. Em seus trabalhos com ressonância, Pauline Oliveros percorreu muitos lugares em busca de espaços acústicos específicos que pudessem gerar efeitos de propagação que ativassem circunstâncias de escuta. A compositora enfatiza um processo qualitativo de percepção sonora que potencializa os efeitos dos sons aos quais o corpo é exposto, a capacidade da escuta estando ligada assim, à particularidade no modo como nos envolvemos com o som.

Ouvir é o meio físico que possibilita a percepção. Escutar é dar atenção ao que é percebido tanto acusticamente quanto psicologicamente... Entender e interpretar o que o ouvido transmite ao cérebro é um processo

<sup>185</sup> Do original: "L'ascolto è il corpo immerso nel mondo" (TOMATIS, 2008, p. 37).

<sup>186</sup> Do original: "Hearing and listening are not the same. People tend not to listen very much, they hear sound but they rarely listen. Hearing is a physical, physiological, biological process. Listening occurs when we become conscious of sound and connect with it. We hear it and we engage our intellect, our emotions, our memory and many other faculties. Hearing is a physical process, listening is a psychological act. And when we listen to sound we are beginning the process of generating meaning with it" (WORBY, 2006, s/p).

que se desenvolve desde reações instantâneas de sobrevivência a ideias que impulsionam consciência (OLIVEROS, 2005, p. 13)<sup>187</sup>.

O pensamento elaborado em torno da arte sonora delinea-se numa miríade de considerações a respeito da escuta, noção complexa em sua natureza fenomênica, se diferenciando do ato de ouvir fundamentalmente por seu atributo absorto, numa espécie de solicitude. Segundo a filósofa brasileira Márcia Tiburi, ver é um enxergar sem interesse, com o propósito de apenas tomar conhecimento de que algo existe, mas sem necessariamente processar os significados dessa existência. Olhar, por sua vez, necessitaria atenção especial, um momento dedicado àquela ação. O olhar estaria ligado ao propósito de perceber, sentir o que acontece consigo e com o mundo à volta. Ela escreve: “Ver está implicado ao sentido físico da visão. Costumamos, todavia, usar a expressão olhar para afirmar uma outra complexidade do ver [...] Ver é reto, olhar é sinuoso. Ver é sintético, olhar é analítico” (TIBURI, 2008, s/p).

Há um paralelo entre escutar e olhar<sup>188</sup> que se pode inferir a partir destas proposições, que concerne à postura epistemológica a partir da qual o conhecimento ocorre. A escuta se estabeleceria enquanto uma atitude inicial de perceber o entorno e uma atitude de deixar de fazê-lo, de modo cômico. Para além do ouvir, o escutar se delimita enquanto uma certa capacidade de direcionamento interessado da atenção. É assim que surge, na bibliografia especializada

uma pluralidade de termos associados à escuta, tais como intenções de escuta (Thoresen & Hedman 2007), funções (Schaeffer 1966), modos (Chion 1983, 1994; Huron 2002; Tuuri et al. 2007), estratégias (Farnell 2008; Huron 2002; Tuuri et al., 2007; Blesser & Salter 2006), comportamentos (Delalande 1998), atenção (Truax 2001), mecanismos (Young 2004) e até estilos de escuta (Huron 2002) (HOLLERWEGER, 2011, p. 55)<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Do original: “To hear is the physical means that enables perception. To listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically... Understanding and interpreting what the ear transmits to the brain is a process developing from instantaneous survival reactions to ideas that drive consciousness (OLIVEROS, 2005, p. 13).

<sup>188</sup> Essas sofisticadas teóricas dos conceitos e a escolha específica de termos na esfera do pensamento crítico informa a esfera de produção efetiva do sistema de arte de maneiras pontuais, não hegemônicas, descontínuas. Para todos os efeitos artistas e autores/as vão estabelecer relações diversas com os nomes disponíveis, utilizando “escutar”, “ouvir”, “ver”, “enxergar”, “olhar”, de maneiras irrestritas e, por vezes, alheias à conceituação devida. As justificativas de artistas por nós serão (sempre) aceitas.

<sup>189</sup> Do original: “A plurality of terms associated with listening, such as listening intentions (Thoresen & Hedman 2007), functions (Schaeffer 1966), modes (Chion 1983, 1994; Huron 2002; Tuuri et al. 2007), strategies (Farnell 2008; Huron 2002; Tuuri et al. 2007; Blesser & Salter 2006), behaviours (Delalande 1998), attention (Truax 2001), mechanisms (Young 2004) and even listening styles (Huron 2002)” (HOLLERWEGER, 2011, p. 55).

O termo "escuta profunda" (*deep listening*), cunhado por Pauline Oliveros, carrega uma pletora de atividades. Além da gravação lançada em álbum (Imagem 13), deu origem à *Deep Listening Band* (1988 – 2014)<sup>190</sup> e ao *Deep Listening Institute*<sup>191</sup>. Oliveros dedicou sua vida à prática e ao ensino deste conceito, passando a marcar o termo, escrever livros, realizar palestras, *workshops* e retiros sonoros. A "escuta profunda" compreende uma forma de escutar de todas as maneiras possíveis, tudo o que é possível ouvir, a partir de um estado de intencionalidade (OLIVEROS, 2005).

É, mais até que um conceito, uma prática, que se refere à extensão da consciência para além dos limites do habitual. O conceito desenvolvido por Oliveros vai além de considerar a música em termos de um objeto estético idealizado, produto de um processo de composição, para entendê-lo como um processo de criação cognitiva em um mundo em contínuo movimento. No entanto, o próprio conceito não é prescritivo, apontando para uma espécie de 'campo expandido' da escuta e apresentando tonalidades inclusive metafísicas.

Profundo acoplado com Escuta ou Escuta Profunda (*Deep Listening*) para mim é aprender a expandir a percepção dos sons para incluir todo o *continuum* espaço/tempo do som – encontrando a vastidão e as complexidades, tanto quanto possível. Simultaneamente, deve-se ser capaz de considerar um som ou sequência de sons como um foco dentro do *continuum* espaço/tempo e perceber o detalhe ou a trajetória do som ou sequência de sons. Esse foco deve sempre retornar ou estar dentro de todo o *continuum* espaço/tempo (contexto). Tal expansão significa que a pessoa está conectada a todo o ambiente e além (OLIVEROS, 2005, p. 17)<sup>192</sup>.

A imersão sonora em ambientes acústicos de ressonância proporciona que as sonoridades atualizem as dinâmicas perceptivas presentes na experiência fenomenológica do som. Como metodologia prática de expansão de conceitos estéticos, Oliveros utilizava técnicas de atraso de fita magnética para criar efeitos de arrastamento sonoro em suas

<sup>190</sup> Disponível na página da artista em: <http://deeplisting.org/site/content/dlb>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>191</sup> Disponível em: <http://deeplisting.org/site/content/home>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>192</sup> Do original: “Deep coupled with Listening or Deep Listening for me is learning to expand the perception of sounds to include the whole space/time *continuum* of sound – encountering the vastness and complexities as much as possible. Simultaneously one ought to be able to target a sound or sequence of sounds as a focus within the space/time *continuum* and to perceive the detail or trajectory of the sound or sequence of sounds. Such focus should always return to, or be within the whole of the space/time *continuum* (context). Such expansion means that one is connected to the whole of the environment and beyond” (OLIVEROS, 2005, p. 17).

composições. Quando se estende o tempo do som, cria-se uma espacialidade interna na textura de suas ondas, incrementando a experiência de escuta. Escutar profundamente é, para Oliveros, aprender a expandir a percepção dos sons, enfrentando a complexidade do campo auditivo.

Num certo sentido, é o senso de escuta que empresta ao espaço-tempo sua qualidade de presença, na medida em que nos vincula a um corpo que percebe. Para Oliveros, música, som e audição seriam inequivocamente inclusivos, funcionando a partir de uma relação fundamental do humano com seus ambientes. A partir de uma abordagem ao mesmo tempo técnica e intuitiva, a artista tinha como fundamento de seu processo o ouvir constante do mundo ao nosso redor, como uma espécie de meditação. Se dedicando a estudos em sistemas e componentes eletrônicos, desenvolveu técnicas e chegou a criar alguns de seus instrumentos.



Imagem 17: Pauline Oliveros, 1966.

### 3.6 Cubo Preto

Na arte sonora ocorre o delineamento de uma concepção do som que passa a inscrevê-lo no pensamento expográfico das artes visuais, a partir do movimento de sua inserção em

circuitos mais ou menos institucionais – em sua maioria, não comerciais. Esse cenário acaba por legitimar esses experimentos e práticas, o que gera, a seu tempo, novas metodologias de exibição, armazenamento e distribuição desse material, em conformação a demandas específicas. “Enquanto os objetos visuais podem ocupar um espaço controlado e delimitado, os objetos sonoros invadem o espaço, espalham-se por ambientes adjacentes e interferem nas obras que habitam seu entorno” (CAMPESATO, 2007, p. 65).

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções (SCHAFER, 2011, p. 55).

A instalação enquanto linguagem<sup>193</sup> parece trazer em seu bojo a questão da ampliação do conceito de arte e da contaminação de diversos meios como poética discursiva. O próprio conceito de "campo expandido da escultura" (KRAUSS, 1984) surge em meio às experimentações com o espaço quando artistas passam a propor instalações como possibilidade de discurso estético do chamado minimalismo em meados dos anos 1960. Para a arte sonora, não apenas a instalação, mas o pensamento sobre o local e sua especificidade na construção de sentidos de um trabalho de arte, serão significativos nos desdobramentos posteriores do conceito de escuta como propulsor de poéticas contemporâneas.

A prática que posteriormente passou-se a nomear ‘instalação’ é corrente desde os anos 1960, principalmente na América do Norte [...] É interessante verificar, à título de curiosidade, que a palavra ‘instalação’ já era utilizada na América, genericamente, para especificar, na margem de fotos publicadas em livros ou em catálogos, a vista geral de uma exposição: *installation view* [...] Em seu significado literal, a expressão ‘vista da instalação’ propõe considerar não somente a obra em si, mas a circunstância de unidade: espaço-obra (JUNQUEIRA, 1996, p. 553).

Dos múltiplos conceitos e termos que o experimentalismo desse período nos legou – *in situ*, *site specificity*, objeto, ambientação e outros – o termo instalação parece ser hoje aquele que a prática artística tomou para si, visando catalisar justamente as várias qualidades e condições manifestadas por cada um deles (JUNQUEIRA, 1996, p. 566).

<sup>193</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) “*Merzbau*” (1923-1937), do artista alemão Kurt Schwitters ficou conhecido como projeto predecessor do conceito de instalação. A obra consiste no espaço de trabalho do artista, seu ateliê, que era por ele constantemente modificado, criando ângulos, adicionando materiais diversos, circunscrevendo áreas de cor e textura, delimitando mini territórios, arranjando o espaço de uma maneira não-decorativa. A partir desse uso estético do espaço a noção de instalação artística passa a se configurar, distanciando-se da arquitetura propriamente dita.

O chamado cubo branco (O'DOHERTY, 2007) foi um termo cunhado como crítica ao paradigma moderno de delimitação de espaços institucionais – como as salas sem janelas, com paredes e teto pintados de branco – enquanto referência de especiação e valoração de objetos no sistema de arte. Em contraponto, a arte sonora – mas também o cinema, num certo sentido – demandará versões de uma espécie de cubo preto, nas quais a disposição de equipamentos sonoros e tratamento acústico proporcionariam uma experiência qualitativa dos trabalhos.

É interessante notar que nas instalações, inclusive sonoras, a instituição do cubo branco (galerias, museus) é trocada por uma espécie de cubo preto, um sítio em que superfícies escuras (paredes) constituem um ambiente também lacrado, com o intento de eliminar as delimitações do espaço, transcendendo à sacralização do cubo branco, na medida em que envolve intrinsecamente o espectador [...] que passa a fazer parte da obra, enfatizando a ideia de imersão (CAMPESATO, 2007, p. 129).

Estabelecem-se assim circunstâncias de exibição da arte sonora nas quais a imersão passa a sinalizar a experiência estética enquanto pertencimento a um espaço, tornando significativos procedimentos que apresentam o som como aglutinador estético, em especial por sua característica englobante. “O som me envolve de perto no que vejo; puxa o visto para mim enquanto me agarra pelos ouvidos” (VOEGELIN, 2010, p. 11)<sup>194</sup>. O som parece operar a partir de uma espécie de atravessamento, que percorre corpos e ocupa circunstâncias. Sua experiência é acompanhada de uma involuntária abertura à massa sonora disforme incontrolável que abarca tudo em sua projetividade espaço-temporal.

Nesse processo, o cubo preto parece sustentar os atributos de especificidade característicos ao fenômeno sonoro. “O som demanda ser ouvido e exige um confronto do que é ouvido com uma linguagem crítica. Sua transitividade efêmera rejeita tentativas de achatar sua complexidade imersiva desde uma distância (visual). Continua sendo exigente e pressiona por uma crítica diferente” (VOEGELIN, 2010, p. 27)<sup>195</sup>. As instalações sonoras figuram pois, como deslocamento de ênfase em direção ao ambiente

---

<sup>194</sup> Do original “Sound involves me closely in what I see; it pulls the seen towards me as it grasps me by my ears” (VOEGELIN, 2010, p. 11).

<sup>195</sup> Do original: “Sound demands to be heard and demands a confrontation of what is heard with critical language. Its ephemeral transitivity rejects attempts to flatten its immersive complexity from a (visual) distance. Continues to be picky and presses for a different criticism” (VOEGELIN, 2010, p. 27).

e às sensações que se pode experimentar em contexto. Com as instalações, a própria noção de espaço foi revisitada, no sentido em que “a instalação pode ser simplesmente o ‘vazio’” (JUNQUEIRA, 1996, p. 567).

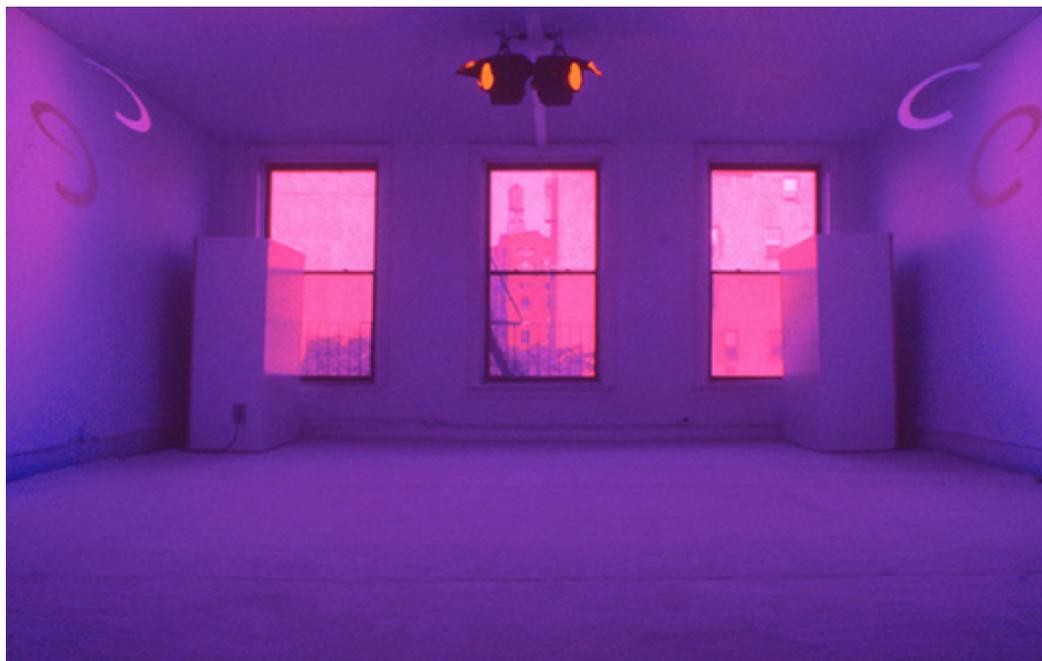


Imagem 18: La Monte Young e Marian Zazeela, *Dream House*, 1993.

Um *drone* soa continuamente num espaço que é uma imersão de som e luz. Na instalação “*Dream House*” (Imagem 18) – primeiramente exibida em 1964 e que permanece em funcionamento em Nova York – a experiência do som ininterrupto opera numa transformação da percepção e dos corpos, acionando sensações e despertando sentidos numa escala quase geológica. A atmosfera hipnótica gerada a partir de *drones* calculados com rigor matemático, buscava afirmar a estrutura numérica abstrata do cosmos. Essa espécie de ruído de fundo operaria como um fluxo constante de som, do qual toda música emerge e para a qual, inevitavelmente, retrocede. Criada como um espaço para se viver e fazer música – uma 'casa dos sonhos' como o título sugere – *Dream House* foi concebida como um organismo vivo que, por meio da emissão constante de sons específicos, estabeleceria uma ligação quase transcendental com o todo por meio de uma ressonância basilar.

La Monte Young foi um compositor estadunidense associado ao início do minimalismo, tendo se dedicado à pesquisa em timbres não ocidentais por meio da etnomusicologia e do interesse em filosofias asiáticas. Desenvolveu obras enfatizando o uso de sons repetidos e sustentados, ou agrupamentos de tons (*clusters*) também conhecidos como *drones*. *Dream House 78'17"* foi um álbum lançado em 1974, com a duração pouco usual de 78 minutos e dezessete segundos, com composição de La Monte Young, Marian Zazeela e integrantes do *Theater of Eternal Music*<sup>196</sup> (1963-2003). A concepção de uma 'música eterna' propunha tornar audível o tom fundamental, sob a insígnia conceitual do *drone*, caracterizando obras com períodos longos (chegando a meses de duração) que faziam uso de alto volume com variações harmônicas sutis. "Como outros tipos de privação sensorial, os *drones* acabam aprimorando outros modos de percepção, redirecionando a atenção do/a ouvinte para as sutis flutuações no timbre ou no tom, que adquirem maior importância frente a um cenário estático" (DEMERS, 2010, p. 93)<sup>197</sup>.

O interesse nos efeitos gerados pela repetição de tonalidades prolongadas se faz perceber nos corpos e consciências, trazendo uma certa materialidade para a experiência. Em 1962, La Monte Young começou a usar equipamentos eletrônicos, no início com um gerador de frequências, e após 1969, com um sintetizador *Moog*. O compositor fazia uso de uma série de ondas senoidais – nas quais o som é composto por uma única frequência – soando ao mesmo tempo. A altura em que cada frequência é ouvida varia nos diferentes pontos de altitude de uma sala, o que configura uma espécie de expansão do conceito de composição, para englobar a posição e o movimento de quem ouve em relação ao espaço, como significantes de sua experiência de escuta.

[O som] pode assumir qualquer forma ou formato no processo de escutar, crescendo no que está ao redor, nos meus ouvidos, no que eu ouço. Escutar significa tentar e incentivar o objeto complexo pretendido na composição, mas moldado pela subjetividade do/a ouvinte, vinculado à objetividade de audições prévias (VOEGELIN, 2010, p. 17)<sup>198</sup>.

<sup>196</sup> Em português: "Teatro da Música Eterna".

<sup>197</sup> Do original: "Like other types of sensory deprivation, drones eventually sharpen other modes of perception by refocusing the listener's attention on the subtle fluctuations in timbre or pitch that accrue greater importance against an otherwise static background" (DEMERS, 2010, p. 93).

<sup>198</sup> Do original: "It can take any form or shape in the process of listening, growing into what is around, into my ears, into what I hear. Listening means to tempt and encourage the complex object intended in composition but shaped by the listener's subjectivity, bound to the objectivity of prior hearings" (VOEGELIN, 2010, p. 17).

A experiência sonora do *drone* abarca as circunstâncias corpóreas a partir das quais sua fruição adquire sentido. O alto volume que ressoa insistente acaba por transformar a percepção de tempo, neutralizando sua linearidade e instituindo uma espécie de circularidade retumbante. O poder conceitual, afetivo, e, num certo sentido, existencial do *drone*, se mantém como inscrição estética atual predominantemente em circuitos sonoros experimentais, referindo uma espécie de elogio à música extrema<sup>199</sup> e encontrando abrigo junto à *noise music*<sup>200</sup>. O elemento ressonante agregado à preferência por frequências graves insere características semânticas que remontam a realidades ficcionais de uma espécie de "geofonia" (KRAUSE, 1998)<sup>201</sup> pré-civilizatória, atijando a imaginação de uma ancestralidade qualquer, como 'música eterna' - sem começo, sem fim. Nas palavras de Voegelin: "Escutar [...] expande e gera o objeto como um fenômeno sônico; sem palavras, mas eternamente ressonante" (VOEGELIN, 2010, p. 35)<sup>202</sup>.

É a escuta que constrói o som ouvido, no que resulta do emaranhado de idiossincrasias, memórias e imaginações de quem ouve. Escutar seria, portanto, uma tarefa subjetiva que exige um envolvimento constante com o trabalho, pelo tempo que ele desempenha e não pelo tempo que estamos preparados/as para ouvir. Essa espécie de apreensão de nossa atenção aponta para as sensações que o trabalho provoca. No caso das instalações sonoras – mas não somente – é implícito o sentido de que produzimos o trabalho a partir de nossa presença. "Escutar não é um modo receptivo, mas um método de exploração, um modo de 'caminhar' pela paisagem sonora/pelo trabalho sonoro" (VOEGELIN, 2010, p. 4)<sup>203</sup>. Quando na cisterna, a *Deep Listening Band* (Imagem 13) propõe as ressonâncias do espaço como participantes da experiência estética, o faz evocando uma escuta que caminha pelo som, que percorre percepções e realiza uma música que só pode existir naquele momento, com a cooperação e resistência daquele espaço-tempo.

<sup>199</sup> Em 31 de julho de 2019 tivemos a oportunidade de presenciar um show da banda de metal Sunn O))) no evento *Let There Be Drone* no *Festsaal Kreuzberg* em Berlim. Foi uma experiência indescritível de poder sonoro. Nossos ouvidos nunca mais foram os mesmos.

<sup>200</sup> Uma discussão sobre a *noise music* se encontra no Capítulo 5 desta tese.

<sup>201</sup> Uma discussão sobre as fontes sonoras em acústica (KRAUSE, 1998) se encontra no Capítulo 3 desta tese.

<sup>202</sup> Do original: "Listening (...) expands and generates the object as a sonic phenomenon; speechless but eternally resounding" (VOEGELIN, 2010, p. 35).

<sup>203</sup> Do original: "Listening is not a receptive mode but a method of exploration, a mode of 'walking' through the soundscape/the sound work" (VOEGELIN, 2010, p. 4).

É importante lembrar, com Tomatis, que perceber os sons não significa, automaticamente, escutar. Tão imersivos são os ambientes que, por muitos períodos de tempo não nos lembramos de quais sons nos envolvem, não os retemos como informação. Não escutar os sons, ou seja, não lhes dar atenção dedicada, não significa, entretanto, que nosso corpo não os processe e que isso não altere nosso estado de maneiras sutis. A escuta envolve todo o corpo, pois não está somente atrelada à capacidade de ouvir, mas está principalmente conectada com a forma como se ouvem os sons e como a subjetividade de cada pessoa é afetada e reage ao estímulo sonoro.

Isso demonstra a importância de sublinhar uma noção complexa da escuta e da função auditiva como sistemas, que envolvem outras partes do corpo no processo físico do ouvir em direção ao processo subjetivo do escutar. O próprio entendimento do silêncio como uma ideia, uma abstração – que à rigor, seria uma experiência ausente do mundo, por emitir inúmeros sons, para além de qualquer tentativa de controlá-los – corrobora a noção da imersão como atributo do sonoro. É a noção de que estamos, enquanto sociedade, sempre, de alguma maneira, imersos em fenômenos (in)audíveis. Nunca haveria silêncio, só a imersão, constante, inclusiva, expansiva. "Os sons constantemente entram em meus ouvidos, pulando por aí, declarando seu interesse mesmo que eu não esteja escutando" (VOEGELIN, 2010, p. 11)<sup>204</sup>.

O fato de eu não os escutar consciente ou voluntariamente não significa que esses sons não moldem a realidade como ela se apresenta para mim. O som faz a multidão massiva e penetrante, tornando-se cada vez mais densa e intimidadora, invadindo meu espaço físico. Seus pés batendo reverberam na arquitetura dura e brilhante. Um estampido: emergindo das minhas costas e se estendendo à minha frente além do meu horizonte visual. Estão em toda parte, aproximando-se cada vez mais, engolfando-me em sua presença física (VOEGELIN, 2010, p. 11)<sup>205</sup>.

A ressonância ocorre quando dois ou mais corpos interconectados partilham a mesma frequência vibracional. Quando um dos corpos está vibrando, ele convida o segundo corpo a um movimento vibracional, resultando numa vibração conjunta amplificada,

<sup>204</sup> Do original: "Sounds constantly enter my ears, bounding around in there, declaring their interest even if I am not listening" (VOEGELIN, 2010, p. 11).

<sup>205</sup> Do original: "The fact that I do not listen to them consciously or voluntarily does not mean that these sounds do not shape reality as it presents itself to me. The sound makes the crowd huge and penetrating, becoming ever more dense and intimidating, invading my physical space. Its beating feet reverberate in the hard and bright architecture. A stampede: emerging from my back and extending in front of me beyond my visual horizon. They are everywhere, coming closer and closer, engulfing me in their physical presence" (VOEGELIN, 2010, p. 11).

expandida. Anthony Gritten, musicólogo britânico, reivindica uma "escuta ressonante" (GRITTEN, 2010)<sup>206</sup>, que prioriza elementos como timbre e reverberação ao invés da imediata construção de uma mensagem ou significado através dos sons musicais. O autor estabelece o toque como operação homóloga à escuta, evocando o contato entre corpos e superfícies como situação primordial da experiência sônica. “A ressonância abre o sujeito para ser tocado pelos eventos do timbre e da sensação e a se tornar sensível às nuances do que é ouvido” (GRITTEN, 2010, p. 117)<sup>207</sup>.

Deixar o timbre ressoar sem o forçar a significar algo requer probidade [...] É uma atitude, não de julgamento ou apreensão de eventos, nos quais o *telos* é o domínio e a possessão, mas de cuidado com detalhes singulares. É uma questão de ser sensível à sensação tímbrica, de evitar a força, e permanecer móvel (GRITTEN, 2010, p. 117)<sup>208</sup>.

Assim como os experimentos na cisterna realizados pela *Deep Listening Band* (Imagem 13) mostraram a potência sonora da ressonância, a ação dos efeitos de eco de certas construções arquitetônicas – especialmente grandes igrejas e armazéns vazios – fornecem um precursor do *loop* de fita magnética evidenciado pela música concreta nos anos 1950. Nesses espaços, uma simples melodia tocada por um instrumento, entrelaça-se, voltando-se sobre si mesma, em desdobramentos sequenciais que podem soar quase atemporais. É assim que a arquitetura, em arte sonora, não serve apenas a um propósito funcional para o som, mas pode ser pensada como um instrumento musical através do qual o som do espaço é tocado. As sonoridades se movem assim, através de sua própria produção, em vez de representá-la. Nos incitam ao movimento e à imaginação, mantendo-nos, ainda, no mesmo local. Como uma experiência de acontecimento no espaço-tempo, opera como uma entidade, capaz de espalhar seus elementos ao mesmo tempo em que condensa sensações no corpo através da escuta.

---

<sup>206</sup> Do original: "resonant listening".

<sup>207</sup> Do original: "Resonance opens the subject to be touched by the events of timbre and sensation, and to become sensitive to the nuances of what is heard" (GRITTEN, 2010, p. 117).

<sup>208</sup> Do original: "Letting the timbre resonate without forcing it to mean something requires probity [...] It is an attitude, not of judging or apprehending events, in which the *telos* is mastery and possession, but of taking care over singular details. It is a matter of being sensitive to timbral sensation, of avoiding force, and of remaining mobile" (GRITTEN, 2010, p. 117).

### 3.7 Ouvir Olhos

Em *A p etica do espaço*, publicado em 1957, Bachelard cria universos simbólicos através de uma espécie de poética elementar da imagina o. A imagina o seria a metodologia central das designa es linguísticas, a endereçar fenômenos recorrentes ao campo semântico das formas transculturais. Trazendo fartos exemplos de poesia e literatura, o autor, desde o viés do devaneio poético, propõe associa es conceituais alheias a um empirismo cientificista, numa espécie de celebra o do delírio. Para Bachelard há que serem notados os devaneios materiais que acompanham a contempla o est tica, pois, o pensamento objetivo da ciência tradicional não permitiria maravilhar-se. “Nunca a imagina o pode dizer:   só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imagina o não está sujeita a uma verifica o pela realidade” (BACHELARD, 1993, p. 98).

Em particular, a no o de “imagem poética” (BACHELARD, 1993) nos leva ao cerne da metodologia de Bachelard, ao construir seus objetos de análise por meio de um concatenar de sentidos fluidos nos limi res da linguagem verbal. “Uma imagem poética   um sentido em estado nascente; a palavra – a velha palavra – recebe aí uma significa o nova [...] Significar outra coisa e criar devaneios diferentes, tal   a dupla fun o da imagem literária” (BACHELARD, 1993, p. 257). Essa rela o direta da poesia com a experiência dos objetos percebidos nos traz um sentido de deliberada cria o, pois “a imagina o aumenta os valores da realidade” (BACHELARD, 1993, p. 12). “Ao nível da imagem poética, a dualidade do sujeito e do objeto   irisada, reverberante, incessantemente ativa em suas inversões” (BACHELARD, 1993, p. 4).

A imagina o em Bachelard se refere a uma faculdade criativa, em oposi o a uma mera reprodu o da percep o. Tradicionalmente, a imagina o   pensada como prerrogativa de formar imagens. O legado formalista de pensamento, que se ancora no predomínio da visão sobre os demais sentidos, operaria por meio de cópias e representa es do real. Resulta num exercício de especta o do mundo que nos rodeia.   contempla o. Para Bachelard, ao se distanciar da realidade concreta, o formalismo negligenciaria os aspectos materiais do humano, pois a imagina o “  antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percep o;   acima de tudo a faculdade de nos libertar das primeiras imagens, de mudar imagens” (BACHELARD, 1993, p. 7). A força imaginativa permitiria

o ato criativo de imagens em oposição a um ajustar-se à realidade dada. A imaginação inventa a matéria. Sua ação é concretizante, da ordem da invenção. Nesse sentido, se aproxima das características construtivas da experiência sonora, por apresentar uma dimensão imersiva que desloca os sentidos do espaço-tempo. De tal sorte que "a imagem poética terá uma sonoridade de ser" (BACHELARD, 1993, p. 2).

Em meio a um adensamento da reflexão em torno dos fenômenos sonoros, apresentamos o convite de Bachelard a uma "fenomenologia do verbo escutar" (BACHELARD, 1993, p. 186) que se daria por um entendimento da escuta enquanto modo de estar no mundo, operando uma inclusão do corpo nos significados da presença, num "abrir-se os ouvidos que escutam" (BACHELARD, 1993, p. 185). Para Bachelard o acontecimento estético solicita uma circunstância de acesso ao presente enquanto expansão do tempo transitório. O instante poético seria algo como uma verticalização dos sentidos, como um mergulho na experiência, resultando numa concomitância sensível de eventos.

A função da imaginação aliada a um entendimento estético do fenômeno sonoro, nos permite apresentar o que Bachelard reúne numa frase que adquire efeitos sinestésicos, ao escrever sobre o intrincado e fascinante relacionamento entre audição e visão, entre imagem e som, enquanto sentidos que funcionariam como "aparelhos de sonhar: ver e ouvir, ultraver e ultraouvir, ouvir-se ver" (BACHELARD, 1993, p. 186). Esse atravessamento entre domínios de percepção se institui em um campo expandido que, de saída, invoca a simultaneidade constitutiva de toda experiência. "Ouvir-se ver" se converte num eixo proposicional por declarar as circunstâncias de imbricação a partir das quais experimentações conceituais ocorrem em trânsito, por *entre* saberes e práticas.

Na formulação bachelariana "Ouvir-se Ver", invertem-se as funções usuais da percepção e a ênfase se dá no aparato instituído do olho, criando possibilidades de uma imaginação para além dos domínios da visualidade, num (*depois*) *do Olhar* (Imagens 14, 15, 16). "Ouvir-se Ver" tem o sentido de deslocamento que possibilita uma escuta em relação a nossa maneira desatenta de tomar a visão como exemplar de relação perceptiva, o que instaura uma normatividade que acaba por obstruir outras potencialidades sensitivas e, em última instância, outras realidades possíveis. É assim que os atributos vinculados a experiências auditivas atravessam e expandem a visão, no sentido de ativarem sensações que remodelam percepções do mundo.



Imagem 19: Ianni Luna, *Ouvir Olhos*, 2017 <sup>209</sup>.

Um fone de ouvido emitindo sons intermináveis se encontra instalado na parede de um museu. Como um experimento em narratividade e ficção, este trabalho foi gerado a partir de material sonoro capturado durante sete dias na cidade de Olhos d'Água de Goiás, a partir da proposição inicial de *Ouvir Olhos* (Imagem 19). A ação poética consistiu na disponibilidade de uma 'escuta profunda' que atravessou as instâncias e interações diárias – entre pessoas, objetos, naturezas – ocorrendo como postura potencializadora de sentidos e reconfiguradora de sensações e afetos. Das interações complexas surgiram sinais auditivos, carregados de presença imaterial.

Como narrativas de um Outro imaginado, várias vozes contam memórias inventadas de alguém que ali nunca viveu, mas que povoava as imaginações de quem por ali passou. São cenários sugestivos, a serem construídos. O gravador serviu como extensão corporal e perceptiva, capaz não apenas de registrar, como também de criar situações e significados

<sup>209</sup> Este trabalho se realizou durante uma residência artística no NACO (Núcleo de Arte do Centro Oeste), que precedeu o *Salão Eixo do Fora vol.5*. Passou então a compor o acervo do Museu Nacional da República, em Brasília, onde foi exposto em Dezembro de 2017. Em 2018 foi exposto na mostra coletiva *Cidadão Antenado* na galeria Espaço Piloto da UnB. Em agosto de 2020 foi selecionado para a coletânea *Sonora - Musicas y Feminismos*, criada pela rede colaborativa SONORA vinculada ao NuSOM-USP. A coletânea faz parte de uma série veiculada pela Rádio Caso, da Argentina. Disponível em: <http://www.sonora.me/>. Acesso em Agosto 2020.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVASqVUH8cM&frags=pl%2Cwn> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Ouvir-Olhos>. Acesso em Agosto 2020.

poéticos. Essas sonoridades se configuram como colagens, capazes de desarticular noções lineares do espaço-tempo. São realidades ficcionais que, por meio do fone de ouvido, veiculam o devaneio de um sonho coletivo.

### 3.8 O Fone como Espaço de Devaneio

Com Bachelard apreciamos os objetos sonoros a partir de sua potencialidade, de seu “poder poético” (BACHELARD, 1993, p. 7) de instigar a imaginação. Segundo o autor, "a poesia, em sua função principal, restitui-nos às situações do sonho" (BACHELARD, 1993, p. 34) e, enquanto fomentadores de sonhos, os objetos sonoros operam em instâncias tecnológicas de uma "imaginação criadora". Nesse ínterim, o lugar teórico do objeto sonoro permite que os elementos de um discurso estético possam ser articulados em função de sua semântica alegórica. Assim, elegemos o objeto sonoro ‘fone de ouvido’ como elemento poético para experiências de deslocamento imoto.



Imagem 20: Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Arena)* (frames de video), 1993.

Uma grande guirlanda de lâmpadas está disposta no teto da galeria delimitando um espaço. Na parede estão um texto e dois fones de ouvido sem fio. O mesmo áudio (a Valsa No. 2 de Shostakovich<sup>210</sup>) é tocado simultaneamente nos dois fones. No texto, o artista convida para uma dança dentro dessa arena, a partir da escuta simultânea do mesmo som em fones separados. *Untitled (Arena)* de Felix Gonzalez-Torres (Imagem 20) é uma instalação sonora que funciona a partir de uma interação presencial. O trabalho propõe

<sup>210</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mmCnQDUSO4I>. Acesso em Agosto 2020.

uma espécie de encarnação do compartilhamento, um mundo 'menor', à dois, numa espécie de romantismo que devaneia. É uma função do íntimo, num contexto do comum.

As fronteiras entre público e privado, espaço exterior e espaço interior, são colocadas em questão, numa esfera de intimidade pública. Na medida em que relações momentâneas entre as pessoas dançando e as demais pessoas circulando no ambiente vai acontecendo, há uma espécie de coparticipação em danças imaginadas. Acionamos instâncias fictícias, elaborando possíveis narrativas afetivas ao presenciar o devaneio alheio, que se forja como nosso. O dispositivo do fone de ouvido, na obra de Felix Gonzalez-Torres, revela códigos sociais inerentes a determinados espaços institucionais e, ao mesmo tempo, resolve transpô-los. “Cada objeto investido de espaço íntimo transforma-se, nesse coexistencialismo, em centro de todo o espaço. Para cada objeto, o distante é o presente, o horizonte tem tanta existência quanto o centro” (BACHELARD, 1993, p. 207).

A porosidade das dimensões sensoriais da visualidade e da auralidade, têm, no objeto fone, um índice poético que entrelaça as instâncias do espaço e da presença, num campo expandido da noção de objeto. O fone permite a potencialidade de se compartilhar dos estímulos sensoriais – visuais, olfativos – de um mesmo contexto com outras pessoas, ao passo que opera, como **portal portátil**, o acesso a outros fluxos perceptuais por meio da matéria volátil auditiva. O fone é apresentado pois, como espaço de devaneio, a partir do qual a escuta se institui como uma (in)atividade, um estado propício, ambivalente em sua potência de deslocamento e permanência simultâneos. E "devaneios [...] são muito puros porque não servem para nada" (BACHELARD, 1993, p. 170).



Imagem 21: Ianni Luna, *Ouvido Encontrado*, 2017 <sup>211</sup>.

Um fone de ouvido repousa sobre uma plataforma branca contra uma parede branca, numa quina do piso de uma galeria. *Ouvido Encontrado* (Imagem 21) é uma fotografia digital realizada na galeria Espaço Piloto da UnB, em Brasília, num intervalo entre exposições. É a proposição da escuta como obra. Tudo começou quando, em uma residência artística na Biblioteca Central da UnB <sup>212</sup> havíamos eleito o fone de ouvido como motivo propulsor de nossa poética. Como objeto sonoro demasiadamente inumano, o fone se constituiu – em uma inversão – como sujeito de um discurso silencioso delirante sobre si mesmo. A mera disposição deste objeto como instância estética da escuta aciona sentidos de um *ready-made* <sup>213</sup>.

Ainda em *A Poética do Espaço*, Bachelard (1993, p. 28) propõe o conceito de “topoanálise” como o “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima”, que vem a corroborar sua investigação dos espaços de intimidade, desde uma discussão

<sup>211</sup> Disponível na página da artista em: <https://ianniluna.net/Ouvido-Encontrado>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>212</sup> A residência artística em questão fazia parte de uma disciplina pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) sob a insígnia *Tópicos Especiais em Poéticas Contemporâneas I* ministrada por Christus Nóbrega.

<sup>213</sup> Uma discussão sobre o *ready-made* como operação poética em artes visuais se encontra no Capítulo 2 desta tese.

da casa como um universo de constituição inicial do ser. “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (BACHELARD, 1993, p. 24). Bachelard estabelece sentidos de proteção e fortaleza da casa como instâncias do indivíduo. “Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo” (BACHELARD, 1993, p. 62).

Para quem sabe escutá-la, a casa do passado não é uma geometria de ecos? As vozes, a voz do passado, ressoam de formas diferentes no grande aposento e no quatinho. Também de forma diferente ressoam os apelos na escada [...] Será possível, mais além, reconstituir não simplesmente o timbre das vozes, mas também a ressonância de todos os quartos da casa sonora? (BACHELARD, 1993, p. 74).

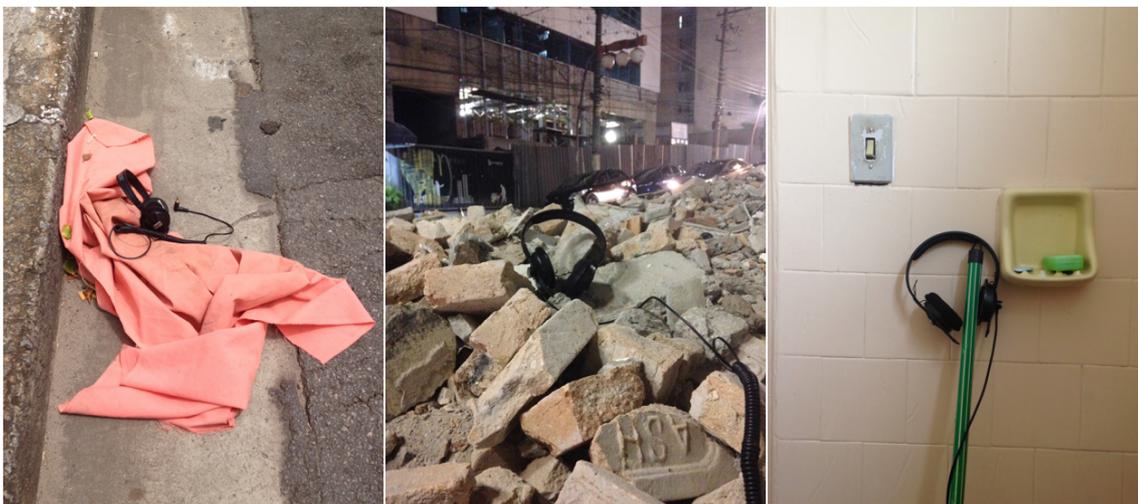
Essa "casa sonora" que propõe Bachelard se estabelece como "imagem poética" significativa para nossas investigações na medida em que ocorre se edificar por meio de uma "escuta ressonante" (GRITTEN, 2010). O espaço da casa ressoa seus ambientes em intimidades próprias, de escutas insulares, nos lembrando que “é preciso [...] dessocializar nossas grandes lembranças e atingir o plano dos devaneios que vivenciávamos nos espaços de nossas solidões” (BACHELARD, 1993, p. 28). Em especial a noção de salvaguarda, de esconderijo, que alguns lugares ou objetos da casa suscitam, estabelecem um “estudo positivo das imagens do segredo” (BACHELARD, 1993, p. 91). São espaços que perpassam nossas imagens poéticas da privatividade que guardamos.

Assim, o lugar do armário como objeto de sentido nos oferece abundante metáfora da vida vivida em sua versão particular, numa descrição que mantém nossos universos em segurança. “O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um” (BACHELARD, 1993, p. 91). Haveria pois “a existência de uma homologia entre a geometria do cofre e a psicologia do segredo” (BACHELARD, 1993, p. 94) no que se configuraria uma “topoanálise” dos armários enquanto objetos de imaginação criadora, enquanto presenças, coparticipantes em nossas existências. E “todos os armários estão cheios” (BACHELARD, 1993, p. 21).

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses 'objetos' e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos.

Têm como nós, por nós e para nós, uma intimidade (BACHELARD, 1993, p. 91).

O contexto de um fone de ouvido que se vivencia como "casa sonora", que pode ser entendido como "armário" pessoal, instaura os sentidos de um exílio voluntário da vida social imediata. O fone proporciona essa intimidade consigo e ressoa uma escuta que encontra no objeto sonoro uma espécie qualquer de casa. O fone de ouvido ativa assim o lugar da "intimidade da matéria", que incrementa os sentidos de uma escuta como segredo. O fone, *ready made* do som, index para os ouvidos, se objetifica, personificando a escuta. O fone, que guarda e espalha sinais, concatenando pessoas e sonoridades, cria situações estéticas que se dão como uma espécie de comunicação assíncrona. Som que se compartilha vez a vez, sem nunca encontrar todos os ouvidos ao mesmo tempo, exigindo uma intimidade de sigilo, que nos insere num tipo de pertencimento, em coligação uns/mas com os/as outros/as. O fone encoraja uma escuta focada, ao mesmo tempo que suscita o compartilhamento de um segredo.



Imagens 22, 23, 24: Ianni Luna, *Também Ali Havia um Mundo (série)*, 2018 <sup>214</sup>.

Um fone de ouvido específico figura em uma série fotográfica realizada na cidade de São Paulo. *Também Ali Havia Um Mundo* (Imagens 22, 23, 24) é uma ação poética que

<sup>214</sup> Disponível na página da artista em: <https://ianniluna.net/Tambem-Ali-Havia-Um-Mundo-vol-1-There-Also-Was-A-World-vol-1>. Acesso em Agosto 2020.

derivou numa peregrinação que tomava o objeto sonoro 'fone de ouvido' como instância de produção de sentido. A ideia consistiu em passar um mês estabelecendo vínculo com um fone. Passamos quatro semanas dormindo com o objeto ao nosso lado e carregando-o para todos os lugares em que íamos, na bolsa ou no corpo. Escutávamos sons no fone, mas também gravávamos sons que ouvíamos através dele e, às vezes, o mantínhamos apenas a envolver os ouvidos, sem emitir som algum. Por ocasião de uma viagem que precisamos fazer durante esse período, passamos então a tirar fotos do fone, como se estivéssemos de férias, compartilhando delírios turísticos por outros territórios. Numa tarde de quinta-feira, atravessando uma rua movimentada do centro de São Paulo, o fone caiu de nossas mãos e foi então atropelado por uma caminhonete. Sua carcaça (sem as almofadinhas) foi, no entanto, devidamente guardada.

Nesses "devaneios de objetos" (BACHELARD, 1993, p. 31) estabeleceu-se uma relação de pesquisa afetiva, com esse "objeto-sujeito" (BACHELARD, 1993, p. 91), com *esse* fone de ouvido, num relacionamento verticalmente vertiginoso. De objeto a sujeito, o fone incorporou uma presença, a nos fazer companhia. Essas diferentes experiências com o fone nos fizeram considerá-lo para além do que realizava enquanto mídia auditiva. É que *Também Ali Havia um Mundo*. Não somente enquanto tecnologia, o fone instaura uma significação estética para a escuta, que se apresenta como elemento propiciador de uma imersão imaginativa.

### 3.9 Noite Acusmática

É por meio do sonho devaneante de Bachelard que estabelecemos uma relação entre o cubo preto e a noite. A ambientação imersiva ativada pelo cubo preto estabelece os sentidos da escuridão e do mistério de uma espécie de mergulho sonoro. Nesse sentido, a função criadora da imaginação possibilita uma certa intimidade com a noite escura de uma sonoridade acusmática. No cubo preto enquanto espaço expositivo, acessamos a noite sonora. E que não se esqueça que um cubo preto improvisado imediato nos é dado a partir do ato voluntário de se fechar os olhos, esse gesto sutil e poderoso que intensifica exponencialmente a experiência auditiva. Fechar os olhos é a nossa noite particular, nossa habilidade eletiva de seguir um outro percurso com o som e gerar sentidos (im)previstos. "Todo sonhador solitário sabe que ouve de outra maneira quando fecha os olhos [...]"

Quem nunca apertou fortemente as pálpebras com os dedos?” (BACHELARD, 1993, p. 186).

“Na nebulosa<sup>215</sup> em criação, a Noite medita silenciosamente, as nuvens primordiais se reúnem vagarosamente. É essa lentidão, é esse silêncio que a grande poesia deve conservar” (BACHELARD, 2001, p. 205). Encontramos em Bachelard o convite para “escutar a noite” (BACHELARD, 1993, p. 173), num movimento de fruição desse desconhecido familiar que se mostra em seu tempo de crepúsculo. Por se manter trabalhosa à visão, a noite carrega um senso de centro pouco determinado, trazendo os sentidos de difusão para a experiência do ambiente. Assim como o cubo preto das instalações sonoras, bem como o fechar de olhos de nossa noite acusmática particular; a escuridão nebulosa instaura espaços de devaneio da imaginação. A noite tem muito a nos dizer, se a escuta se prestar ao que não se consegue mais ver. Aqui os aspectos sombrios e fantasmagóricos de um terror associado à falta de visão e clareza, povoam as "horas felizes da superimaginação" (BACHELARD, 1993, p. 229).

---

<sup>215</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) As nebulosas são nuvens de poeira, hidrogênio, hélio e plasma. A maioria das nebulosas são de tamanho extenso, abrangendo até centenas de anos luz de diâmetro. Embora mais densas que o espaço que as circundam, a maioria das nebulosas são muito menos densas que qualquer vácuo criado em ambiente terrestre. Uma nuvem nebulosa do tamanho da Terra pesaria apenas alguns quilogramas.



Imagem 25: Ianni Luna, *Whatever is Made Out of The Nights*, 2019 <sup>216</sup>.

Um *thriller* de suspense se passa nas ruas de Berlim num inverno ameno em meio à mudança climática. No vídeo *Whatever is Made Out of The Nights* (Imagem 25) a natureza sugestiva da privação de luz que caracteriza as noites, abre potencialidades de mundo no imenso desconhecido do que não é visto. A escuridão noturna ativa sentidos adequados a uma percepção que não depende mais da visão. À noite, no frescor do que não é dado como certo, é o mistério que nos dá permissão, pela própria natureza de seu infinito invisível.

O espectro do som perturba a ideia de estabilidade visual e nos envolve enquanto participantes na produção de um mundo invisível. Nesse sentido, "os sons são como fantasmas" (VOEGELIN, 2010, p. 12)<sup>217</sup> a nos envolver sem que reconheçamos sua face. Na noite acusmática, ignoramos a fonte sonora e nos detemos à realidade imaginada pela escuta, que nos escapole enquanto objeto decifrado. É que "deixada no escuro, preciso explorar o que ouço" (VOEGELIN, 2010, p. 4)<sup>218</sup>. O aspecto multidimensional do

<sup>216</sup> Este trabalho foi exibido na mostra *Reconstruct*, em Julho de 2020, na galeria *PrideArt* em Berlim, Alemanha e será exibido na 4a edição do *International Bad Video Art Festival* que ocorrerá em Outubro de 2020, na galeria *Khodynka* em Moscou, Rússia.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O-pOleb-uns> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Whatever-Is-Made-Out-Of-The-Nights>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>217</sup> Do original: "Sounds are like ghosts" (VOEGELIN, 2010, p. 12).

<sup>218</sup> Do original "Left in the dark, I need to explore what I hear" (VOEGELIN, 2010, p. 4).

fenômeno sonoro, quando em situação fílmica, tende a dilatar os acessos à experiência estética, acionando dinâmicas eminentemente imaginativas. Em *Whatever is Made Out of The Nights* (Imagem 25) as intersecções entre imagem e som expandem as prerrogativas perceptivas e constroem uma narrativa aberta, na qual os tensionamentos ocorrem como sugestões, operando na esfera das incertezas. É um deslocamento por imaginação.

### 3.10 Escutar Imaginações

O som interage com estruturas arquitetônicas e densidades humanas, a estabelecer dinâmicas de ambientação nas quais as atenções perceptivas se voltam para uma imensidão como sensação corpórea. "A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis estamos algures; sonhamos num mundo imenso" (BACHELARD, 1993, p. 190). Nesse sentido, o "ser imensificante" (BACHELARD, 1993, p. 200) que se vincula aos valores da vastidão e da magnitude, constrói imagens poéticas em torno de um exacerbamento da experiência estética. E "nessa convivência com a espacialidade poética que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza" (BACHELARD, 1993, p. 206). Este espaço então criado se estabelece em relação, aos moldes de uma "dialética da imensidão e da profundidade" (BACHELARD, 1993, p. 213).

A imagem poética da imensidão formula assim, "uma fenomenologia da extensão, da expansão, do êxtase, em suma, uma fenomenologia do prefixo ex" (BACHELARD, 1993, p. 200) que se institui como metodologia do pensamento em devaneio. "Uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenômeno do impulso estético" (BACHELARD, 1993, p. 223). A imagem poética do "ser entreaberto" (BACHELARD, 1993, p. 221) para o qual as fronteiras são impermanentes, suscita as ambivalências dos contextos de devaneio poético. "Fechado no ser sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim"

(BACHELARD, 1993, p. 217). É desde uma metáfora musical, significativamente sonora, que as transposições entre modos perceptivos ressoam em expansão infinita.

O segundo livro de Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*<sup>219</sup>, é uma investigação sobre a escuta como instância de sensibilidade geradora de mundos. O livro faz referência à *Teoria dos Mundos Possíveis*, a partir dos escritos de David K Lewis, entre outros, segundo a qual a realidade, concebida como a soma do imaginável e não como a totalidade do que existe fisicamente; seria um universo composto de uma pluralidade de mundos distintos. Para cada maneira diferente que o mundo poderia ter sido, haverá a possibilidade de que assim exista. Em Literatura, essa concepção é utilizada para abordar noções de verdade literária, a natureza da ficcionalidade e a relação entre os universos da fantasia e da realidade.

Para Voegelin (2014) os mundos possíveis poderiam ser experienciados nos termos dos fenômenos sonoros em função dos acessos perceptivos assim gerados. As ficções dos mundos sônicos possíveis evidenciariam a pluralidade do mundo real e não a sua impraticabilidade, o que a autora chamou de “possibilismo fenomenológico não ontológico” (VOEGELIN, 2014, p. 48). Para Voegelin, através do som, poderíamos habitar infinitos mundos de possibilidades. O elemento sonoro carregaria assim, a potência de adensar o real, fazendo repensar a singularidade de mundos multidimensionais. As qualidades invisíveis, disruptivas e afetivas do som, realizam uma potencial capacidade de sustentar experiências estéticas.

O som, quando não é ouvido como sublimado a serviço de fornecer uma realidade visual, mas é ouvido generosamente, não descreve um lugar ou um objeto, nem é um lugar ou um objeto, não é adjetivo nem substantivo. É estar em movimento, produzir. É um ato invisível, uma dinâmica de produção que não está interessada em permanecer e ouvir seu resultado. É perpetuamente em movimento, criando tempo e tempos ao invés de segui-lo (VOEGELIN, 2010, p. 14)<sup>220</sup>.

<sup>219</sup> Em português: “Possíveis Mundos Sônicos: Ouvindo o Continuum do Som”.

<sup>220</sup> Do original: "Sound, when it is not heard as sublimated into the service of furnishing a visual reality, but listened to generatively, does not describe a place or an object, nor is it a place or an object, it is neither adjective nor noun. It is to be in motion, to produce. It is an invisible act, a dynamic of production that is not interested to linger and hear its outcome. It is perpetually on the move, making time and tenses rather than following them" (VOEGELIN, 2010, p. 14).

Essa criação de "tempo" (*time*) e "tempos" (*tenses*) de que fala Voegelin, carrega uma ambivalência poética da noção temporal, aqui atuando como substantivo abstrato e como indicativo de uma função da morfologia gramatical, a referenciar o tempo no tempo em que uma ação ocorreu, seu tempo verbal. Ambivalência essa que retoma, em situação estética, a operação de expansão de sentidos vinculada à experiência da escuta.

Este capítulo se dedicou à escuta como elemento pivotal das proposições em arte sonora. A partir de uma abertura ao som como ato perceptivo de realidades estéticas, renovamos o acesso à imaginação por meio de um corpo antena que reconhece a experiência sônica como função de uma presença. Por meio de revisões críticas do aparato conceitual da visualidade, apresentamos uma filosofia da arte sonora que elabora as nuances imersivas da escuta. Celebramos assim, o devaneio de uma escuta profunda, que se difere do mero ouvir e que encontra, nos contextos expositivos das artes visuais, sentidos para uma noite metafórica do som, a exaltar sua (in)visibilidade como experiência ressonante. No próximo capítulo nos voltaremos para situações de uma escuta eminentemente corpórea, que encontra na caminhada sentidos de um ato estético capaz de acionar territórios perceptivos como redescoberta incessante do ambiente.

## **Capítulo 4**

### **Caminhadas Sonoras – O Espaço Público e as Derivas do Som ao Ar Livre**



Imagem 26: Janet Cardiff, *Forest Walk*, 1991 <sup>221</sup>.

Vá em direção à lata de lixo verde acastanhado. Depois, há uma trilha à sua direita. Pegue a trilha, está um pouco encoberta. Há uma árvore morta carcomida. Parecem formigas. Não venho a essa floresta há muito tempo ... É bom sair do centro, dos barulhos dos edifícios, para a natureza idílica. Ok, há uma bifurcação no caminho, pegue a trilha para a direita. Tem um pouco de tinta na pedra, parece ... talvez seja ... não, é tinta. Eu me pergunto o que está fazendo lá. Algum/a artista pintando o pôr do sol, eu acho ... é tão bonito na floresta à noite ... só meio assustador (CARDIFF, s/d)<sup>222</sup>.

O texto acima é um excerto da transcrição do primeiro trabalho de caminhada sonora (*sound walk*) da artista canadense Janet Cardiff. *Forest Walk* (Imagem 26), de 1991, é uma obra *site-specific*, pensada como uma caminhada guiada por áudio veiculado por fones de ouvido. A voz gravada de Cardiff surge em momentos entremeados de sons do ambiente e das ações de seu corpo, como passos, pausas e respiração. A voz dá instruções específicas de direção e aponta elementos e detalhes da paisagem, referenciando o local

<sup>221</sup> Disponível na página da artista em: <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forest.html>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>222</sup> Do original: "Go towards the brownish green garbage can. Then there's a trail off to your right. Take the trail, it's overgrown a bit. There's an eaten-out dead tree. Looks like ants. I haven't been in this forest for a long time ... It's good to get away from the centre, from the building noises, to idyllic nature. Ok, there's a fork in the path, take the trail to the right. There's some paint on the stone, looks like ... maybe it's ... no it is paint. I wonder what it's doing there. Some artist painting the sunset I guess... It's so beautiful in the forest at night ... it's kind of spooky though" (CARDIFF, s/d).

Disponível na página da artista em: <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forest.html>. Acesso em Agosto 2020.

por meio de descrições físicas e mnemônicas, entrelaçadas a uma narrativa não linear, como um fluxo de consciência.

Eu estava residindo no Banff Center em Alberta, Canadá, experimentando várias tecnologias diversas e criei o que se tornou minha primeira caminhada em áudio. Não tinha instruções muito boas e a qualidade da minha mixagem foi terrível, pois foi mixada em um toca-fitas de 4 canais, mas o trabalho realmente me inspirou e mudou meu pensamento sobre arte. Provavelmente, apenas 10 pessoas o ouviram na época, mas foi o protótipo de todas as caminhadas que se seguiram. Quando o ouço agora, posso apreciar o frescor e o desprendimento, mesmo com toda a má edição (CARDIFF, s/d)<sup>223</sup>.

Nas caminhadas sonoras, Janet Cardiff trabalha principalmente explorando as possibilidades de som e especificamente da voz humana em narrativas descontínuas. São trabalhos fortemente pautados pelo local em que são realizados, pois o material é registrado no mesmo lugar que depois é indicado para ser experimentado. A ideia é que se percorra as mesmas trilhas que a artista percorreu anteriormente, a partir das indicações instrutivas e a atmosfera narrativa então criadas, sobrepondo ambos os tempos da experiência. A caminhada realiza essa junção entre passado e presente, que se dá como uma simultaneização do tempo, expandindo-o através do espaço a ser percorrido.

#### 4.1 Walkscapes

No dia 14 de abril de 1921, às três da tarde, no jardim da igreja de *Saint-Julien-le-Pauvre* em Paris, um grupo de pessoas se encontra e, sob chuva, iniciam uma caminhada. Com essa ação, o movimento dadá inauguraria uma série de "excursões urbanas a lugares banais", que se caracterizariam como visitas (CARERI, 2009, p. 68). Esta primeira visita dadá constrói uma operação efetivamente estética – tendo sido anunciada e documentada por escritos posteriores – que se constitui de um acontecimento com sentido de existir mas sem razão nem planejamento.

---

<sup>223</sup> Do original: "I was doing a residency at the Banff Centre in Alberta, Canada, experimenting with some various technologies, and I created what became my first audio walk. It didn't have very good instructions and the quality of my mixing was terrible since it was mixed on a 4-track cassette deck, but the work really inspired me and changed my thinking about art. Probably only 10 people heard it at the time, but it was the prototype for all the walks that followed. When I listen to it now, I can appreciate the freshness and looseness, even with all of the bad editing" (CARDIFF, s/d). Disponível na página da artista em: <https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forest.html>. Acesso em Agosto 2020.

Segundo o arquiteto e pesquisador italiano Francesco Careri, "a frequência e a visita a lugares insípidos representavam para os dadaístas uma maneira concreta de chegar à secularização total da arte, de modo a alcançar uma união entre arte e vida, o sublime e o cotidiano" (CARERI, 2009, p. 73)<sup>224</sup>. A idéia de ocupar o espaço da cidade, numa investigação de aspectos desconhecidos de lugares familiares – de lugares que estiveram sempre lá – por si só efetiva a significância poética de um movimento de saída do museu para a urbis. Tanto, que haveriam de passar mais três anos até que ocorresse uma outra visita dadá. Não obstante a descontinuidade, a importância teórica desse momento é acentuada por Careri quando aponta a primeira visita dadá como operação estética que vai além do já provocativo primeiro *ready-made* urbano.

Em 1917, Duchamp propôs o Woolworth Building, em Nova York, como seu próprio trabalho pronto, mas esse ainda era um objeto arquitetônico, não um espaço público. O *readymade* urbano realizado em Sain-Julien-le-Pauvre, por outro lado, é a primeira operação simbólica que atribui valor estético a um espaço e não a um objeto (CARERI, 2009, p. 75)<sup>225</sup>.

A visita se deu como operação eminentemente dadaísta, de uma maneira na qual não mais os objetos banais do cotidiano eram trazidos ao espaço da arte, mas as próprias pessoas – a experiência da arte – eram levadas aos espaços banais de seu entorno. Em 1924, quatro pessoas, entre elas, André Breton, que havia participado da primeira visita dadá, decidem organizar uma segunda intervenção no espaço público, dessa vez a ideia era realizar uma jornada errática a um território natural. "O grupo decidiu partir de Paris, indo para Blois, uma pequena cidade selecionada aleatoriamente no mapa, de trem e depois continuando a pé até Romorantin" (CARERI, 2009, p. 79)<sup>226</sup>.

Esta ação incorpora a operação conceitual das visitas dadá em uma caminhada que chega a durar alguns dias, ao fim dos quais Breton se dedica a produzir o primeiro esboço do Manifesto Surrealista, lançado alguns meses depois. As chamadas "deambulações", ali

---

<sup>224</sup> Da versão em inglês: "The frequentation and visiting of insipid places, represented for the Dadaists a concrete way of arriving at the total secularization of art, so as to achieve a union between art and life, the sublime and the quotidian" (CARERI, 2009, p. 73).

<sup>225</sup> Da versão em inglês: "In 1917 Duchamp had proposed The Woolworth Building in New York as his own readymade work, but this was still an architectonic object not a public space. The urban readymade realized at Sain-Julien-le-Pauvre, on the other hand, is the first symbolic operation that attributes aesthetic value to a space rather than an object" (CARERI, 2009, p. 75).

<sup>226</sup> Da versão em inglês: "The group decided to set forth from Paris, going to Blois, a small town selected randomly on the map, by train and then continuing on foot as far as Romorantin" (CARERI, 2009, p. 79).

iniciadas, agregavam o elemento onírico e o acaso à experiência imediata de percepção do espaço, através de técnicas relacionadas ao automatismo psíquico. Sem deixar indícios de sua passagem, a ênfase das ações se dava no próprio movimento de percorrer em conjunto locais esquecidos e subjugados, o que as distanciava assertivamente de um delineamento urbano instrumental e as aproximava de uma proposição poética de acesso à cidade a partir do inconsciente.

Essa transição entre dadaísmo e surrealismo, segundo Careri (2009), pode ser entendida a partir da relação dessas vanguardas artísticas com a noção de espaço gerada a partir das caminhadas, no que estas teriam de ação estética pautada pela experiência de construção subjetiva da paisagem. As *walkscapes*, termo cunhado pelo autor, indicam essas paisagens caminhantes ou caminhadas paisagísticas, que Careri examina enquanto procedimentos estéticos que operam uma passagem da representação do movimento para a construção de uma ação poética a ser efetivada na vida real cotidiana. Fundamentalmente, para Careri, o ato de caminhar – embora não constitua uma construção física de um espaço – implica a transformação de um lugar e de seus significados. A mera presença física de humanos em um espaço não mapeado, bem como as variações de percepção registradas ao caminhá-lo, constituem transformações da paisagem, sem que resquícios sejam deixados (CARERI, 2009). É que caminhar gera paisagem – e arquitetura.

#### 4.2 Caminhar como Ato Estético

Em *Walkscapes*, Careri apresenta a *Land Art*<sup>227</sup> como movimento que retoma a problemática da paisagem, quando alguns/mas artistas passam a experimentar o tema do caminho, primeiro como objeto e depois como experiência. A *Land Art* teria, segundo o autor, reexaminado as origens arcaicas da paisagem e a relação entre arte e arquitetura, na medida em que a escultura passa a reivindicar essas instâncias. "Em 1967, Richard Long produziu *A Line Made by Walking*, uma linha desenhada ao pisar a grama em um

---

<sup>227</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Land Art* ou *Earthworks* ou até mesmo *Environmental Art* são denominações para uma prática que surgiu nas décadas de 1960 e 1970 que usualmente se utilizava de materiais ligados ao solo, às rochas, e vegetação, diretamente relacionados a lugares específicos. A localização das obras ou ações era frequentemente distante dos centros populacionais e não raro, inacessíveis, no que se pautavam num entusiasmo com um movimento ecológico emergente e numa rejeição da comercialização da arte em instituições. A documentação fotográfica é geralmente o índice que posteriormente é exibido nas galerias.

campo. A ação deixou um rastro na terra, o objeto esculpido estava completamente ausente e a caminhada tornou-se uma forma de arte autônoma" (CARERI, 2009, p. 22)<sup>228</sup>.

Careri argumenta que a caminhada estabelece uma relação direta com o pensamento sobre os objetos dispostos no espaço e que essa percepção se encontra já no nomadismo, que, ao contrário do que se imagina, já concebia a problemática arquitetural em suas andanças e explorações do espaço. Nesse sentido, a paisagem ocupa significação primordial na maneira como grupos humanos se organizaram, no começo, em função de uma arquitetura dos espaços abertos e, apenas dez mil anos depois, na edificação de lugares fechados. "A única arquitetura no mundo paleolítico era o caminho, o primeiro signo antrópico capaz de impor uma ordem artificial nos territórios do caos natural" (CARERI, 2009, p. 49)<sup>229</sup>.

Os trabalhos relacionados à *Land Art* recolocam a questão da paisagem para a arte contemporânea de maneira diferente do que representava na pintura clássica. Em especial, a escala do corpo – do próprio corpo – é proposta como medida de entendimento do mundo, assim como a paisagem passa a ser a medida da subjetividade que a concebe. "O único meio utilizado é o seu próprio corpo, sua possibilidade de movimento, a força de seus braços e pernas: a maior pedra utilizada é aquela que pode ser movida por uma única pessoa, e o caminho mais longo é o que o corpo pode seguir num certo período de tempo. O corpo é uma ferramenta para medir o espaço e o tempo" (CARERI, 2009, p. 148)<sup>230</sup>. O conjunto dessas percepções instaura o caminhar como ato estético e reformula a conceituação sobre pertencimento e lugar, tornando significativas as questões semânticas atreladas a essas escolhas, o que mais tarde viemos a chamar de *site-specific art*. "A nova disciplina estética do Estudo de Seleção de Locais estava apenas começando" (CARERI, 2009, p. 156)<sup>231</sup>.

---

<sup>228</sup> Da versão em inglês: "In 1967 Richard Long produced A Line Made by Walking, a line drawn by stepping on the grass in a field. The action left a trace on the land, the sculpted object was completely absent, and walking became an autonomous artform" (CARERI, 2009, p. 22).

<sup>229</sup> Da versão em inglês: "The only architecture in the Paleolithic world was the path, the first anthropic sign capable of imposing an artificial order on the territories of natural chaos" (CARERI, 2009, p. 49).

<sup>230</sup> Da versão em inglês: "The only means utilized is his own body, his possibility of movement, the strength of his arms and legs: the largest stone utilized is one that can be moved by a single person, and the longest path is the one the body can follow in a certain period of time. The body is a tool for measuring space and time" (CARERI, 2009, p. 148).

<sup>231</sup> Da versão em inglês: "The new aesthetic discipline of Site Selection Study had just begun" (CARERI, 2009, p. 156).

### 4.3 Psicogeografia

Em 1952, o intelectual e ativista francês Guy Debord funda, junto ao poeta, crítico de cinema e artista romeno Isidore Isou, a *Internacional Lettrista*, tendo como principal material teórico a revista *Potlatch*. A pesquisadora e teórica brasileira Paola Berenstein Jacques aponta que “as questões em Potlatch [...], passaram a tratar da vida cotidiana em geral, da relação entre arte e vida e, em particular, da arquitetura e do urbanismo, sobretudo da crítica ao funcionalismo moderno” (JACQUES, 2003, p. 16). A *Internacional Lettrista* e seu posterior desdobramento, a *Internacional Situacionista*, são fruto de uma mistura entre um alicerce intelectual em teorias não convencionais do espaço urbano, a figura errante do *flâneur* e as vanguardas parisienses.

Assim, em 1957, tem início a *Internacional Situacionista*, grupo de artistas, pensadores/as e ativistas que teve como componente principal de suas reflexões e intervenções as cidades, em especial, seus centros urbanos e a relação desses espaços com a vida diária. Além de uma revista (IS), que veiculava as publicações e chamadas do grupo, os planos situacionistas para as grandes cidades apontavam para o urbanismo unitário (UU), que apresenta um modelo de planejamento pautado no uso vital dos espaços das cidades a partir de como as pessoas são afetadas pelos lugares.

Uma das primeiras colaborações entre Debord e o dinamarquês Asger Jorn foi o *Guide Psychogéographique de Paris: Discours sur les passions of l'armour*<sup>232</sup> de 1957 e a partir daí uma série de publicações e mapas psicogeográficos foram produzidos. Esses mapas eram colagens de pedaços de mapas convencionais interconectados com setas que sugeriam fluxos e afinidades entre lugares. Funcionam assim, como representações de situações imaginárias, sem equivalente imediato à geografia física real, enfatizando a subjetividade em uma extensão que ecoa as operações surrealistas. "Um mapa que convida quem o usa a se perder" (CARERI, 2009, p. 102)<sup>233</sup>.

A psicogeografia estabelece para si mesma o estudo de leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizados ou não, nas emoções e comportamento dos indivíduos. O adjetivo charmosamente vago psicogeográfico pode ser aplicado aos achados alcançados por esse tipo de investigação, à sua influência sobre

<sup>232</sup> Em português: "Guia Psicogeográfico de Paris: discurso sobre as paixões do amor".

<sup>233</sup> Da versão em inglês: "A map that invites its user to get lost" (CARERI, 2009, p. 102).

os sentimentos humanos e, de maneira mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça refletir o mesmo espírito de descoberta (DEBORD, 1955, p. 23)<sup>234</sup>.

#### 4.4 Teoria da Deriva

As infinitas possibilidades de navegação apresentadas pelas setas dos mapas psicogeográficos refletem a atividade da deriva. Aqui encontramos a influência da figura caminhante, com a idéia de perambulação urbana sem rumo, referente ao *flâneur*, teorizado por Charles Baudelaire. Em 1956, Debord publica *Théorie de la dérive*<sup>235</sup>, uma investigação de procedimentos que envolvem experiências diretas com a cidade, com o intuito de instigar sua fruição a partir de acasos, ações que traziam à tona aspectos até então escondidos pela espetacularização das cidades.

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que o torna absolutamente oposto às tradicionais noções de viagem e passeio (DEBORD, 2003, p. 87).

Em *Apologia da Deriva*, Jacques (2003, p. 22) afirma que “a deriva era o exercício prático da psicogeografia”. Enquanto utopia, a deriva exercita o desejo de estar constantemente em relação renovada com os espaços, para além de territorialidades determinadas previamente. Derivar é o comportamento experimental resultante das condições próprias da sociedade urbana em seus aspectos intermitentes, subjetivos, em torno dos quais podem ser ressignificadas distâncias e proximidades geográficas. A organicidade da paisagem urbana, as espontâneas situações cotidianas e a efervescência própria de caminhantes em suas cidades; são as condições de possibilidade para uma atividade urbana de afetações do espaço psicogeográfico.

Uma ou várias pessoas que se dediquem à deriva estão rejeitando, por um período mais ou menos longo, os motivos de se deslocar e agir que costumam ter com os amigos, no trabalho e no lazer, para entregar-se às

---

<sup>234</sup> Da versão em inglês: "Psychogeography sets for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The charmingly vague adjective psychogeographical can be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery (DEBORD, 1955, p. 23).

<sup>235</sup> Em português: "Teoria da Deriva".

solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar. A parte aleatória não é tão determinante como se imagina: na perspectiva da deriva, existe um relevo psicogeográfico das cidades, com correntes constantes, pontos fixos e turbilhões que tornam muito inóspitas a entrada ou a saída de certas zonas (DEBORD, 2003, p. 87).

Essa intersecção *entre* utilizar e brincar com a cidade, desafia a capacidade de identificar onde termina a função e começa a ludicidade. Por meio de uma espécie de provocação situacionista, nas interações com pessoas desconhecidas e suas variadas reações às situações criadas; novos propósitos para deslocamentos surgem, alheios às típicas orientações habituais pelo consumo. "De todos os assuntos em que participamos, com ou sem interesse, a procura grupal por um novo modo de vida é a única coisa que permanece realmente excitante" (DEBORD, 1955, p. 23)<sup>236</sup>.

A afirmação do jogo urbano para o situacionismo caracteriza-se pelo desaparecimento do elemento da competição em favor da geração de ambiências lúdicas escolhidas. Isso se contrapõe a um princípio característico da "sociedade do espetáculo" (DEBORD, 1997) que seria a não-participação, um estado de passividade que apenas recebe, encontrando dificuldades em contribuir nas instâncias culturais instituídas. A teorização do jogo urbano situacionista está diretamente associada ao conceito de "*homo ludens*" (HUIZINGA, 2000) a partir do qual o jogo é entendido enquanto elemento inato aos seres humanos e animais. Como instância elementar da vida, manifesta-se nas mais diversas interações. Para Johan Huizinga (2000, p. 13) "o jogo realiza, na imperfeição do mundo e na confusão da vida, uma perfeição temporária e limitada".

Os jogos urbanos se pautavam em intervenções ou tentativas de alteração de ambientes construídos por meio de situações que expusessem hipóteses para a construção de uma cidade psicogeográfica coletiva. Vagar por uma cidade guiando-se pelo mapa de outra, ir a um encontro pré-marcado sem que ninguém esteja esperando, pedir carona quando o transporte público estivesse em greve, adotar o mesmo pseudônimo para todas as pessoas de um grupo, excursões organizadas a cavernas, atividades sexuais grupais ao ar livre; são todas ações tipicamente inspiradas em jogos urbanos situacionistas.

---

<sup>236</sup> Da versão em inglês: "Of all the affairs we participate in, with or without interest, the groping quest for a new way of life is the only thing that remains really exciting" (DEBORD, 1955, p. 23).

A construção de situações vividas precedia a fabricação de obras e objetos na prática estética situacionista e isso se dava a partir da técnica do desvio (*détournement*), que carrega uma dimensão política na invenção de novos significados sociais. A linguagem e gestos costumeiros eram desviados a partir do uso lúdico de senhas e idiomas secretos. As ruas e distritos eram renomeados para servir ao propósito de homenagens a pessoas desconhecidas. A *Internacional Situacionista* desejava criar "uma cidade em que os *espaços de permanência* são as ilhas no grande mar formado pelo *espaço de ir*" (CARERI, 2009, p. 21, grifos do autor)<sup>237</sup> e, com isso, gerar sentidos de deslocamento em espacialidades insubmissas.

#### 4.5 Cartografias Sonoras

Práticas sonoras atuais utilizam muito da conceituação desenvolvida pelo situacionismo para gerar mapeamentos da experiência vivida de um lugar específico por meio da sonificação ou de composições em paisagem sonora (*soundscape compositions*)<sup>238</sup>. Essas cartografias seriam como equivalentes sônicos dos mapas psicogeográficos. Suely Rolnik, psicanalista, crítica de arte e curadora brasileira, escreveu sobre as políticas de subjetivação invariavelmente presentes nos processos de representação dos espaços. Fundadora do Centro de Estudos da Subjetividade junto ao Programa de Doutorado em Psicologia Clínica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Rolnik estabelece uma "cartografia sentimental" (ROLNIK, 2014) desde a qual as territorialidades do desejo informariam ações estéticas de um mapeamento alheio a representações miméticas, em um entendimento da cartografia como método de pesquisa e intervenção.

Nas cartografias sonoras psicogeográficas – psicossomografias – a apresentação de um lugar se dá como função de uma experiência sensorial dos ambientes frente às alterações de intensidade afetiva por eles sugeridas, sem vínculos causais necessários à sua

---

<sup>237</sup> Da versão em inglês: "A city in which the *spaces of staying* are the islands in the great sea formed by the *space of going*" (CARERI, 2009, p. 21).

<sup>238</sup> Uma discussão sobre a sonificação enquanto procedimento técnico e as "*soundscape compositions*" assim como conceituadas por Barry Truax, se encontra no Capítulo 2 desta tese.

materialidade espacial. Por meio de gravações de campo (*field recordings*) e construções composicionais de estúdio, agregam-se a tais cartografias 'objetos sonoros' – no sentido associado à música concreta – como ruídos e excertos derivados de outros lugares ou tempos de um mesmo lugar. Além disso, há a intenção de veicular um forte componente imaginativo.

Existem duas variedades de deriva psicossomográfica: a atual, equivalente à prática situacionista, durante a qual as gravações podem ocorrer, e a virtual, resultado do uso de um mapa psicossomográfico, um processo puramente mental. Praticantes da deriva são pessoas diferentes: O/a gravador/a e o/a andarilho/a, o/a autor/a e a personagem de uma narrativa, o/a designer e o/a usuário/a de um mapa (IOSAFAT, 2009, p. 48)<sup>239</sup>.

#### 4.6 Caminhadas Sonoras



Imagem 27: Janet Cardiff e George Miller, *The city of forking paths*, 2014 <sup>240</sup>.

<sup>239</sup> Do original: "There exists two varieties of psychosonographic drift: the actual, equivalent to the situationist practice, during which recordings may take place, and the virtual, which is a result of using a psychosonographical map, a purely mental process. The drifters are different persons: the recordist and the wanderer, the author and the character of a narrative, the designer and the user of a map" (IOSAFAT, 2009, p. 48).

<sup>240</sup> Disponível na página da artista em: [https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking\\_paths.html](https://www.cardiffmiller.com/artworks/walks/forking_paths.html). Acesso em Agosto 2020.

Uma voz acompanhada de um vídeo descreve uma trajetória que vai da Alfândega ao *Circular Quay* em Sydney, Austrália. *The City of Forking Paths* (Imagem 27) é uma caminhada sonora que se dá como uma espécie de navegação guiada pela 'cidade dos caminhos bifurcados' como sugere o título. Enquanto caminhamos, seguimos o áudio e o vídeo na tela, que foram gravados anteriormente no mesmo local. As caminhadas operam assim, como uma redescoberta de corpos e palavras, no entrecruzar de passos reais e registros progressos do ambiente.

A voz de Cardiff nos conduz pelo porto, atravessa avenidas movimentadas, desce escadas e segue pelas vielas silenciosas da região. Paralelo aos cenários da cidade experienciada em tempo real, é posicionada uma topografia audiovisual correspondente, a partir da qual ocorrem incidentes, narrativas e situações virtuais, na medida em que se avança no trajeto. Ao longo do caminho, se desenlaça essa experiência cinematográfica, na qual a ficção se imiscui à experiência física de caminhada geográfica. É um convite a mesclar duas realidades, a estabelecer vínculos de sentido estético entre personagens e narrativas de uma virtualidade que se sobrepõe à concretude de mundo experienciada pelo corpo. O tempo e o espaço se sobrepõem continuamente.

Em suas caminhadas sonoras Janet Cardiff elege o caminhar como meio primordial de resignificação do *continuum* espaço-tempo. Com efeito, caminhar é o ato voluntário mais próximo dos ritmos involuntários do corpo, como os batimentos cardíacos e a respiração. Haveria nesses processos uma espécie de equilíbrio sutil entre trabalho e descanso, fazer e ser. As caminhadas sonoras de Cardiff são obras de redescoberta de locais a partir de processos afetivos de reestruturação da percepção imediata por meio de uma sincronização entre o que é ouvido e percorrido. O espaço desenvolve assim, uma espécie de arquitetura interior invisível, que se associa ao local, preenchendo-o de sentido, tornando-o um lugar. Essa relação entre lugar e escuta se efetiva por meio de um processo no qual interpelações particulares ativam subjetividades contextualmente.

O caminhar nos coloca em experiência com o mundo externo ao redor, ao mesmo tempo que nos reintegra diretamente a nosso corpo, nossos próprios pensamentos. No caminhar os pensamentos ocorrem em ritmo, impulsionados pelos pés, criando uma espécie de consonância entre dentro e fora. A caminhada se dá em mutação constante, tanto da paisagem pela qual transitamos, quanto do estado de nossos organismos, a gerar calor e

consumir energia. O caminhar é a própria mudança constante que presenciamos em nós e que experienciamos no mundo – uma espécie de relíquia nômade. Caminhar fortalece também as decisões, nos convida a entrar no campo da ação e a lidar com o inesperado e o repentino: escolher direções e seguir caminhos na encruzilhada. Caminhar e pensar parecem constituir-se mutuamente, na medida em que vinculam, desde o movimento, corpo e linguagem. É, nesse sentido, uma abordagem estética um pouco aos moldes da *Escola Peripatética de Filosofia*<sup>241</sup>.

Outro elemento fundamental em suas obras é a voz, instrumento que Cardiff usa para criar intimidade, na medida em que, quem a ouve, experimenta comoções que expandem espaços internos ao mesmo tempo que acessa temporalidades anacrônicas. A tecnologia utilizada pela artista inclui o uso de áudio binaural<sup>242</sup>, o que incrementa ainda mais a sensação de presença no espaço-tempo, ainda que os estímulos sejam virtuais. Numa metáfora musical e "parafraseando Paul Klee, uma melodia é como levar um tom a um passeio" (SCHAFER, 2011, p. 69).

Onde está o/a ouvinte? Estão andando comigo, e andando com meus passos, para que se tornem parte de mim de certa forma, mas é como se você estivesse em minha memória; você está escutando minhas memórias, mas elas se tornam o presente para você. É uma tecelagem de tempo realmente complexa (CARDIFF apud WHYTE, 2001, p. 37)<sup>243</sup>.

#### 4.7 Listen, 15 Walks

Em 27 de março de 1966, Max Neuhaus levou um grupo de pessoas que havia aparecido para seu concerto no *Lower East Side* em NY para caminhar ao redor do bairro e escutar o ambiente circundante. A caminhada sonora da tarde de domingo foi concluída no

<sup>241</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) O termo 'peripatético' é uma transliteração da palavra grega antiga *περιπατητικός* (*peripatētikós*), que significa 'caminhar' ou 'dado a caminhar'. A escola fundada por Aristóteles, era conhecida simplesmente como *Peripatos* e passou a ter esse nome por causa dos *peripatoi* (passarelas, algumas cobertas ou com colunatas) do Liceu, onde os membros se conheceram. Diz-se que o nome veio do hábito de Aristóteles de caminhar enquanto lecionava.

<sup>242</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) O áudio binaural é uma técnica de gravação que utiliza pequenos microfones posicionados em ângulos específicos a fim de simular o arranjo físico dos órgãos auditivos humanos e permitindo que o cérebro localize a fonte sonora. Quando reproduzido em fones de ouvido especializados, o áudio cria efeitos de expansão das dimensionalidades, com sons vindo de trás, de baixo, de muito longe.

<sup>243</sup> Do original: "Where is the listener? They're walking with me, and walking with my footsteps, so they become part of me in a way, but it's kind of like you're in my memory; you're listening to my memories, but they become the present for you. It's a really complex weaving of time" (CARDIFF apud WHYTE, 2001, p. 37).

estúdio de Neuhaus, onde executou alguns trabalhos de seu repertório. Essa ação deu início a uma série intitulada *Listen*. Entre 1966 e 1979, Max Neuhaus, percussionista estadunidense de música eletroacústica – que havia trabalhado com Karlheinz Stockhausen, compositor que impulsionou o desenvolvimento da música eletrônica alemã (*elektronische Musik*) nos anos 1950 – promove quinze caminhadas sonoras que têm como intuito levar o som para fora das salas de concerto.

Neuhaus reverte assim o processo de pensamento da composição musical grandiosa, que buscava a criação de espaços "aumentados" de difusão sonora a partir de sistemas posicionados de alto-falantes – como o Pavilhão Alemão na Feira Mundial de Osaka, Japão, em 1970, concebido por Stockhausen. Em vez de criar um espaço para espalhar o som, Neuhaus decide que o som espalhado no ambiente, sujeito a todo tipo de interferências, é o objeto estético a ser apreciado. A pesquisadora e curadora alemã Claudia Tittel afirma, em relação à busca por novos locais para experimentação de práticas sonoras, que "foi uma época em que artistas sonoros pioneiros/as estavam criticando as instituições" (TITTEL, 2009, p. 58)<sup>244</sup>.

Até os anos 1960, a maior parte das apresentações de obras predominantemente acústicas ocorria em uma sala de concertos. Essa estrutura, no entanto, impõe restrições particulares de espaço e tempo que implicam e demandam um sistema de som altamente controlado e um público sentado, imóvel, estático, à espera do início, meio e fim de um espetáculo. O espaço da experiência sonora está determinado pelo assento na plateia, em função de um palco. O tempo da obra de arte é linear, enquadrado pelas escolhas de composição ou interpretação musicais. Na música tradicional, a prática consiste em que um pequeno grupo das pessoas vá a um local específico em um determinado momento, para ver e ouvir outro grupo de pessoas emitindo determinados sons. Neuhaus acaba por expandir esse preceito ao tornar a escuta e a visão voluntárias, dependentes de formações subjetivas particulares e de interesses e ritmos de fruição pessoais.

A transição das práticas musicais das salas de concerto para experiências sonoras ao ar livre ocorre em paralelo às experimentações com instalações sonoras, tanto em galerias como em espaços públicos, das quais as caminhadas sonoras são um exemplo. As

---

<sup>244</sup> Do original: "This was a time in which the pioneering sound artists were criticising institutions" (TITTEL, 2009, p. 58).

instalações sonoras são, diferentemente dos concertos, temporalmente ilimitadas. O material sonoro não exige que se presencie um começo nem um fim – ocorrendo muitas vezes em *loops*<sup>245</sup> – e assim, permitem uma velocidade de acesso determinada por quem realiza a visitação. São trabalhos que existem de maneira aberta, ao mesmo tempo efêmeros e disponíveis.

O desenvolvimento eletrônico liberou os artistas sonoros das restrições temporais das performances ao vivo. Os sons podem ser transportados. Essa é uma das principais ideias da instalação sonora: dar ao público a liberdade de entrar e experimentar a obra de arte à sua vontade, de ir e vir, de se mover e de ouvir individualmente (TITTEL, 2009, p. 60)<sup>246</sup>.

O significado do espaço acústico também se expande, na medida em que o som escapa pelos ares e atinge os arredores. Em especial, mas não somente, nas instalações sonoras em espaços públicos, são estabelecidas contextualizações com o ambiente, pois na prática, não há estrutura que separe os trabalhos de sua conjuntura de visualização. Essa dinâmica acaba por estabelecer uma correlação entre sinais acústicos e visuais, assim como, entre estes e a vida cotidiana. São trabalhos que existem no espaço-tempo. A escolha de locais para a arte sonora adquire significância na medida em que as instalações sonoras em espaços públicos envolvem basicamente a instalação de um espaço em outro espaço existente e isso ocorre tanto num nível físico e geográfico, quanto das sensações e associações. Sobretudo, ocorre no sentido impalpável das instâncias existenciais e mnemônicas das subjetividades afetadas. Nessas experiências, as sonoridades ativam as habilidades que nossos organismos e mentes têm de imaginar através do som.

Com o estabelecimento de um novo gênero multidimensional e multimídia, buscou-se espaços especiais para exposições. Instalações sonoras não tinham lugar; portanto, os/as artistas procuraram lugares não normativos interessantes, como espaços públicos, estações, aeroportos, passagens e parques; ou procuraram lugares abandonados, como antigos armazéns, adegas, *lofts*, ruínas, *bunkers*, áreas devastadas ou edifícios industriais abandonados (TITTEL, 2009, p. 58)<sup>247</sup>.

<sup>245</sup> Uma discussão sobre o *loop* enquanto 'objeto sonoro' se encontra no Capítulo 2 desta tese.

<sup>246</sup> Do original: "Electronic development has freed sound artists from the temporal constraints of live performances. Sounds can be transported. This is one of the main ideas of sound installation: to give the audience the freedom to enter and experience the artwork at their own leisure, to come and go, to move and to listen individually" (TITTEL, 2009, p. 60).

<sup>247</sup> Do original: "With the establishment of a new multi-dimensional and multi-media genre, there was a search for special exhibition places. Sound installations had no place; hence, artists looked for interesting non-normative places such as public spaces, stations, airports, passages and parks; or they looked for abandoned places such as old storage buildings, cellars, lofts, ruins, bunkers, devastated areas or abandoned industrial buildings" (TITTEL, 2009, p. 58).

#### 4.8 Não era mais que um ruído

Em meio a sua série de caminhadas sonoras, Neuhaus escreveu *BANG, BOOoom, ThumP, EEEK, tinkle*, um texto de 1974, que é um comentário a um panfleto criado pelo Departamento de Recursos Aéreos da cidade de Nova York, intitulado *O barulho faz você ficar doente*, que foi divulgado pelas ruas e metrô da cidade. Embora tenha concordado que os perigos da audição poderiam ocorrer ao se expor os ouvidos a sons excessivamente altos em níveis prolongados, Neuhaus criticava o aspecto amedrontador que as ideias contidas no panfleto instauravam. "Ficamos com a impressão de que não temos absolutamente nenhuma defesa contra sons indesejados. Isso é falso. O corpo possui barreiras reflexas automáticas, físicas e psicológicas, para lidar com os sons aos quais não deseja reagir" (NEUHAUS, 1974, p. 39)<sup>248</sup>.

Neuhaus temia que o discurso anti-ruído afetasse a maneira como as pessoas experienciavam a vida urbana e todo o espectro sonoro que as cidades produziam. As tentativas de controle público ameaçavam o caráter diversificado do espaço sonoro e, por conseguinte, as experimentações estéticas que tinham no ruído seu ponto de inflexão poético. "É esse conceito exagerado e simplificado que está causando a maior parte do dano, não o som – danificação que pode e deve ser corrigida, restringindo a propaganda enganosa e mostrando às pessoas outras maneiras de escutar os arredores" (NEUHAUS, 1974, p. 39)<sup>249</sup>. Neuhaus criticou a definição de ruído empregada no panfleto como sendo "qualquer som indesejado" e contrariamente a isso, afirmou que "nenhum som é intrinsecamente ruim. O modo como o ouvimos depende muito de como fomos condicionados/as a ouvi-lo" (NEUHAUS, 1974, p. 39)<sup>250</sup>.

Um interlocutor significativo das ideias de Neuhaus foi o compositor canadense Murray Schafer, criador do *World Soundscape Project* (WSP), que pesquisava sons de áreas

---

<sup>248</sup> Do original: "We are left with the impression that we have absolutely no defense against unwanted sound. This is untrue. The body has automatic reflex barriers, both physical and psychological, to deal with sounds it does not wish to react to" (NEUHAUS, 1974, p. 39).

<sup>249</sup> Do original: "It is this exaggerated and oversimplified concept that is doing most of the damage, not sound — damage that can and should be rectified by curtailing misleading propaganda and showing people other ways to listen to their surroundings" (NEUHAUS, 1974, p. 39).

<sup>250</sup> Do original: "No sound is intrinsically bad. How we hear it depends a great deal on how we have been conditioned to hear it" (NEUHAUS, 1974, p. 39).

urbanas e rurais dentro e fora do Canadá. Em *Ear cleaning: Notes for an experimental music course*<sup>251</sup>, um livro de 1967, Schafer propunha exercícios de treinamento auditivo para situações de educação musical que buscavam "limpar" a escuta, não apenas para incutir o pensamento a respeito do ambiente acústico, mas para aumentar a percepção em relação à qualidade do sinal, num esforço para extinguir interferências sonoras. Em 1970 Schafer publica *The Book of Noise*<sup>252</sup>, que serviu, internacionalmente, de base empírica para projetos de políticas públicas anti-ruído. O livro localiza os ruídos urbanos como estritamente vinculados aos meandros da poluição sonora, trazendo comentários e análises estatísticas com o intuito de enriquecer processos de aconselhamento jurídico para efeitos de administração civil.

Os objetivos de Schafer de limpeza dos ouvidos de sons ruidosos, artificiais e urbanos, a poluir o ambiente; se pautavam sobre uma concepção de que fossem, outrora, inteiramente naturais e imaculados. O historiador estadunidense Tom Kohut questiona a separação de Schafer entre sons urbanos ou modernos e sons rurais ou nostálgicos, apontando o uso da ideia de natureza como arma de poder durante a história da redução de ruído, argumentando que isso serviu como um modo de controle social. Para o autor (KOHUT, 2015), quando o discurso do pensamento ecológico sobre poluição sonora postula o ruído como uma toxina produzida pelas sociedades industriais, contrastando-a a uma natureza alentadora, acaba por sugerir que a natureza é, de fato, antinatural.

A conscientização ambiental de Schafer, junto ao WSP, contrasta com a abordagem de Neuhaus, para quem a questão do controle social era mais significativa do que os sintomas físicos da sobrecarga de ruído, porque incutia uma sujeição de todos os sons urbanos industriais divergentes como ruído a ser eliminado. Ao contrário de Schafer, Neuhaus se recusou a qualificar valorativamente os ambientes acústicos, adotando todo o som, mesmo aquele que poderia ser facilmente associado à urbanização excessiva ou considerado prejudicial aos seres humanos e outras formas de vida.

A ênfase de Neuhaus é eminentemente estética, tendo sua trajetória como artista se voltado, desde as primeiras caminhadas sonoras, para instalações cada vez mais

---

<sup>251</sup> Em português: "Limpeza do ouvido: notas para um curso de música experimental".

<sup>252</sup> Em português: "O Livro do Ruído".

experimentais, articulando um conceito de escuta inclusiva, numa espécie de elogio aos sons ruidosos enquanto signos vitais de uma sociedade. Seus trabalhos são intervenções que convidam o público a experimentar um local específico através do ruído. Nesse sentido, desafia ouvintes a expandirem sua concepção de música e som, rejeitando a esfera de controle das normas instituídas. Essa abordagem ressoa a análise do economista francês Jacques Attali de que o processo musical de controlar o ruído reflete o processo político de estruturação da sociedade, na medida em que o discurso sobre o ruído forja-o enquanto elemento afiliado à perturbação, violência e desvio social (ATTALI, 2009).



Imagens 28 e 29: Ianni Luna, *Não era mais que um ruído*, 2018 <sup>253</sup>.

---

<sup>253</sup> Esse trabalho foi primeiramente exposto na mostra coletiva *Coordenadas Cosmográficas* e posteriormente foi publicado no catálogo do evento, em 2018. A mostra ocorreu como culminância de uma disciplina pelo Programa de Pós-Graduação em Artes do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) sob a insígnia *Métodos de Deriva e outros Deslocamentos*, ministrada por Karina Dias e Júlia Milward. Foi também exposto na mostra coletiva *EmMeio#10*, durante o #17ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, no Museu Nacional da República, em Outubro de 2018.

Disponível em: <https://soundcloud.com/user-622873013/ianni-luna-nao-era-mais-que-um-ruído-2018> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Nao-era-mais-que-um-ruído-It-was-nothing-more-than-a-noise>. Acesso em Agosto 2020.

Uma composição em paisagem sonora fictícia é reproduzida infinitamente num fone de ouvido que sai de dentro de uma pochete a circular entre pessoas, ao ar livre. *Não era mais que um ruído* (Imagens 28 e 29) é uma instalação sonora itinerante, a ser desfrutada na errância de uma caminhada individual. O trabalho é uma colagem sonora digital de material coletado na rua, em casa, na internet. Por meio de sobreposições, uma espécie de narrativa entrecruza camadas sonoras engendradas, por vezes acionando vozes que articulam elementos poético-políticos através de *samplers* de domínio público. O gesto radical da escuta, construtora de mundo, estabelece com a noção de ruído, instâncias significativas que emergem desde um espectro vasto de frequências e timbres que veiculam sensações em trânsito.

Em 6 de fevereiro de 2018, duas faixas da maior avenida de Brasília, o Eixão Norte/Sul, que atravessa a cidade, desabaram sem deixar vítimas. Os motivos alegados de falta de manutenção da infraestrutura da pista, falharam em mencionar o desmoronamento da superestrutura política em curso no país desde o golpe de estado iniciado dois anos antes, que teve como epicentro a mudança de governantes de então. Na Universidade, ficamos sabendo da queda do Eixo apenas por imagens geradas pela câmera de segurança que, por sorte, funcionava num prédio comercial defronte<sup>254</sup>. Apesar de termos acesso às imagens, nunca obtivemos acesso nenhum ao áudio daquele episódio. Uma curiosidade inquietante nos fazia imaginar os sons do desastre, tão incutido seu significado parecia estar em um desabamento de proporções muito maiores. Nos perguntávamos quem teria escutado esse som e com qual assombro tal testemunho teria ensaiado vozes e urros. De alguma maneira, nos instigava o poder das sonoridades de "ver antes da visão" (BACHELARD, 2008, p. 147), no sentido em que pressagiaríamos desastres porvir.

Em *A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças*, Bachelard estabelece imagens poéticas que encontram no rochedo significações relativas à resistência matérica que revela fortitudes de ordem metafísica. "Os rochedos são imagens fundamentais" (BACHELARD, 2008, p. 147), na medida em que "os rochedos nos ensinam a linguagem da dureza" (BACHELARD, 2008, p. 163). Comentando o poeta

---

<sup>254</sup> Vídeo disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2019/02/05/desabamento-do-eixao-sul-no-df-completa-um-ano.ghtml> Acesso em Agosto 2020.

Ralph Waldo Emerson, o autor se pergunta: “Quem pode saber o que o rochedo batido pelo mar ensinou de firmeza ao pescador?” (BACHELARD, 2008, p. 160). O rochedo, referência de solidez e sustentação "nos ensina a viver o real em todas as suas profundidades e prolixidades" (BACHELARD, 2008, p. 153).

A função do rochedo está em colocar um terror na paisagem [...] uma inquietação profunda diante do ser do rochedo [...] Lê-se um destino de esmagamento na contemplação do rochedo. Parece que o ser corajoso pode retardar o desmoronamento, mas virá um dia fatal em que ele será triturado sob o granito desmoronado (BACHELARD, 2008, p. 154).

Em Bachelard encontramos uma metodologia que se entrega ao devaneio como medida da poesia contida em todo conhecimento. Em suas enunciações sobre o rochedo encontramos material de reflexão que potencializa noções de uma espécie de estabilidade precária, de estruturação instável que pode vir a significar também a selva de concreto que é a base civilizatória da cidade de pedra. Por meio de uma aproximação entre o rochedo e o concreto, na rigidez que sustenta as edificações da capital federal, encontramos um ponto de inflexão que relaciona a imagem poética do rochedo como pedra fundamental de uma administração pública corroída, prestes a ruir. No áudio (Imagens 28 e 29), há um minuto inteiro de ruído, minuto esse que funciona como alusão a um desmoronamento que não foi escutado, e que se presta ao minuto de silêncio emblemático de uma homenagem. É o ruído significativo em vocalização de um concreto insustentável. Com Bachelard, investimos de calor a pedra fria que reclama também sua parcela de enunciação.

O vento nos rochedos pavorosos, como não teria ele uma voz lancinante? A garganta rochosa não é apenas um atalho estrangulado, ela é sacudida pelo soluço da terra [...] na paisagem dinamizada pela pedra dura, pela rocha de basalto ou de granito, um rugido negro cava o abismo. O rochedo grita (BACHELARD, 2008, p. 160).

É como parte de uma integralidade que contém, também, violência e terror, que discursa sobre suas dimensionalidades inauditas; que ecoamos uma concepção de natureza que, de maneira diversa daquela reivindicada pelo ecologismo ideologizado de Schafer, enuncia propriedades ruidosas naturais. Com Bachelard, apontamos para a percepção de que o

rochedo "já é humano também" (BACHELARD, 2008, p. 155), estando sua ruína no cerne do ruído<sup>255</sup> que não pudemos escutar.

*Não era mais que um ruído* (Imagens 28 e 29) recoloca a problemática poética das nuances de revoltas inanimadas. Carrega, ainda, um sentido de emergência que surge de maneira aparentemente inócua e que se faz perceber – como presença no espaço-tempo – em desdobramentos que ativam sentidos que por vezes escapam escutas displicentes. Tomamos, portanto, esse ruído do rochedo em queda, como elemento estético que indica o som como dimensionalidade de um saber. Ruído este que, paradoxalmente, pode ser silêncio, pode ser silenciado, assumindo então características clandestinas, de segredo<sup>256</sup> que se compartilha com poucos/as. O fone estabelece um laço de pertencimento entre quem passa e quem recebe a pochete, ritualizando esse **saber sonoro** que percorre distâncias e, ainda, se oferece continente, como casa<sup>257</sup> que guarda e agrega. Saber que, enquanto formulação primordial de nossa poética, configura o título desta tese. **Não era mais que um ruído: provocações em arte sonora** se converte, portanto, numa assertiva retórica que abarca sua própria negação. São *provocações* que ativam assim, o espaço *entre* afronta e tributo.

Na próxima seção articularemos o "Estudo de Seleção de Locais" (CARERI, 2009) ao circuito de arte sonora interessado em trabalhos que estabelecem significados em relação a locais e espacialidades específicos. Abordaremos ademais, as incisões que possibilitaram que a relevância do local público encontrasse nas tecnologias do rádio, instrumentos para poéticas que constituíssem, por sua vez, comentários sobre fenômenos da natureza, como a eletricidade e o magnetismo.

#### 4.9 *Site Sounds*

O trabalho específico de local (*site-specific*) envolve uma contextualização que tem procedência nas artes visuais. Muito aos moldes da *performance art* e da instalação, pelo

---

<sup>255</sup> Uma discussão sobre a relação entre ruído e ruína se encontra no Capítulo 5 desta tese.

<sup>256</sup> Uma discussão sobre som e segredo se encontra nos Capítulos 1 e 3 desta tese.

<sup>257</sup> Uma discussão sobre a casa a partir de uma poética do espaço (BACHELARD, 1993) se encontra no Capítulo 3 desta tese.

menos desde os anos 1960, as dimensões da intervenção, da interação e da participação costumam estar presentes, de maneiras mais ou menos determinadas. Em trabalhos *site-specific* há o corolário de que o contexto esteja vinculado a algum aspecto determinado da obra, influenciando a maneira como será percebida. O local se torna parte da declaração estética empreendida, não raro sendo o ponto nevrálgico do discurso poético. Assim, a organização formal, semântica ou discursiva do trabalho relaciona elementos não apenas internos, mas também externos, acionados a partir do espaço circundante ou referido.

Na discussão em torno da arte sonora *site-specific* uma distinção de cunho teórico entre o espaço como uma pré-condição acústica geral e o espaço como um local acústico e social específico, se mostra útil. "As definições predominantes de instalações sonoras e arte sonora (Cox e Warner, 2004; Davis, 2003; Licht, 2007; LaBelle, 2006) afirmam que essa diferença está na 'especificidade do lugar', o que significa que os sons são construídos para interagir com o local onde são ouvidos" (DEMERS, 2009, p. 39)<sup>258</sup>. Através dessa ênfase na localização, as obras de arte *site-specific* expõem assim uma demarcação artificial entre si e os locais em que são realizadas.

Tal demarcação não se coloca como uma fronteira rígida, ao contrário, operando em nível conceitual, muitas vezes se oferece às intersecções imprevisíveis às quais será confrontada. Trabalhos de arte sonora em locais públicos precisam lidar com as vicissitudes presentes no cotidiano de uma cidade, portanto atuando de maneira aberta a processos situacionais. Essa interação com a localização pode ser acústica, como na inclusão de características espaciais específicas de um ambiente, ou pode ser semântica, como na incorporação de aspectos da história, cultura ou ecologia de uma localização específica. "A especificidade do local critica os limites que tradicionalmente separam o trabalho de arte do mundo exterior. Assim, a arte sonora abrange não apenas os sons, mas as propriedades arquitetônicas e acústicas que os moldam e os nutrem, bem como as sociedades maiores que os geram" (DEMERS, 2009, p. 39)<sup>259</sup>.

---

<sup>258</sup> Do original: "The prevailing definitions of sound installations and sound art (Cox and Warner 2004; Davis 2003; Licht 2007; LaBelle 2006) state that this difference is in the 'specificity of the place', which means that the sounds are built to interact with the places where are heard" (DEMERS, 2009, p. 39).

<sup>259</sup> Do original: "Site specificity critiques the boundaries that have traditionally separated the artwork from the outside world. As such, sound art encompasses not only sounds but the architectural and acoustical properties that shape and nurture them, as well as the larger societies that generate them" (DEMERS, 2009, p. 39).

O pesquisador alemão Georg Klein escreve sobre trabalhos *site-specific* em espaços públicos, enfatizando experimentações em arte sonora. Embebido na tradição alemã da *Klangkunst*, para a qual a arte sonora opera numa interlocução entre espaço e tempo desde a insígnia da projeção no ambiente, Klein propõe uma nomenclatura que reconheça as particularidades efetivamente sônicas da experiência da especificidade de local.

Quando a orientação espacial da música vai além das características espaciais no sentido mais restrito (acústico, arquitetônico, escultural, perspectival; chamado *Raumklang*) e define a especificidade do local do espaço, refiro-me a um *site sound*, chamado *Ortsklang*. Não estou preocupado com trabalhos (mais ou menos concluídos) instalados em um site específico, mas trabalhos que crescem fora do site, tanto conceitualmente quanto em sua execução (KLEIN, 2009, p. 101)<sup>260</sup>.

Os *site sounds* apresentariam assim, peculiaridades para a análise e teorização de trabalhos de arte sonora, especialmente em espaços públicos, pois "eles causam espaços de transição, no sentido político e psicanalítico. Eles intervêm entre o interior e o exterior, bem como entre o público e o privado" (KLEIN, 2009, p. 108)<sup>261</sup>. Essa dinâmica entre dentro e fora, pessoal e coletivo, ativada por meio do fluxo sonoro que ocupa tempos e espaços sem necessariamente obedecer fronteiras; se daria, portanto, como espaços 'entre', espaços subjetivos intensificados pela coisa pública, que balizam de maneiras porosas a experiência estética em questão. Em qualquer arte pública, o contexto espacial é muito mais do que apenas um local para exibição, é sobretudo um espaço híbrido, no qual se desenham os pormenores da vida cotidiana e todas as atividades e funções pertencentes a ela. As relações entre arte e vida estão postas, apresentando pontos de fricção.

Espaços de concerto, teatros fechados ou mesmo galerias "cubo branco", são aqueles nos quais os protocolos comportamentais de acesso, permanência e até mesmo atenção e silêncio; são usualmente respeitados de bom grado por um público que voluntariamente

---

<sup>260</sup> Do original: "When the spatial orientation of the music goes beyond the spatial characteristics in the narrower sense (acoustic, architectonic, sculptural, perspectival; so-called *Raumklang*) and defines the site specificity of the space, I refer to a site-sound, so-called *Ortsklang*. I am not concerned with (more or less finished) works that are installed at a particular site but works that grow out of the site, both conceptually and in their execution" (KLEIN, 2009, p. 101).

<sup>261</sup> Do original: "They cause transitional spaces to come into being, in a political and a psychoanalytic sense. They intervene between interior and exterior as well as between the public and the private" (KLEIN, 2009, p. 108).

a estes se propõe. Em contraste, quando realizados em espaços públicos, trabalhos de arte sonora reconhecem que os embates sociais simplesmente ocorrerão. Inclusive a maior parte de pessoas que os experienciarão, o fará por ventura de seus trajetos urbanos diários, não estando muitas vezes nem cientes, nem tampouco interessadas – ao menos num primeiro momento – nas propostas estéticas em questão. É frequente encontrar inclusive oposição se um trabalho não se dedicar à mera ornamentação urbana ou, ainda, interferir no funcionamento normal daquele ambiente. Em verdade, esse tipo de fricção social, longe de se apresentar como um problema, em muitos casos é elemento incitador para tais experimentações.

O termo alemão *Ortsklang*, usado no título, expressa um conceito mais forte de especificidade do site. Em termos de sua abordagem, esse desenvolvimento geral do espaço para o lugar é análogo a métodos mais familiares nas artes visuais – de *objet trouvé* a pólos opostos, como *land art* e escultura social, a estratégias atuais, como pesquisa de campo artística e intervenção. É um confronto material com a realidade, que na tradição musical até agora só ocorreu na música concreta e com vários artistas do Fluxus durante a década de 1960. A dupla orientação material para o mundo – através do *site* como local para performance e a conversão estética e temática do *site* – alcança e exige uma penetração e integração muito mais profundas da realidade, possibilitando assim outra forma de confrontação política (KLEIN, 2009, p. 102)<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> Do original: "The German term *Ortsklang*, used in the title, expresses a stronger concept of site specificity. In terms of its approach, this general development of space to place is analogous to methods that are more familiar in the visual arts – from *objet trouvé* to opposite poles such as land art and social sculpture, to current strategies like artistic field research and intervention. It is a material confrontation with reality, which in the musical tradition has thus far only taken place in musique concrète and with several Fluxus artists during the 1960s. The dual material orientation to the world – through the site as a performance venue and the aesthetic and thematic conversion of the site – achieves and demands a much deeper penetration and integration with reality, thus enabling another form of political confrontation" (KLEIN, 2009, p. 102).

#### 4. 10 *Radio Art* ou A primeira instalação sonora



Imagem 30: Max Neuhaus. *Drive in Music*, 1967.

Partindo da entrada da galeria de arte *Albright-Knox*, uma série de sete transmissores de rádio se encontra instalada ao longo de um trecho de 800 metros na *Lincoln Parkway*, em Buffalo, EUA. Por seis meses, cada transmissor emitia sons diferentes no mesmo ponto do mostrador do rádio, estabelecendo assim assinaturas sonoras próprias, definidas pelas áreas de cada transmissão. Dependendo da direção em que se dirigia, a que distância o carro se encontrava da margem esquerda ou direita da estrada, a velocidade e as condições climáticas; a experiência de escuta do trabalho era diferente. Como num *drive in*, recebia-se de dentro do carro sons particulares, ondas senoidais que iam se sobrepondo na medida em que se transitava entre uma zona e a seguinte.

*Drive in Music* (Imagem 30) é considerada a primeira instalação sonora, realizada por Neuhaus em 1967, que cunhou o termo para descrever uma ação que tinha um caráter de

não-evento musical. Depois de trabalhar por quatorze anos como percussionista profissional, o artista abandonou sua carreira como musicista e começou a experimentar com trabalhos fora da sala de concertos, como as caminhadas sonoras em 1965. "Eu senti que havia várias falhas, a principal delas era o ônus do entretenimento, um fardo sério para qualquer forma de arte. As artes visuais parecem estar livres dele, enquanto a música, a dança e o teatro são forçados a ele, em algum nível, pela própria forma da representação" (NEUHAUS, 1994, p. 18)<sup>263</sup>.

O trabalho, baseado na tecnologia de rádio transmissão, que Neuhaus havia começado a manipular desde seu trabalho anterior *Public Supply*<sup>264</sup>, existia no éter, de acordo com as particularidades meteorológicas de cada dia. Por meio de desenhos específicos das antenas e cálculos de distanciamento entre os transmissores, o artista vinculou parâmetros de interferência que particularizavam cada sequência de emissão. "Motoristas nesta rua que sintonizaram a frequência de recebimento puderam ouvir a primeira instalação sonora. O resultado acústico dependia da velocidade de condução e direção" (TITTEL, 2009, p. 59)<sup>265</sup>. Para realizar sua topografia auditiva, Neuhaus modelou um espaço de som cuja composição, ritmo e tempo de audição dependiam de inúmeros fatores distribuídos, largamente vinculados ao meio ambiente do local. Esse exemplo precursor do que depois veio a se chamar *Radio Art* ocasiona a formação de uma experiência estética não simultânea, corroborando de certa maneira, na construção poética de uma espécie de comunidade imaginária de escuta.

Os/as ouvintes são um coletivo de indivíduos, escutando tudo junto sozinhos/as, impulsionando a materialidade sônica a uma infinidade de imaginações privadas. Este é o paradoxo do rádio: enfatizar a ideologia dos sons compartilhados e sincronizados, transmitidos aos ouvidos não-sincrônicos de uma multiplicidade de ouvintes (VOEGELIN, 2010, p. 38)<sup>266</sup>.

---

<sup>263</sup> Do original: "I felt it had a number of flaws, the major one being the onus of entertainment, a serious burden for any art form. The visual arts seem to be free from it, while music, dance and theatre are forced into it, at some level, by the form of the representation itself" (NEUHAUS, 1994, p. 18).

<sup>264</sup> Em *Public Supply*, de 1966, Max Neuhaus vinculou uma estação de rádio a uma rede telefônica e criou um espaço auditivo público bidirecional com trinta e dois quilômetros de diâmetro, abrangendo a cidade de Nova York. Neste trabalho, qualquer habitante poderia, por meio de uma ligação de telefone, entrar em um diálogo ao vivo com o som.

<sup>265</sup> Do original: "Drivers on this street who had tuned into the receiving frequency could hear the first sound installation. The acoustical result depended on driving speed and direction" (TITTEL, 2009, p. 59).

<sup>266</sup> Do original: "The listeners are a collective of individuals, listening all together alone, propelling the sonic materiality into a multitude of private imaginations. This is the paradox of radio: emphasizing the ideology of shared and synchronized sounds, streamed into the non-synchronic ears of a multiplicity of listeners" (VOEGELIN, 2010, p. 38).

*Drive in Music* (Imagem 30) não por acaso, foi instalado em um espaço público, em uma "zona de passagem" (NEUHAUS, 1994), que se define como um conceito espaço-temporal diretamente relacionado ao deslocamento em função de um destino. O trânsito diário, muitas vezes automatizado como rotina e caracterizado pelo ritmo de um tempo desatento e indiferente; contrasta com um espaço que permanece sendo moldado pela projeção de sonoridades flutuantes. Cria-se assim uma topografia sonora e auditiva, caracterizada por *site sounds* a demandar de quem ouve uma escuta que desafia a percepção costumeira.

As "zonas de passagem" de Neuhaus, noção replicada em trabalhos posteriores, como *Times Square* de 1977, podem ser entendidas como lugares construídos, nos quais ocorre uma mudança na percepção do espaço-tempo em função de uma imersão auditiva que transforma as escalas de referência usuais. Há uma relação direta com os sons habituais do ambiente em questão, que usualmente passam despercebidos e que, por serem compartilhados por tantas pessoas, acabam gerando uma memória social auditiva. Nestes lugares são inseridas massas, texturas sonoras, que estabelecem, a seu tempo, uma espécie de geografia tecnológica de sons que, através de elementos arquitetônicos e dinâmicas acústicas, cria espaços de escuta.

#### 4.11 Caminhadas Elétricas



Imagem 31: Christina Kubisch, *La Serra*, 2019 <sup>267</sup>.

Duzentos metros de cabos elétricos pretos estão dispostos em arcos caindo de estruturas de metal fixadas no teto da galeria. Com fones de ouvido especiais, ouve-se os sons que circulam na estrutura desses cabos. *La Serra* (Imagem 31) é uma instalação sonora que remete a uma espécie de selva elétrica, na qual a proposta de se perceber sons não imediatamente disponíveis, em texturas sonoras atípicas, contrasta com a materialidade mínima de sua disponibilidade visual.

No final da década de 1970, a engenheira e artista alemã Christina Kubisch começa a trabalhar com a técnica de indução eletromagnética. Como princípio da transmissão acústica, tal técnica baseia-se na amplificação dos sons resultantes da interação mútua dos campos magnéticos gerados pelo sistema de cabos e fones de ouvido com bobinas especiais. Esse modelo tecnológico foi aperfeiçoado ao longo dos anos por Kubisch e empregado em inúmeros de seus trabalhos de arte sonora a partir dos anos 1980. Nas primeiras instalações, o sistema consistia em fones primitivos constituídos de pequenos

---

<sup>267</sup> A instalação *La Serra* fez parte da exposição individual de Christina Kubisch intitulada *Electrical Moods* que ocorreu entre 8 de fevereiro e 12 de maio de 2019, na *Stadtgalerie Saarbrücken*, na Alemanha.

cubos com alto-falantes embutidos que precisavam ser mantidos junto aos ouvidos quando aproximados dos cabos.

Ao longo dos anos Kubisch desenvolveu fones de ouvido sem fio, experimentando com vários modelos fabricados na Itália, o que foi alterando significativamente a qualidade do sistema e permitindo uma maior possibilidade de movimento corporal, fator central para um trabalho sonoro no qual todo movimento, mesmo que um leve giro da cabeça, resulta em diferentes sequências de tons. A poética de Kubisch expande o espaço da cidade por meio da percepção de um mapa sonoro de outro tipo, inaudível e misterioso, ainda que, constantemente presente.

Neste verão, coloquei meus fones de ouvido durante uma tempestade muito forte. Não havia eletricidade, porque a energia havia acabado. Mas, quando gravei, captei os sons de eletricidade natural, o que foi maravilhoso. A gravação é tão estranha: muito baixa, mas muito clara. Em dois pontos, você ouve vozes. Você não consegue entender palavras, mas você pode dizer que são vozes. Eu sabia que a eletricidade podia transportar vozes, mas nunca tinha ouvido isso antes. É de tirar o fôlego quando você ouve coisas assim. Isto é natureza também - natureza elétrica! (KUBISCH apud COX, 2012, p. 94)<sup>268</sup>.

A relação com o meio ambiente se estabelece, no trabalho de Kubisch, como elemento inseparável de uma curiosidade estética intrinsecamente conectada à tecnologia e aos aparatos técnico-científicos típicos da contemporaneidade. O uso do som como significador primordial de sua poética, vincula sua pesquisa a um território de fronteira, a um espaço 'entre' disciplinas teórico-práticas, no que apresenta de intersecção entre arte e tecnologia num sentido que expande os preceitos tradicionais de entendimento dos meios. "Sempre fomos difíceis de classificar. O campo da música dizia: 'não é música suficiente', e o campo da arte dizia: 'há muita música'" (KUBISCH, 2000, p. 88)<sup>269</sup>.

---

<sup>268</sup> Do original: "This summer I put on my headphones during a very strong thunderstorm. There was no electricity, because all the power had gone out. But, when I recorded, I got the sounds of natural electricity, which was wonderful. The recording is so strange: very low, but very clear. At two points, you hear voices. You can't understand the words, but you can tell that they are voices. I knew that electricity could transport voices, but I had never heard it before. It's quite breathtaking when you hear things like that. This is nature, too — electrical nature!" (KUBISCH apud COX, 2012, p. 94).

<sup>269</sup> Do original: "We were always hard to classify. The music field said, "that's not music enough", and the art field said, "there is too much music"" (KUBISCH, 2000, p. 88).



Imagem 32: Christina Kubisch, *Electrical Walks*, 2019 <sup>270</sup>.

Sons eletromagnéticos são disponibilizados à escuta por meio de fones de ouvido especiais em caminhadas solitárias ou em grupo. Em *Electrical Walks* (Imagem 32), dispositivos tecnológicos cotidianos, criadores de campos de energia que permanecem escondidos de nossa percepção audível, são revertidos em instrumentos sonoros, emitindo texturas rítmicas. Sistemas de luz, sistemas de comunicação sem fio, sistemas de radar, GPS, dispositivos de segurança anti-roubo, câmeras de vigilância, antenas, caixas eletrônicos, publicidade em neon, elevadores, redes de meios de transporte, eletrodomésticos, telefones celulares, computadores, entre outros, são fontes sonoras em potencial, que Kubisch elege como orquestras constantes e imperceptíveis, não obstante exerçam influência em nossos organismos e ambientes.

Em 2003, Kubisch iniciou sua pesquisa em uma nova série de trabalhos sonoros no espaço público, na intenção de ouvir os campos eletromagnéticos dos ambientes urbanos. A primeira caminhada elétrica ocorreu em Colônia, Alemanha, em 2004, usando fones especiais e mapas marcados com possíveis rotas a serem percorridas a pé. Nessas caminhadas, as qualidades acústicas dos campos eletromagnéticos acima e abaixo da terra são amplificadas, resignificando a percepção dos contextos usualmente familiares da

<sup>270</sup> Caminhada Elétrica realizada durante o ciclo *Inaudible Matters*, que ocorreu entre 12 de setembro e 12 de dezembro de 2019 na *Gaîté Lyrique*, Paris, França.

realidade cotidiana. As indicações de itinerário se baseavam em pesquisas de campo e experimentos acústicos realizados previamente com gravadores. "Desde o início, me interessei por espaços que não eram museus. Os museus e galerias não eram realmente adequados para os meus trabalhos [...] trabalhei quase exclusivamente nos chamados espaços fora de cena ou em espaços ao ar livre" (KUBISCH, 2000, p. 87)<sup>271</sup>.

O uso de fones de ouvido não isola completamente os sons do ambiente acústico exterior, de maneira que ocorre uma leve sobreposição da audição habitual do espaço circundante e dos campos eletromagnéticos. À medida que sonoridades são reveladas, os signos visuais da cidade são percebidos em um contexto diferente. Nada mais parece o que se conhecia. E pouco soa do jeito que parece. As ondas ocultas constroem uma percepção expandida do espaço, que muitas vezes não condizem com as expectativas visuais. Lugares com fortes elementos imagéticos às vezes apresentam sinais eletromagnéticos fracos, como feiras e parques. Já lugares inóspitos e rarefeitos, por vezes oferecem uma abundância sônica consistente em função de circuitos e redes ali instalados.

A desmontagem da ideia de meio ambiente como se costuma concebê-lo operacionaliza um deslocamento sensorial que se coaduna à proposta estética de Kubisch de questionar a correspondência isomórfica entre o ouvido e o visto. Porque a relação causa-efeito desaparece, abre-se a possibilidade de uma expansão no quadro perceptivo. Através da invisibilidade tornada audível, a artista propõe uma caminhada que se dá como uma reapropriação de espaços familiares e o faz desde uma escuta eletromagnética que reposiciona semanticamente os circuitos estruturais da cidade. A experiência pessoal dos espaços através da caminhada é influenciada por mudanças constantes nas interações com o ambiente e, não obstante, por eventos sonoros gerados a partir de qualidades arquitetônicas, atmosféricas e eletromagnéticas dos lugares por onde andamos.

O caminhar como ato poético carrega elementos de ressignificação dos espaços. Ao longo deste capítulo, articulamos operações estéticas, no decorrer dos tempos, que operam como estratégias mais ou menos sistematizadas de retomada afetiva dos espaços, das cidades. Os passeios dadaístas, as deambulações surrealistas, as psicogeografias situacionistas e

---

<sup>271</sup> Do original: "From the beginning, I have been interested in spaces that were not museum spaces. The museums and galleries were not really suitable for my works [...] I worked almost exclusively in spaces belonging to the so-called off scene or in outdoor spaces" (KUBISCH, 2000, p. 87).

as caminhadas sonoras e elétricas; foram e são exercícios poéticos de reapropriação de territórios forjados como trajetórias estéticas. A caminhada reinventa, de certa maneira, o pertencimento a um lugar.

No próximo capítulo nos dedicaremos a pensar o ruído, uma vez que este se encontra presente nos contextos urbanos de maneira massiva, tendo sido ressignificado por meio de inúmeras práticas em arte sonora. A abertura para todas as sonoridades intensifica o caráter eminentemente estético de tais propostas, em especial, através de abordagens experimentais em performances sonoras contemporâneas e por meio da *noise music*.

## Capítulo 5

### **Desobediências Tecnológicas – *Noise* e Emergência em Performance Sonora**



Imagem 33: Puce Mary, Mayhem, 2016 <sup>272</sup>.

Uma atmosfera densa e esfumada, pouco iluminada. Cabos de flores secas e murchas depositadas cuidadosamente perto do equipamento de som. Movimentos bruscos e enérgicos constantemente regulam os pequenos botões dos equipamentos. Parece um risco subir em uma mesa onde todo o seu equipamento está disposto, mas é ao mesmo tempo satisfatório ter um índice visual que corresponda ao nível de ameaça da própria música. Puce Mary<sup>273</sup> é o projeto solo da artista dinamarquesa Frederikke Hoffmeier, cuja estética é fortemente pautada no ruído intenso e altos volumes que adquirem tensionamentos atmosféricos. Há uma ênfase no ritmo e na variedade de dinâmicas que cortam, de certa maneira, a constante de baixa frequência, trazendo peso e brutalidade. É uma espécie de mergulho imersivo, no qual se forjam características sinestésicas de rugosidade e elasticidade sonoras.

A sequência deveras linear traz momentos de desvio em direção a equilíbrios insustentáveis, distorcidos. A simplicidade de elementos contrasta com a gama de sonoridades que percorrem espectros como instâncias de espaço-tempo simultâneas. A massa de ambiências é pontuada por pequenas explosões dissonantes do que seriam batidas lentas, como pulsos metálicos vagamente referentes à música industrial. Os gritos ensurdecedores se coadunam com seus olhos, que repousam no horizonte longínquo e

<sup>272</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yvCq7geS28I>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>273</sup> Em 31 de maio de 2019 tivemos a oportunidade de experienciar um show da Puce Mary no *Volksbühne* em Berlin, Alemanha.

parecem dedicar uma espécie de maldição a um alguém imaginado. Suas palavras incompreensíveis permanecem no ambiente, como uivos lancinantes, intimistas, abafados.

### 5.1 Voz / Verso

Em *O Ar e os Sonhos* Bachelard escreve a partir da imaginação criadora do elemento aéreo, estabelecendo devaneios que presentificam a instabilidade formal de nuvens e nebulosas. O ar seguiria a tendência da verticalização, um subir e descer que operariam a partir de estratos que tangenciam voos imaginários, cujas negociações principais se estabelecem com a gravidade. Bachelard evoca Hermes, agente alado que media a comunicação entre deuses/as e mortais na mitologia grega, trazendo associações entre o ar e a fala.

O processo da respiração tem ligação direta com o sopro como fundamento da vida. A linguagem se materializa, de forma natural, pela voz, pela fonação. No processo de produção da fala, o ar respirado é exalado de maneira ativa, atravessando a traqueia e acionando as cordas vocais na laringe, que vibram a partir da pressão empregada. Esse ar sobe pelas cavidades nasais à cabeça e através da ressonância da anatomia do espaço acústico de cada pessoa, é exalado de maneira articulada pela língua e boca. Cada corpo produzirá uma voz. São as imagens do “ar falante” (BACHELARD, 2001) que instituem relações semânticas desde o silêncio até a expressão. E “toda expressão [...] desfixa” (BACHELARD, 1993, p. 218).

Na imaginação ativa, as várias nuances de intensidade e intenção do uso da voz podem ser entendidas a partir das imagens poéticas do ar em movimento. Em Bachelard, a expressão primordial do caráter aéreo se relacionaria ao vasto espectro de manifestações do vento, em relação semântica direta com a fala. “Murmúrios e estrondos são contíguos. Ensinam-nos a ontologia do pressentimento. Tencionam-nos na pré-audição. Pedem-nos que tomemos consciência dos menores indícios. Tudo é indício antes de ser fenômeno nesse cosmos dos limites” (BACHELARD, 1993, p. 181).

Assim se reúnem, nos turbilhões do furacão, seres monstruosos e discordantes. Mas quando se quer seguir a produção desses seres

imaginários, logo se reconhece que a força que os produz é um grito de cólera. E não um grito saído de uma garganta animal, mas o grito de uma tempestade. A urânida é inicialmente o imenso clamor dos ventos irados. Acompanhando sua gênese nos relatos cosmológicos, assiste-se à constituição de uma cosmologia do grito, isto é, de uma cosmologia que reúne o ser em torno de um grito. O grito é ao mesmo tempo a primeira realidade verbal e a primeira realidade cosmogônica (BACHELARD, 2001, p. 234).

Eis que o grito, em Bachelard, nos oferece elementos poéticos para pensar os limiares da expressão, e atua como uma extrapolação de fronteiras, trazendo a ênfase para o aspecto hiperbólico da amplificação. “O vento, em seu excesso, é a cólera que está em toda parte e em nenhum lugar, que nasce e renasce de si mesma, que gira e se volta sobre si mesma” (BACHELARD, 2001, p. 232). O ruído orgânico do grito entrega uma carga a quem ouve. Invoca à escuta de maneiras invasivas, que atravessam territórios. Para o autor, o grito nos levaria a “restabelecer o primado do vocal sobre o auditivo” (BACHELARD, 2001, p. 252) na medida em que “antes de qualquer ação o humano tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio de seu ser, aquilo que ele quer tornar-se; tem necessidade de provar e de cantar a si mesmo o seu próprio devir” (BACHELARD, 2001, p. 251). Pela fenomenologia da experiência sonora expandem-se dimensões poéticas que recobram o sentido do ato estético. De certa maneira “ouvir é mais dramático que ver” (BACHELARD, 2001, p. 233).

Há imagens poéticas que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos assim que na própria linguagem se insinua um silêncio em profundidade. Talvez o princípio do silêncio em poesia seja um pensamento de entrelinha, um parêntese (in)visível, um pensamento secreto, a ser vivenciado particularmente. O silêncio evidencia a base sonora da linguagem. “Tentemos por todo o nosso ser em silêncio – escutemos apenas o nosso sopro – tornemo-nos aéreos como nosso sopro – não façamos mais barulho que um sopro, um leve sopro – imaginemos apenas as palavras que se formam a partir do nosso sopro” (BACHELARD, 2001, p. 247).

Os lábios podem ficar imóveis. Então, verdadeiramente, é o sopro que fala, é o sopro que constitui o primeiro fenômeno do silêncio do ser. Ao escutar esse sopro silencioso, que quase não fala, compreende-se como ele é diferente do silêncio taciturno de lábios cerrados. Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do silêncio fechado está terminado. Começa então o silêncio que respira. Começa então o reino infinito do ‘silêncio aberto’ (BACHELARD, 2001, p. 248).

Abertura essa que convida, nessa espécie de economia dos sopros, a experiências de troca e construção de significado poético. Verbo que se escreve, tem, em relação ao verbo falado, a característica de evocar ecos abstratos em que os pensamentos e os sonhos se repercutem. A palavra enunciada exige uma presença distinta e estabelece relação mais espontânea com o tempo. É voz que rompe o silêncio e profere. Há em Bachelard uma valorização intensa do gesto vocal, que ascende através de sua verticalidade aérea. “E se déssemos mais atenção à exuberância poética, a todas as formas da felicidade de falar, suave, rapidamente, gritando, murmurando, salmodiando ... descobriríamos uma incrível pluralidade de sopros poéticos” (BACHELARD, 2001, p. 245).

Cumpre-nos apreender, antes de qualquer impressão sonora, antes de qualquer necessidade de traduzir as magias da visão – em suma, antes de qualquer impulso vindo da representação e da sensibilidade – a vontade de falar. Em parte alguma, em todo o reino da vontade, é mais curto o trajeto que vai da vontade ao seu fenômeno. A vontade, se a apreendemos no ato da palavra, aparece em seu ser incondicionado. É ali que se deve procurar o sentido da ontogênese poética, o traço de união das duas potências radicais que são a vontade e a imaginação. (BACHELARD, 2001, p. 250).

Os meandros de enunciação da voz, de maneiras que enfatizam as poéticas relacionadas às dinâmicas da escuta em sua potencialidade estética, permeiam uma dimensão primordial dos fenômenos sonoros que estabelecem conexão direta com o corpo. O verso revela e opera registros da palavra que estendem suas inscrições na linguagem e podem transitar nos meandros *entre* a potencialidade de seus (des)usos. De elaborações de sintaxe a proposições fonéticas, rítmicas; a voz expande seus sentidos no som, onde o verso cria assim uma espessura e adquire uma realidade aérea que se infla e distende. “O texto como voz é o fragmento corporal de seu som, escorre em meus ouvidos e me envolve sem tomar determinada forma; continua sendo uma complexidade itinerante que me agarra” (VOEGELIN, 2010, p. 9)<sup>274</sup>.

Não esqueçamos que, nessa zona de superfície sensibilizada, antes de ser é preciso dizer. Dizer, se não aos outros, pelo menos a si mesmo. E sempre avançar. Nessa orientação, o universo da palavra comanda todos os fenômenos do ser – os fenômenos novos, bem entendido. Pela linguagem poética, ondas de novidade correm sobre a superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo sentido,

---

<sup>274</sup> Do original: “The text as voice is the bodily fragment of its sound, drips into my ears and engages me without taking certain shape; it remains a roving complexity that grasps me” (VOEGELIN, 2010, p. 9).

ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre (BACHELARD, 1993, p. 224).

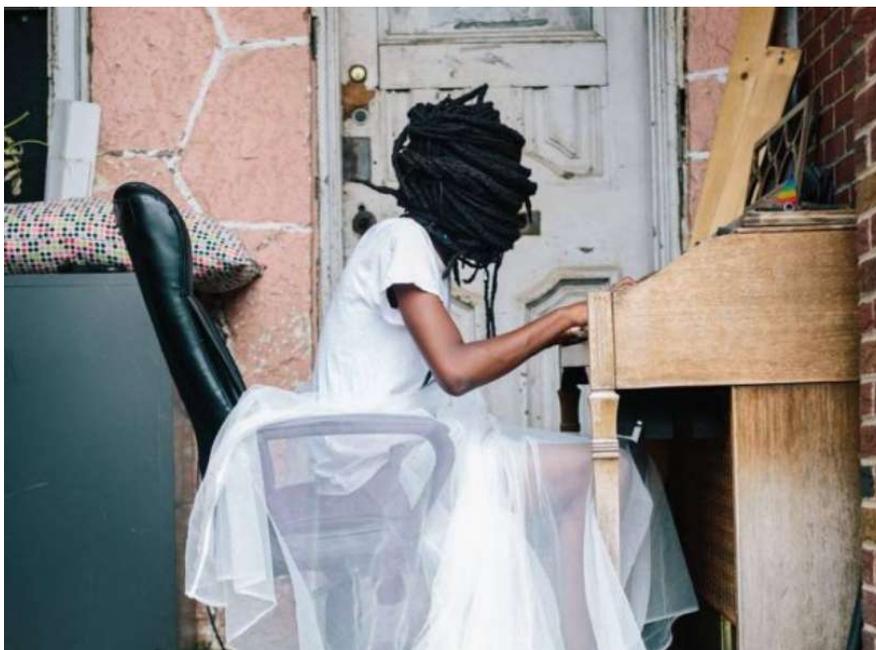


Imagem 34: Moor Mother, 2017.

Ambientação crua, referências musicais mescladas, impactos contrastantes e letras de uma poesia minimalista, corrosiva, nas quais uma frase ou trocadilho é repetido incansavelmente com pequenas mudanças de ênfase. *Moor Mother*<sup>275</sup> (Imagem 34) é o projeto solo da artista estadunidense Camae Ayewa, cuja estética *noise* é ressignificada pelas tradições de culturas afrodescendentes da diáspora africana. Sua presença física e os movimentos de seu corpo se colocam sempre em relação ao Outro, numa interação no limiar da violência. Ela desaparece na multidão, tropeçando de propósito, amarrando as pessoas em seus cabos de microfone e apontando o dedo na cara de quem estiver na sua frente. E abre um sorriso caloroso ao fim da performance.

Ayewa realizou exposições no *Samek Art Museum*, no *Metropolitan Museum of Art* de Chicago e no *Everson Museum of Art* exibindo composições em paisagem sonora e

---

<sup>275</sup> Vídeo da performance sonora de Moor Mother no *Jazzhouse*, em 6 de abril de 2017, em Copenhague, Dinamarca. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Uwnr18Az09k>. Acesso em Agosto 2020.

instalações. Em 2015 publicou, junto a Rasheedah Phillips, o livro – que é também o nome de seu coletivo literário – *Black Quantum Futurism. Theory and Practice Vol. 1*<sup>276</sup>, que se define como "uma nova abordagem para viver e experimentar a realidade por meio da manipulação do espaço-tempo, a fim de ver possíveis futuros e/ou colapsar o espaço-tempo em um futuro desejado, de maneira a trazê-lo à realidade"<sup>277</sup>. Criando uma narrativa complexa e elusiva, em mensagens ironicamente emolduradas, sob a insígnia de uma música irregular abstrata; seu trabalho parece reposicionar a ficção, num clima etéreo e indócil, instigando a uma audiência responsiva.

Usando uma variedade de equipamentos eletrônicos, gravações de campo (*field recordings*) e sintetizadores analógicos, Ayewa constrói atmosferas cacofônicas fraturadas por palavras de impacto e muitas vezes exorbitando as possibilidades expressivas da voz. São como rumações sobre a poética das fronteiras e os limites da própria comunicação. Aqui, o dizer-se a si mesmo/a carrega a força da História. “Ouvir som como verbo inventa lugares e coisas cujo público é o produtor. Nessa apreciação da verbosidade, o/a ouvinte confirma a reciprocidade de um engajamento ativo e a vida trêmula do mundo pode ser ouvida” (VOEGELIN, 2010, p. 14)<sup>278</sup>. Num misto de protesto e viagem no tempo, a experiência sonora de suas performances ocorre como uma coleção de sons que recordam algo da contação de estórias, típica da cultura oral, desde um viés declamatório de denúncia. São sonoridades que não nos deixam esquecer.

## 5.2 Ruído Ruína

No início do século XX, um grupo de intelectuais e artistas europeus estabelecia categoricamente o fim de uma era cultural. Os fundamentos tradicionais das artes, bem como suas instituições e edifícios conceituais lembravam por demais um passado que se queria superado. O movimento futurista celebrava o vigor da modernidade urbana. Sediado no norte da Itália, o grupo pedia a queima de museus, a que se referiam como

<sup>276</sup> Em português: "Futurismo Quântico Negro. Teoria e Prática Vol. 1".

<sup>277</sup> Do original: "New approach to living and experiencing reality by way of the manipulation of space-time in order to see into possible futures, and/or collapse space-time into a desired future in order to bring about that future's reality". Trecho de texto disponível em: <https://www.amazon.com/Black-Quantum-Futurism-Theory-Practice/dp/099600503X>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>278</sup> Do original: "Listening to sound as a verb invents places and things whose audience is the producer. In this appreciation of verbosity, the hearer confirms the reciprocity of active engagement and the trembling life of the world can be heard" (VOEGELIN, 2010, p. 14).

"mausoléus", por exibirem objetos e ideias obsoletos e isentos de vitalidade, portanto, irrelevantes. Em 1909, o poeta Filippo Tommaso Marinetti publica o *Manifesto Futurista*, texto que cunhou boa parte dos preceitos do movimento vanguardista de vida curta e intensas divisões internas. A ênfase de Marinetti na ruptura se expressava pelo elogio à violência, à velocidade e à guerra<sup>279</sup>. No texto, há referências à glória do ruído industrial, que é moldado discursivamente como uma força contrária à tradição silenciosa e antiquada dos museus moribundos.

Em 1913, o pintor italiano Luigi Russolo, ligado ao movimento futurista, publica um manifesto intitulado *L'Arte dei rumori*<sup>280</sup>. Tendo sido escrito inicialmente como uma carta ao compositor Francesco Balilla Pratella, conclamando o colega futurista a se voltar para o uso do ruído em suas obras, tornou-se posteriormente um dos mais relevantes textos sobre estética musical de vanguarda no século XX, no que trazia de descontinuidade ao passado, representado pela música de concerto ocidental tradicional. Os ruídos descritos por Russolo em seu manifesto abrangem maquinários e sons mecânicos, mas também, animais e sons da natureza. A percepção é a de que os ruídos poderiam ser encontrados em todo lugar e sua efetiva musicalização revelava novas e inquietantes qualidades para a modernidade vigente, livres das limitações do uso dos mesmos sons usuais. Russolo utilizou onomatopeias em seus textos e construiu suas próprias máquinas musicais – batizadas de *intonarumori* –, chegando a criar uma notação musical específica para seu uso.

Atualmente, bastante apartado das insígnias políticas futuristas, o ruído constitui-se como elemento estético incontornável na arte sonora. Há uma relação entre ruído e ruína<sup>281</sup> que se reporta ao ponto central da proposição futurista de estetização do ruído: ele representaria a ruína de um modo de escuta moldado pela tradição. Há, nesse sentido, uma abertura sensível, uma atitude estética em relação ao mundo, que faz emergir o ruído como significativo. Ruína que se mostra também pelo uso costumeiro da palavra, que está diretamente associada à deterioração, inclusive em discursos estéticos de outros meios,

---

<sup>279</sup> De caráter expressamente proto-fascista, Marinetti fazia parte da ala imperialista da burguesia italiana que, tendo sido, de certa maneira, excluída dos espólios colonialistas dos avanços do capitalismo no século XIX, bradava pelo fim da ordem mundial existente e considerava a guerra "a única higiene do mundo" (BOWLER, 1991, p. 763).

<sup>280</sup> Em português: "A Arte dos Ruídos".

<sup>281</sup> Uma discussão sobre ruído e ruína em função do trabalho *Não era mais que um ruído*, de 2018, se encontra no Capítulo 4 desta tese.

como referências à granulação de uma imagem fotográfica, ou às falhas de sinal nos meios de comunicação.

Na física, o ruído é definido como um som complexo e não periódico, ou seja, é composto pela combinação de várias ondas sonoras, em todas as diferentes frequências, não estando estas em relação harmônica entre si. Em eletrônica, o ruído está associado a interferências na corrente de um sinal elétrico e é classificado a partir de seus chiados característicos (ruído marrom, ruído rosa, ruído branco). Se no senso comum o ruído está associado a sons indesejados, insalubres; nas diferentes esferas das artes do som, o ruído (*noise*) se estabelece como categoria fluida e multifacetada, amplamente empregada em circuitos de música experimental. “Onde quer que estejamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando nós o ignoramos, isso nos perturba. Quando o escutamos, achamos fascinante” (CAGE, 2012, s/p)<sup>282</sup>.

No texto *Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo*, Lílian Campesato escreve sobre as diversas abordagens estéticas implementadas nos processos tecnológicos relacionados a este gênero. Para além do ruído presente em gravações de campo (*field recordings*) advindos de inúmeras fontes sonoras naturais ou urbanas, somam-se técnicas de geração de ruído por processos randômicos, por curto-circuito em equipamentos eletrônicos (*circuit bending*), o *glitch*<sup>283</sup>, as distorções<sup>284</sup> e as microfônias<sup>285</sup>. Campesato observa que é em torno da manipulação estética desse material amorfo que as proposições ocorrem. "Em geral, o uso do ruído em arte significa, na

---

<sup>282</sup> Do original: “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating” (CAGE, 2012, s/p).

<sup>283</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Glitch* corresponde a um mau funcionamento repentino, uma falha de curta duração em um sistema ou aparelho eletrônico, que difere de um *bug* de *software*, que é um problema mais grave, de efetiva quebra de funcionalidade.

<sup>284</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Distorção é a alteração da forma ou outra característica de alguma coisa. Em comunicações e eletrônica, significa a alteração da forma de onda de um sinal portador de informação, tal como um sinal de áudio representando som ou um sinal de vídeo representando imagens, num dispositivo eletrônico ou canal de comunicação. Distorção e *overdrive*, (usados como termos semelhantes) são formas de processamento de sinais de áudio usadas para alterar o som de instrumentos musicais elétricos amplificados, geralmente aumentando seu ganho e adicionando harmônicos sustentados. Originalmente, isso acontecia quando se aumentava o volume de amplificadores a ponto de haver muita eletricidade circulando no sistema e a onda original aparecia de forma diferente em seus circuitos. Desde então, foram desenvolvidas várias outras maneiras de gerar distorção de forma proposital.

<sup>285</sup> (Cf. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) Microfonia é a realimentação de áudio que ocorre quando um microfone capta o som do dispositivo que emite o som do próprio microfone. Em geral, esta realimentação provoca um ruído de alta frequência. Qualquer ruído que entra pelo microfone ganha corpo nos amplificadores e sai mais alto pelas caixas de som. Se o microfone estiver perto demais dos alto-falantes, acaba captando o próprio ruído que sai deles, que, por sua vez, retorna ao amplificador, e sai de novo pelas caixas amplificadoras e volta a alimentar o microfone, criando um círculo de retroalimentação sonora.

verdade, uma filtragem do ruído para deixar que, a partir dele, emergja algo significante” (CAMPESATO, 2013, p. 13).

Há dois aspectos sobre o ruído que são poeticamente significativos: o ruído diminui a precisão dos processos e, ainda, diversas formas de ruído são intrínsecas, oriundas da própria existência dos dispositivos. De um modo mais geral, todos os tipos de sistemas, incluindo naturais e humanos, apresentam algum ruído em seus processos, tendo estes sido utilizados, em proposições estéticas, como elementos de uma espécie de poética da falha, a exemplo da *Glitch Art*. Nesse espaço de **falha inata**, de impureza desejada, localizamos a estética de uma escuta em devaneio, que encontra no ruído material musical. As estratégias estéticas dessas ações performáticas do ruído ressoam, em larga medida, as investidas da “anti-forma” (MORRIS, 1993) dos anos 1960<sup>286</sup>, e os (des)usos de objetos sonoros em função de um experimentalismo quase metodológico. De maneira teórica, a arte sonora articula a noção dos ruídos se tornarem musicais, serem sistematicamente categorizados, forjando-se enquanto 'objetos sonoros', o que servirá para que o ruído possa ser tratado como uma espécie de *ready-made* musical por futuras gerações.

Por música-ruído entendo a produção que utiliza o ruído como recurso extremo no conjunto de práticas compostas por vários gêneros musicais que se configuraram a partir do final da década de 1970 sob a influência de diferentes manifestações do rock e dos movimentos experimentais *underground*, tanto musicais quanto da *performance art* no contexto das artes visuais. A música-ruído mais recente é frequentemente associada a gêneros como: *industrial noise*, *japanoise*, *noise rock*, *no wave*, *black metal*, *harsh noise*, *harsh noise wall*, *glitch*, entre outras etiquetas (CAMPESATO, 2013, p. 5).

Os efeitos corporais dessa imersão sonora, como são usualmente as performances de música-ruído (*noise music*), corroboram o impacto estético almejado no que concerne à construção de uma experiência estética extrema. As tensões criadas por meio de intervalos e dissonâncias são sentidas diretamente nos corpos, causando sensações limite. Usualmente são performances sonoras ao vivo – material posteriormente lançado em outras mídias – nas quais uma ação se desenvolve em trajetória relativamente incerta e irrepetível.

---

<sup>286</sup> Uma discussão sobre a noção de "anti-forma" pode ser encontrada no Capítulo 1 desta tese.

De maneira geral a *música-ruído* é baseada na improvisação ou no desenrolar de um processo único, longo e contínuo, muitas vezes formado por uma massa sonora complexa esvaziada de articulações e de conteúdo mimético. Outra característica é a ênfase dada às altas frequências e ao volume excessivo que extrapolam o limite da dor no sistema auditivo humano (CAMPESATO, 2013, p. 6).

No livro *Listening through the Noise: The aesthetics of Experimental Electronic Music*<sup>287</sup>, Joanna Demers escreve sobre algumas das diversas subcategorias musicais presentes no cenário contemporâneo da experimentação sonora. A autora aponta o desejo por práticas não convencionais de manipulação dos sons que preza por um "excesso eufórico ou utópico" (DEMERS, 2010, p. 92)<sup>288</sup>. Nesse sentido, os trabalhos sonoros ligados às estéticas chamadas por Demers de "maximizadoras", seriam aquelas próximas das expansões sensoriais, dos exageros de volume e dos despropósitos reiterativos.

[São] peças que parecem mudar o ambiente ao redor e, principalmente, o próprio corpo. Elas são poderosas, exercendo sua vontade de alterar a maneira como escutamos. Suas longas durações e altos volumes testam nossos limites de concentração e, em alguns casos, nossa tolerância à dor. Essas peças conectam seus materiais a *drones*, ruídos e padrões rítmicos repetitivos e, com frequência, evitam cuidadosamente outros tipos de sons que possam distrair desses elementos (DEMERS, 2010, p. 92)<sup>289</sup>.

Note que há uma postura estética muitas vezes alheia aos parâmetros de saúde e segurança auditiva recomendados, sendo essa espécie de extrapolação das condições ideais para usufruto sonoro, uma das marcas da *noise music*. Num caminho contrastante, o ecologista e teórico da paisagem sonora Murray Schafer, apresenta uma reflexão sobre o ruído que o coloca sob a insígnia do risco e da poluição. "Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir" (SCHAFER, 2011, p. 57). Uma das preocupações centrais das pesquisas de Schafer nos anos 1980 foi mostrar a rapidez do aumento de decibéis nas paisagens sonoras pós-industriais e com isso, contribuir para a construção de

---

<sup>287</sup> Em português: "Escutando através do ruído: a estética da música eletrônica experimental".

<sup>288</sup> Do original: "euphoric or utopian excess" (DEMERS, 2010, p. 92).

<sup>289</sup> Do original: "Pieces that seem to change their surrounding environments and, especially, our own bodies. They are powerful, exerting their will to alter the way we listen. Their long durations and loud volumes test our limits of concentration and, in some cases, our tolerance for pain. These pieces connect their materials to drones, noises, and repetitive rhythmic patterns and often studiously avoid any other types of sounds that might distract from these elements" (DEMERS, 2010, p. 92).

parâmetros legislativos de regulamentação dos níveis de intensidade sonora em diferentes locais do mundo.

Giuliano Obici (2006, p. 46) aponta as diferenças de perspectiva entre Russolo e Schafer, estabelecendo uma comparação entre esses "dois modos de subjetivação da escuta" ao afirmar que "de um lado, o deleite pelo som das máquinas; do outro, a sensação desconfortável de estar com os ouvidos sempre abertos, sendo constantemente violentado por um mundo surdo aos sons do ambiente". A partir de seu interesse na filosofia rizomática de Deleuze e Guattari, Obici observa que as práticas estéticas relacionadas ao ruído se aproximam em muito de um pensamento horizontal, não linear, aberto à interdisciplinaridade e às dissonâncias, funções de um modo subjetivo particularmente disponível a ser afetado pelo mundo, testando limites e convenções.

Só se pode pensar em termos de harmonia, estabilidade, relação equilibrada e mundo afinado quando se anestesia completamente as potências de vida e criação, quando a capacidade sensível de apreender a realidade sonora como um campo de forças se encontra desabilitada (OBICI, 2006, p. 46).

Para Demers (2010) as estratégias utilizadas pelas práticas maximizadoras da música eletrônica experimental assumem uma relação menos de negação e mais de ambiguidade em relação aos parâmetros tradicionais da estética como disciplina filosófica. Haveria portanto, um gesto ambivalente no (des)uso das tecnologias musicais convencionais, no sentido de frustrarem expectativas habituais, ao passo em que afirmam, por outros meios, noções de virtude e deleite sonoros.

Nos casos em que alguns vestígios de beleza harmônica ou melódica convencional permanecem, o papel do ruído, da repetição, da estase e da distorção, muda para a beleza negativa, um prazer que não está em conformidade com os padrões kantianos de equilíbrio e aparência, mas mesmo assim aspira à condição da beleza. O sublime e o belo, portanto, não são tanto opostos como são destinos diferentes na mesma trajetória (DEMERS, 2010, p. 107)<sup>290</sup>.

---

<sup>290</sup> Do original: "In cases where some vestiges of conventional harmonic or melodic beauty linger, the role of noise, repetition, stasis, and distortion shifts to negative beauty, a pleasure that does not conform to Kantian standards of balance and semblance but nonetheless aspires to the condition of beauty. The sublime and the beautiful are thus not so much opposites as they are different destinations along the same trajectory" (DEMERS, 2010, p. 107).

### 5.3 Tempo Expandido

Em função de sua experimentalidade e ênfase na experiência presencial, as práticas de música não-convencional que utilizam estratégias artísticas destrutivas, costumam carregar elementos de indeterminação, que invariavelmente estabelecem dinâmicas com a noção de tempo, historicamente designadas à poesia<sup>291</sup> e, por conseguinte, à música. Por meio de técnicas desenvolvidas desde os experimentos em fita magnética no auge do desdobramento da música eletroacústica – tanto presentes na *musique concrète* francesa, quanto na *elektronische Musik* alemã – diversas maneiras de se driblar o andamento cronológico temporal marcaram um desejo eminente de dissociar o tempo efetivamente transcorrido, do tempo como sensação experimentada. Em especial, nas práticas "maximizadoras" (DEMERS, 2010), cujo elemento de sustentação está tão presente, técnicas de 'arrastamento' e dilatação sonoras, compõem, junto à projeção espacial, experiências de percepção de um tempo expandido. "Uma simples queda na velocidade de uma fita, por exemplo, prolonga cada som e diminui o batimento; ouve-se o som 'em câmera lenta', por assim dizer. Detalhes que passam muito rapidamente em 'tempo real' agora se tornam aparentes" (TRUAX, 2001, p. 150)<sup>292</sup>.

Segundo Kramer (1981) e Rowell (1987), a música ocidental tradicional trata o tempo como um fenômeno linear. As obras musicais possuem princípios e finais claros e empregam tonalidade e ritmo para criar a expectativa de desenvolvimento orgânico, clímax e desfecho. À medida que a importância da tonalidade começou a diminuir durante o século XX, surgiram abordagens alternativas para a organização do tempo, especialmente aquelas que afirmavam alguma afinidade com tradições musicais não ocidentais. *Drones* e outros tipos de música estática evitam o desenvolvimento através da repetição de um tom ou de um conjunto de tons por longos períodos de tempo. Ouvintes e estudiosos ouvem nessas obras um sentido alternativo de tempo, o que Kramer chama de 'tempo vertical', uma atemporalidade na qual o trabalho pode continuar indefinidamente sem início ou término (DEMERS, 2010, p. 99)<sup>293</sup>.

<sup>291</sup> Uma discussão sobre a conceituação oposicional entre artes espaciais e artes temporais, assim como preconizadas no tratado estético *Laocoonte*, pode ser encontrada no Capítulo 1 desta tese.

<sup>292</sup> Do original: "A simple drop in speed of a tape, for instance, lengthens each sound and lowers its pitch; one hears the sound 'in slow motion' as it were. Details that pass by too quickly in 'real time' now become apparent" (TRUAX, 2001, p. 150).

<sup>293</sup> Do original: "According to Kramer (1981) and Rowell (1987), traditional Western music treats time as a linear phenomenon. Musical works possess clear beginnings and endings and employ tonality and rhythm to create the expectation for organic development, climax, and denouement. As tonality's importance began to wane during the twentieth century, alternative approaches toward the organization of time began to appear, especially those claiming some affinity with non-Western musical traditions. Drones and other types of static music avoid development through repetition of one tone or one set of tones for long periods of time. Listeners and scholars hear in these works an alternative sense of time, what Kramer calls "vertical time," a timelessness in which the work could continue indefinitely without start or finish" (DEMERS, 2010, p. 99).

Em Alvin Lucier (Imagem 7), nas obras eternas de La Monte Young (Imagem 18), nas instalações em "zonas de passagem" de Max Neuhaus (Imagem 30), e, num certo sentido, nas performances sonoras ruidosas de Puce Mary (Imagem 33); encontra-se esse "tempo vertical" de que fala Demers, através do uso de técnicas de manipulação perceptiva. São sonoridades que veiculam elementos estéticos potencializadores de uma espécie de mergulho, como convites à suspensão circunstancial da sensação de continuidade habitual. "A música estática não é apenas a música que evita objetivos harmônicos ou melódicos convencionais, mas também a música que adota medidas específicas para obscurecer qualquer noção da passagem do tempo" (DEMERS, 2010, p. 93)<sup>294</sup>.

Essas estratégias não-teleológicas acabam aprimorando outros modos de percepção, redirecionando a atenção do/a ouvinte para as sutis flutuações de timbre ou tom ou, em contraste, como em Moor Mother (Imagem 34) e Puce Mary (Imagem 33), investem numa espécie de "cosmologia do grito" (BACHELARD, 2001) a partir da qual a dramaticidade vocal irradia rupturas que calam o tempo. São ações que obnubilam as fronteiras 'entre' espaço e tempo, dentro e fora, indivíduo e coletividade, artes espaciais e artes temporais; por realizarem, momentaneamente, a magia de uma intencionalidade pautada no presente, dada a perceber pela escuta. Nas palavras do artista e teórico estadunidense Brandon Labelle: "Tal dinâmica performativa pode ser ouvida mediante vários trabalhos artísticos que usam voz, corpo e as tensões da fala para definir, mapear ou transgredir as limitações e potencialidades da presença individual" (LABELLE, 2006, p. 102)<sup>295</sup>.

Sou de opinião que as animações primárias e as agitações fenomenológicas dos eventos auditivos contribuem para fornecer conteúdo contundente, capacitando e possibilitando a articulação da agência não apenas de sujeitos e corpos, como *singularidades*, mas também de assuntos e coisas, e coletividades, precisamente a partir do *entre*. É importante ressaltar que as experiências de escuta revelam caminhos para *juntar-se*, muitas vezes com o que é inatingível pela visão ou até mesmo reconhecível como "um corpo" (LABELLE, 2006, p. 201, grifos do autor)<sup>296</sup>.

<sup>294</sup> Do original: "Static music is not only music that avoids conventional harmonic or melodic goals but also music that takes specific steps to obscure any sense of the passage of time" (DEMERS, 2010, p. 93).

<sup>295</sup> Do original: "Such performative dynamic can be heard throughout various artistic works that use voice, the body, and the tensions of speech to define, map and transgress the limitations and the potentialities of individual presence" (LABELLE, 2006, p. 102).

<sup>296</sup> Do original: "It is my view that the primary animations and phenomenological stirrings of auditory events contribute to delivering forceful content, empowering and enabling the articulation of agency from not only subjects and bodies,

#### 5.4 Poéticas do Discurso

No livro *A Ordem do Discurso*, que corresponde a uma aula inaugural no *Collège de France*, em 1970, Foucault elabora este conceito enquanto dispositivo engendrado em instâncias sociais que funcionariam como ordens a partir das quais o poder e os processos de significação do mundo são estabelecidos (FOUCAULT, 1986). O discurso pertinente, inteligível, seria determinado por uma linguagem institucionalmente autorizada, em contingências e segundo lugares sociais previamente legitimados e ocupados por pessoas reconhecidas como tendo o direito de falar e serem ouvidas em conteúdos proferidos segundo os cânones da esfera de sua própria competência. “Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa” (FOUCAULT, 1986, p. 9).

Uma vez sendo inserido em sua ordem, o discurso está sob o jugo institucional, a seguir determinadas normas. As instituições do saber operacionalizam assim seu controle através do próprio movimento de determinar a ordenação e validação dos discursos. Nesse sentido “a doutrina realiza uma dupla sujeição: dos sujeitos que falam aos discursos e dos discursos ao grupo, ao menos virtual, dos indivíduos que falam” (FOUCAULT, 1986, p. 43). As diferentes instâncias de enunciação de discurso, seriam, portanto, conjecturas políticas capazes de manter ou modificar os contextos de exercício do poder.

Nesse ínterim, a análise elaborada por Foucault à noção de autoria na modernidade, articula o que seria uma “função do autor” desde a qual os discursos estariam designados dentro de sua ordem instituída (FOUCAULT, 1986). O “autor” aqui diz respeito não propriamente a um indivíduo real que profere um discurso, mas a um certo tipo de discurso com estatuto específico, que o torna provido de uma atribuição de autoria. É uma operação que tem o efeito de forjar um ser imbuído de uma razão legitimada, portanto, construído sob determinadas circunstâncias. O autor seria então não o constituinte do discurso, mas determinado por sua instituição enquanto função no interior de seu ordenamento.

---

as *singularities*, but also from matters and things, and collectivities, precisely from within *between*. Importantly, experiences of listening uncover pathways for *joining together*, often with what is ungraspable by sight or even recognizable as “a body.”” (LABELLE, 2006, p. 201).

Na ordem do discurso literário, e a partir da mesma época, a função do autor não cessou de se reforçar: todas as narrativas, todos os poemas, todos os dramas ou comédias que se deixava circular na Idade Média no anonimato ao menos relativo, eis que, agora, se lhes pergunta (e exigem que respondam) de onde vêm, quem os escreveu; pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real (FOUCAULT, 1986, p. 28).



Imagem 35: Elana Mann, *Learning to live within the all of it*, 2016.

Uma mão tapa a boca ao mesmo tempo em que amplifica a voz. O *histophone*, criado em 2016 pela artista e pesquisadora estadunidense Elana Mann, consiste numa escultura sonora feita de plástico esmaltado em metal a partir do molde de sua mão envergada. A artista, que vem trabalhando com objetos sonoros modificados desde 2010, propõe o *histophone* como objeto que expande a voz, fazendo às vezes de um megafone, na mesma medida em que tenta impedir a expressão de quem o usa. Em *Learning to live with the all of it* (Imagem 35), Mann subverte o uso de um objeto sonoro atrelado ao universo dos pronunciamentos públicos e protestos de rua. A artista cria uma situação que, de maneira ambígua, endereça problemáticas relacionadas ao controle do discurso por meio de

autoridades instituídas e, ainda, a resiliência da voz humana – o grito que resiste e não se cala.



Imagem 36: Ianni Luna, *Melhor Dizer*, 2017 <sup>297</sup>.

Uma mão se arrastando no chão busca um microfone. É o gesto mínimo de alcançar o objeto sonoro, de tomar a palavra. O ato relacional da fala em sua constituição como existência com o Outro, desde a vontade de ocupar os espaços de discurso na construção de tessituras sociais que expandam campos de significação de nossos cotidianos compartilhados. *Melhor Dizer* (Imagem 36) é um trabalho em fotografia digital transformado em vídeo-*gif* que trata dos significados da amplificação da própria voz ao alcance de um microfone. É uma reflexão sobre a participação nas esferas, sempre políticas, da estética.

---

<sup>297</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0ulCINrTG4A> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Melhor-Dizer-Better-Say>. Acesso em Agosto 2020.



Imagem 37: Ianni Luna, Falências do Discurso I (*frames* de vídeo), 2017 <sup>298</sup>.

Um microfone é manipulado de maneiras não usuais, deixando de servir a seu propósito funcional. Aqui a boca não emite um som a ser amplificado pelo objeto sonoro. A boca morde, lambe, rejeita o microfone. Desiste do discurso, desdenha do palanque e das palavras de ordem. É o deboche frente aos fracassos da representatividade. *Falências do Discurso I* (Imagem 37) e *II* (Imagem 38) é um díptico de fotografia digital transformado em vídeo-gif. As duas sequências foram capturadas na mesma tarde, correspondendo a narrativas descontinuadas de uma espécie de comentário a respeito das poéticas políticas do discurso.

A partir de investigações imagéticas sem som, os lugares de fala instituídos ficam esvaziados, invertendo, de certa maneira, "a ordem do discurso" (FOUCAULT, 1986). O elemento de descrédito em relação à legitimidade da "função do autor" (FOUCAULT, 1986) carrega uma crítica em relação às práticas exauridas de prerrogativas de uso do microfone como instância de amplificação da voz. São trabalhos que convidam a considerar de que formas os sistemas representativos postos têm, de inúmeras maneiras, anunciado sua própria falência.

<sup>298</sup> Este trabalho foi exposto no *III Roçadeira - Encontros Performáticos em Lugares Imprevistos*, em Goiânia, 2017 e na mostra coletiva *Cidadão Antenado* na galeria Espaço Piloto da UnB, em Brasília, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cBP-VzzyzEQ&t=84s> e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Falencias-do-Discurso-I-Failures-of-Discourse-I>. Acesso em Agosto 2020.

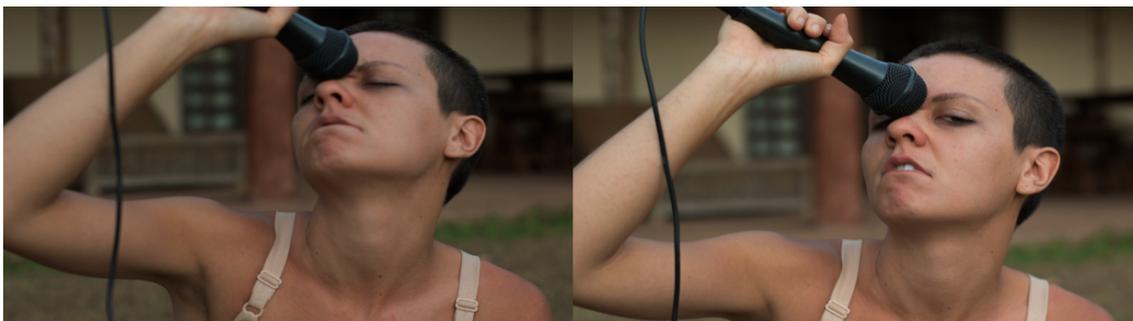


Imagem 38: Ianni Luna, *Falências do Discurso II* (frames de vídeo), 2017 <sup>299</sup>.

No texto *O que é um autor?* Foucault toma emprestado de Beckett a afirmação que lhe servirá como ponto de partida: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala” (FOUCAULT, 2006, p. 34). Essa sorte de indiferença em relação a uma origem da onde parte o discurso, estabelece o que ele concebia como sendo um dos princípios éticos fundamentais para a escrita contemporânea. A crítica de Foucault operacionaliza um questionamento da autoria não tanto como modo de produção, mas enquanto dispositivo de poder, concentrando-se no par autor/obra, que localiza na narrativa biográfica explicações causais para determinados construtos. A “função-autor” (FOUCAULT, 2006) estipula, entre outras coisas, que o “nome do autor” pode ser doador de sentido e confiabilidade ao texto, o que o estabelece como sujeito fundador de uma obra e responsável por todo significado que ela carrega.

Esse entendimento crítico da autoria na contemporaneidade remete ao que Rosalind Krauss chamou de “externalidade do significado” (KRAUSS, 1998)<sup>300</sup> da obra de arte e evidencia seu estatuto enquanto função discursiva. É importante ressaltar que a tentativa foucaultiana de promover o desaparecimento do autor tem um objetivo estratégico, pois parte da ideia de que a figura do autor deve ser apagada em proveito das formas próprias dos discursos. Esta espécie de lacuna permite explorar quais os espaços *entre*, quais as frestas, as aberturas que estes hiatos guardam em potência. “As coisas murmuram, de antemão, um sentido que nossa linguagem precisa apenas fazer manifestar-se; e esta linguagem, desde seu projeto mais rudimentar, nos falaria já de um ser do qual seria como a nervura” (FOUCAULT, 1986, p. 48).

<sup>299</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=hvy\\_g\\_Ya5jE](https://www.youtube.com/watch?v=hvy_g_Ya5jE) e na página da artista em: <https://ianniluna.net/Falencias-do-Discorso-II-Failures-of-Discourse-II>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>300</sup> Uma discussão sobre a "externalidade do significado" se encontra no Capítulo 1 desta tese.

Em seus primeiros *ready-made*, Duchamp usava pseudônimos, também como parte de uma espécie de estratégia que surtiu o efeito de evidenciar os meandros de atribuição de valor no sistema de arte. Nos anos 1960, as proposições de Cage enfatizaram a causalidade como procedimento de composição e desvincularam o ato estético de uma autoria fundamentada no indivíduo isolado gerador de significados, com domínio total sobre seus materiais e efeitos discursivos. Há assim, uma abertura para que o lugar da autoria seja ocupado de maneiras que expandam o entendimento da obra de arte em função de um fluxo contínuo de elaborações culturais, a ser ativado de maneira proposicional.

Pergunta: É atemático?

Resposta: Quem disse alguma coisa sobre temas? Não é uma questão de ter algo a dizer.

Pergunta: Então qual é o propósito dessa música "experimental"?

Resposta: Não propósitos. Sons.

Pergunta: Por que se preocupar, já que, como você apontou, os sons estão acontecendo continuamente, se você os produz ou não?

Resposta: O que você disse? Ainda estou...

Pergunta: Quero dizer - Mas é isso música?

Resposta: Ah! Você gosta de sons então quando eles são feitos de vogais e consoantes. Você é lento, porque você nunca trouxe sua mente para a localização da urgência. Você precisa de mim ou de outra pessoa para te dar um apoio? Por que você não percebe como eu que nada é obtido escrevendo, tocando ou ouvindo música? Ou então, surdo como um rabo de andorinha, você nunca será capaz de ouvir nada, mesmo o que está bem ao alcance do ouvido.

Pergunta: Mas, sério, se isso é o que música é, eu poderia escrevê-la tão bem quanto você.

Resposta: Eu disse alguma coisa que te levou a pensar que eu achei que você fosse estúpido? (CAGE, 2012, s/p)<sup>301</sup>.

Ainda em *A ordem do Discurso*, Foucault inicia sua fala no lugar paradoxal de problematizar as origens de qualquer enunciação e versa sobre a hesitação presente na experiência particular de deixar que o discurso fale através de nós. O rompimento desse

---

<sup>301</sup> Question: Is this athematic? Answer: Who said anything about themes? It is not a question of having something to say. Question: Then what is the purpose of this "experimental" music? Answer: No purposes. Sounds. Question: Why bother, since, as you have pointed out, sounds are continually happening whether you produce them or not? Answer: What did you say? I'm still... Question: I mean — But is this music? Answer: Ah! You like sounds after all when they are made up of vowels and consonants. You are slow-witted, for you have never brought your mind to the location of urgency. Do you need me or someone else to hold you up? Why don't you realize as I do that nothing is accomplished by writing, playing or listening to music? Otherwise, deaf as a doornail, you will never be able to hear anything, even what's well within earshot. Question: But, seriously, if this is what music is, I could write it as well as you. Answer: Have I said anything that would lead you to think I thought you were stupid? (CAGE, 2012, s/p).

silêncio carrega a tensão de um gesto inaugural que busca dar ao discurso um lugar. “Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao acaso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível” (FOUCAULT, 1986, p. 6).

Em termos de arte contemporânea, ocorre uma mudança deliberada em relação ao estatuto de originalidade da obra e da valorização da pureza dos meios. A noção de autoria no sentido modernista se desestabilizou e muitas práticas se expandiram no sentido de uma experimentação colaborativa em circuitos que se instituem de maneiras mais ou menos descentralizadas e nos quais a relação com o Outro fundamenta a natureza da experiência estética. “O artista nunca tem plena consciência de sua obra: entre as suas intenções e sua realização, entre o que quer dizer e o que a obra diz, há uma diferença. Essa “diferença” é realmente a obra” (PAZ, 2007, p. 60).

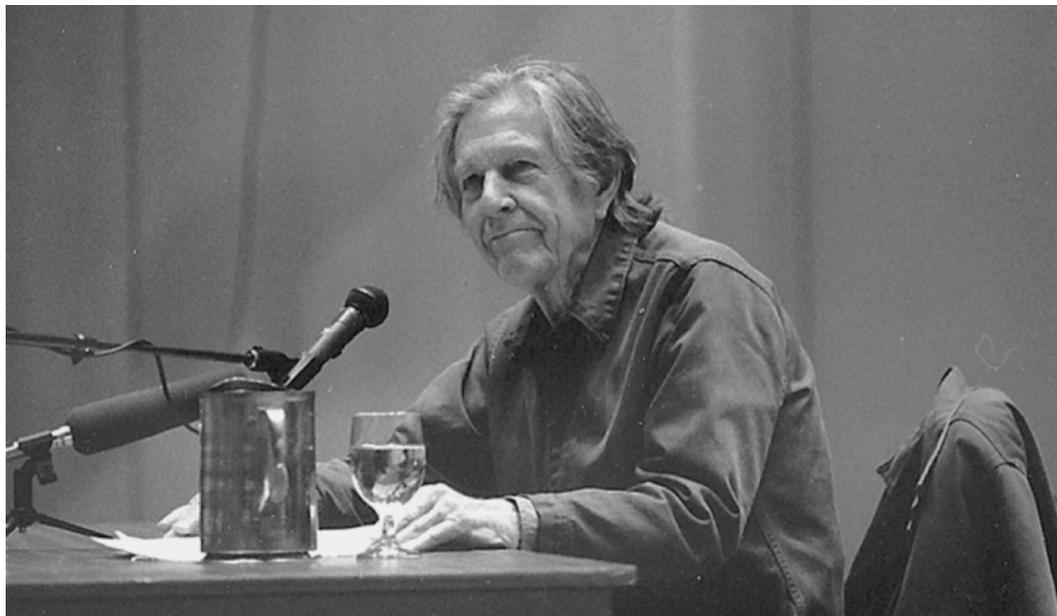


Imagem 39: John Cage, *How to Get Started*, 1989<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> Disponível em: <http://www.openculture.com/2015/12/how-to-get-started-hear-john-cages-performance-on-initiating-the-difficult-creative-process.html>. Acesso em Agosto 2020.

Dez cartões que contém, cada um, uma ideia ou tópico a serem elaborados, são selecionados de maneira espontânea, ao vivo. A estrutura técnica desta performance inclui a captura e subsequente reprodução do que foi falado sobre o primeiro cartão durante a fala sobre o segundo cartão, com outro tópico. Quando se inicia a terceira temática, ambas as gravações da primeira e segunda falas sobrepõem-se, e esse processo vai sendo repetido até que os dez cartões sejam pensados 'em voz alta'. A ação *How to Get Started*, foi realizada apenas uma vez em agosto de 1989 (Imagem 39), durante o tempo de fala do compositor estadunidense John Cage na mesa *Sound Design: An Invitational Conference on the Uses of Sound for Radio Drama, Film, Video, Theater and Music*<sup>303</sup>, num evento na Califórnia.

O título da obra, 'Como Começar', alude a esse momento da entrada do sujeito na "ordem do discurso", assumindo os riscos da circunstância de participar nessa corrente, que se inicia e se mantém até bem depois de cada inscrição pontual. Este trabalho de Cage apresenta vários começos, que se imiscuem como um amálgama de discursos, atravessando-se mutuamente, enquanto formam, entretidos, uma composição. Esses atravessamentos ecoam como camadas de pensamento, numa ambientação de ideias que adquirem as dimensões reverberantes da multiplicidade do sujeito imerso na coletividade. A ação fundamental da fala é, pois, a ocupação de um território sensível, cujos locais de enunciação criadora visitam e reformulam a noção de autoria.

---

<sup>303</sup> Em português: "Desenho de Som: uma conferência sobre os usos do som para o rádio, cinema, vídeo, teatro e música".



Imagem 40: Pussy Vision, Hampstock, MA, (*frame* de vídeo), 2016 <sup>304</sup>.

Os primeiros sons são aos poucos investidos de volume até que se instaura uma atmosfera de enunciação, como se a performer, com o rosto coberto por uma máscara, estivesse se preparando para entrar no espaço discursivo criado a partir de uma audiência. Há uma tensão no ar e uma espera, expectativas de que algo ocorra. Mas seu canto nunca começa. A hesitação vai se ratificando e em pouco tempo, percebemos que seus sussurros e embaraço compõem a própria obra, num gesto poético de (des)uso da voz. Pussy Vision é um projeto solo de *noise music* que utiliza diversos equipamentos, tendo como característica o uso de sistemas do tipo *live looping*, nos quais a gravação e reprodução de um trecho de áudio se dá ao vivo, segundo parâmetros configuráveis de repetição. O trecho repetido estabelece um laço sonoro, que adquire ritmo. A partir da ativação de várias camadas, uma massa mais ou menos estruturada vai se formando e as manipulações ocorrem por acréscimo ou decréscimo de elementos, em especial a voz.

Nessa performance em Massachussets, EUA (Imagem 40), a artista se utiliza do que se espera em relação a uma apresentação musical para propor o elemento do discurso enquanto instância poética. É um discurso interrompido, é um comentário a respeito de 'Como Começar'. Há uma surpresa quanto ao que pode ser considerado material de

<sup>304</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1589Ensfa0&t=10s>. Acesso em Agosto 2020.

trabalho sonoro e ao que se espera que seja organizado enquanto música. As referências a uma construção social do conteúdo de uma performance musical, evidenciam o caráter normativo da "ordem do discurso", que opera, não obstante, também nos interstícios do sistema de arte.

## 5.5 Silêncios

Em arte sonora, a problemática do ruído se relaciona ao elemento conceitual fundamental do silêncio. Nos processos de produção estética de sentido, ausências de elementos explícitos de emissão sonora fazem parte da composição e sua performance, configurando os discursos musicais e poéticos em sua constituição. "O silêncio é a categoria mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa" (SCHAFER, 2011, p. 60).

A concepção de silêncio, não obstante intuitiva, pode adquirir um caráter bastante complexo na medida em que sua total ausência figura apenas como abstração do pensamento. A imersão sonora que institui nossa experiência corpórea do mundo que conhecemos, inclui uma variedade de sons em espectros (in)audíveis, de maneira a excederem qualquer capacidade humana para neutralizá-los completamente. "Não existe silêncio. Leve-te a uma câmara anecóica<sup>305</sup> e ouça o teu sistema nervoso em funcionamento e ouça o seu sangue em circulação" (CAGE, 2012, s/p)<sup>306</sup>.

Pode-se dificilmente imaginar o extraordinário ruído dos rumores internos que são aqueles do organismo humano em atividade: os barulhos dos vasos, da circulação, do coração, da respiração, da dilatação pulmonar; o fluxo do ar nos brônquios, a laringe, a rinofaringe; os barulhos da mastigação, da deglutição, das passagens digestivas, dos movimentos articulares, musculares, etc (TOMATIS, 2001, p. 88)<sup>307</sup>.

---

<sup>305</sup> Aqui John Cage faz referência a sua famosa experiência de visitar a câmara anecóica (sem eco) da Universidade de Harvard em 1951. Essa câmara é capaz de isolar todo e qualquer tipo de ruído externo, atingindo assim um silêncio 'absoluto'. Ao entrar na câmara Cage se deparou com uma impossibilidade. Devido a presença de ruídos até então inesperados, vindos de seu próprio corpo, como seu batimento cardíaco e o som do sangue que corria em suas veias, não conseguiu experimentar o silêncio. Um ano após essa experiência, Cage compôs a obra 4'33", sobre o ruidoso silêncio da pausa musical (Imagem 41).

<sup>306</sup> Do original: "There is no silence. Take you to an anechoic chamber and listen to your nervous system functioning and listen to your blood circulating" (CAGE, 2012, s/p).

<sup>307</sup> Do original: "Difficilmente si può immaginare lo straordinario rumore delle voci interne che sono quelle dell'organismo umano in attività: i rumori dei vasi sanguigni, della circolazione, del cuore, della respirazione, della

I  
TACET  
II  
TACET  
III  
TACET

NOTE: The title of this work is the total length in minutes and seconds of its performance. At Woodstock, N.Y., August 29, 1952, the title was 4' 33" and the three parts were 33", 2' 40", and 1' 20". It was performed by David Tudor, pianist, who indicated the beginnings of parts by closing, the endings by opening, the keyboard lid. However, the work may be performed by any instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KRUMEN \*

JOHN CAGE



Imagem 41: John Cage, 4'33'', 1952.

A notação musical indica apenas silêncio (*Tacet*). O som é ouvido, mas ele está fora do controle do/a intérprete ou compositor. Na peça 4' 33'', de 1952 (Imagem 41), a coparticipação direta do público se dá por meio de espirros e estrépitos do ambiente. A composição é colaborativa, improvisada. Há uma espécie de **ausência presente** do silêncio, que se desmascara enquanto mera ideia, impraticável, impossível. Assim, só haveria o silêncio absoluto na ausência da vida. Para Cage ocorreria uma complexidade natural de inter-relacionamento de sons em nossa experiência cotidiana, o que vem a desacreditar o silêncio como atributo do mundo, relativizando sua experiência. “De agora em diante na música tradicional, por exemplo, quando falarmos de silêncio, isso não significará silêncio absoluto ou físico, mas meramente a ausência de sons musicais

---

dilatazione polmonare; il flusso d'aria nei bronchi, nella laringe, nel rinofaringe; i suoni di masticazione, deglutizione, passaggi digestivi, articolazioni, movimenti muscolari, ecc" (TOMATIS, 2001, p. 88).

tradicionais” (SCHAFER, 2011, p. 120). Nas palavras de Lilian Campesato: “Cage silenciou a música para musicalizar o som” (CAMPESATO, 2007, p. 53).

Cage definiu as regras e funções do artista, do trabalho de arte e do público, por meio de suas particulares concepções de som, silêncio, espaço e tempo. A partir de sua produção de aproximadamente quarenta anos, podemos perceber uma contínua tentativa de valorização do processo de criação (mais do que da obra finalizada), da subversão das ferramentas tecnológicas, da interação com o acaso, da criação de novos ambientes musicais e artísticos, colocando ouvintes, intérpretes e compositores dentro de novas situações e principalmente tornando-os conscientes do universo sonoro em que viviam (CAMPESATO, 2007, p. 50).

Nesse ínterim, estabelece-se que um/a performer não precisa necessariamente executar sons para realizar uma performance musical. Ou ainda, nas palavras do artista sonoro Alvin Lucier<sup>308</sup>, “performar é mais uma questão de escutar atentamente do que de fazer acontecer sons” (LUCIER, 1990, p. 195)<sup>309</sup>. A arte sonora se institui assim, como uma prática significativa de escuta que articula a frágil relação entre experiência e significação, em contextos estéticos nos quais o/a ouvinte cria. “Na metade do século, uma vez dentro do contexto da indeterminação, o silêncio se transformou em seu oposto: o som” (KAHN, 1998, p. 558)<sup>310</sup>.

Por meio de um entendimento constitutivo do silêncio, Cage assinala, como corolário, uma ressonância filosófica do ruído, que expande a noção de música e estabelece uma espécie de fluxo sônico do mundo, o que o compositor chamou de “panauralidade” (CAGE, 2012). Além de considerar todos os sons como material sonoro, esse conceito aborda a impossibilidade de se estar ausente do som, dado que o mundo se mostra como um estado contínuo de ressonância imersiva<sup>311</sup>. O silêncio, portanto, não é a falta de som, mas uma maneira de destacar o que normalmente não é escutado, apontando para um exame mais consequente dos sons que cercam as pessoas o tempo todo.

De maneira poética artistas nos trazem uma dimensão sensível e sensitiva das possibilidades estéticas que podem estar atreladas aos fenômenos sonoros. Em minúcias

<sup>308</sup> Uma discussão do trabalho *I am sitting in a room* de Alvin Lucier, se encontra no Capítulo 2 desta tese.

<sup>309</sup> Do original: “Performing is more a matter of careful listening than of making sounds happen” (LUCIER, 1990, p. 195).

<sup>310</sup> Do original: “At midcentury, once within the context of indeterminacy, silence then turned into its opposite: sound” (KAHN, 1998, p. 558).

<sup>311</sup> Uma discussão sobre ressonância e imersão se encontra no Capítulo 3 desta tese.

artísticas, sons corriqueiros são tornados audíveis por uma escuta atenta que impregna de sentido os momentos de pausa. Nos escritos de Bachelard sobre a força de potência do grito, entendemos, não obstante, "a tenacidade e a coragem do ser silencioso" (BACHELARD, 1990, p. 251), por estarem, ambos grito e silêncio, em uma espécie de balé sonoro de ressonâncias. Quando o autor escreve sobre a casa sonora, que nos habita em ecos do passado, presente, futuro; se pergunta sobre o imprescindível: "Como, também nesses espaços, o ser sentia o silêncio? Como saboreava ele os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário? " (BACHELARD, 1993, p. 2).

## 5.6 Desobediências Tecnológicas

John Cage elegeu o ruído e o silêncio como elementos estéticos primordiais para suas experimentações composicionais. Já trabalhando de maneiras que preteriam dos parâmetros de melodia e harmonia, suas obras se estruturavam, em larga medida, por durações projetadas. Nesse sentido, a música de percussão seria a ponte entre uma música baseada em material tradicionalmente musical – notas, acordes, escalas – e uma música baseada no som como coisa<sup>312</sup>, matéria a ser sentida no corpo e moldada pelas mãos.

A música de percussão é uma transição contemporânea da música influenciada pelo teclado para a música de todos-os-sons do futuro. Qualquer som é aceitável para o compositor de música de percussão; ele explora o campo de som 'não musical' academicamente proibido, na medida em que é manualmente possível (CAGE, 2012, p. s/p)<sup>313</sup>.

Essa aproximação com o tátil marca, em grande parte, o fazer da percussão; elementarmente corpóreo, gerado através do contato com um objeto ou superfície. A significância do som percussivo em Cage ecoa a transposição que o compositor operacionaliza entre a música performada junto a seu grupo de percussionistas, para a música que precisava ser performada por ele sozinho, em seu piano.

---

<sup>312</sup> Uma discussão a respeito da noção do 'som como coisa' se encontra no Capítulo 3 desta tese.

<sup>313</sup> Do original: "Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden "non-musical" field of sound insofar as is manually possible" (CAGE, 2012, s/p).

A primeira composição de Cage para "piano preparado" ocorreu em 1938, para a peça *Bacchanale*, com a coreógrafa Syvilla Fort. Para a ocasião de tal apresentação, que se daria em um local pequeno, com um palco no qual nem musicistas nem instrumentos caberiam, Cage recorreu ao uso de objetos externos ao piano, em função da multiplicidade de sonoridades e maior amplitude timbrística que poderiam ser produzidas com tal técnica. O compositor e pesquisador brasileiro Valério Fiel da Costa escreveu a respeito do contexto de criação do "piano preparado", tendo, posteriormente, criado peças e desenvolvido métodos de experimentação com o instrumento.

(Cage) usou, a princípio, técnicas inspiradas em seu ex-mentor Henry Cowell, de tocar diretamente nas cordas do piano, depois tentou colocar objetos sobre as cordas (que se mostraram inconvenientes pois mudavam de posição na medida em que se tocava a música) e, finalmente, usando fragmentos de vedante de janela (*weather stripping*) e pequenos parafusos, acabou criando o recurso-instrumento chamado piano preparado [...] Trata-se de um piano que tem seu timbre alterado pela fixação de pequenos objetos entre as cordas, que podem ser parafusos de tipos e tamanhos diferentes, fragmentos de borracha, vedante, plástico, madeira, pano, etc. (COSTA, 2007, s/p).

Pianos preparados têm sido revisitados ao longo dos anos. A dimensão mais básica é a alteração do timbre do instrumento a partir da adição ou subtração de objetos em sua estrutura. Os objetos, por sua vez, usualmente são fixados de alguma maneira e considera-se importante que tais alterações sejam reversíveis, ou seja, o piano deve poder voltar a ser o que era antes de seu preparo. Esses objetos adicionados, por sua vez, possuem um timbre próprio, e essas interações entre materiais de diversas qualidades e naturezas produz resultados específicos. Além disso, algum tipo de amplificação e, muitas vezes, efeitos sonoros, são adicionados para se realçar certas características acústicas.



Imagem 42: Andrea Neumann, *Inside Piano*, 2010.

Objetos relacionados ao cotidiano são inseridos entre as cordas do espaço interno de um piano. A amplificação dos sons de 'dentro do piano', como sugere o título (Imagem 42), evidencia a ação da compositora e artista sonora alemã Andrea Neumann, no preparo deste instrumento sob a perspectiva de uma redução. A abordagem passa a se concentrar em suas cordas, na caixa de ressonância e nos anteparos de metal, revelando sutilezas de micro-sons que, numa projeção sonora tradicional, passariam despercebidas. Além do aspecto propriamente sônico do trabalho, sua inscrição visual exerce importante significado estético, na medida em que tangencia um estranhamento no entrelaçar de elementos do universo familiar, por vezes doméstico, da alimentação; num contexto artístico de concerto eletroacústico.

Mario del Nunzio é guitarrista e compositor brasileiro, um dos fundadores do Ibrasotope<sup>314</sup> e pesquisador vinculado ao NuSOM, tendo se dedicado a levantar dados sobre práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre os anos 2000 e 2016. A pesquisa de Nunzio circunscreve a guitarra como instrumento de investigação, enfatizando circuitos musicais nacionais independentes. O caráter conceitual das técnicas

---

<sup>314</sup> O Ibrasotope é um núcleo que se dedica à produção e difusão de música experimental, atuante desde dezembro de 2007 na cidade de São Paulo.  
Disponível em: <http://www.ibrasotope.com.br/?view=magazine>. Acesso em Agosto 2020.

de preparação de instrumentos inclui uma abordagem destes enquanto objetos capazes de adquirir, momentaneamente, valor de neutralidade e ineditismo.

Com o uso de objetos, frequentemente desconsidera-se um certo aspecto abstrato do fazer musical (organização de alturas) e parte-se do pressuposto que um instrumento é um objeto com determinadas características (no caso, corpo de madeira, braço com divisões, cordas de metal, captadores eletromagnéticos, parte elétrica, etc), e que a produção musical pode ter como base de atuação diferentes modos de lidar com características intrínsecas dos instrumentos, suas especificidades e potencialidades (NUNZIO, 2014, s/p).

Na pesquisa de Nunzio, esse cenário de experimentação com instrumentos preparados ocorre em meio a uma "prática crescentemente popular entre compositores de tocar um instrumento pela primeira vez e inventar novas técnicas" (MAURER, 2004, p. 153 apud NUNZIO, 2014, s/p). Nesse sentido, constrói-se um entendimento dos instrumentos musicais que os interpela como objetos sem história, objetos a partir dos quais qualquer manipulação pode ser feita, como meio experimental, sem técnicas pressupostas. "O uso do instrumento preparado não tem intenções pré-definidas de resultado sonoro mas, sim, funciona como um modo de desterritorialização do instrumento, fazendo com que ele perca sua familiaridade e torne-se um objeto sobre o qual as ações não sejam mais previsíveis" (NUNZIO, 2014, s/p). As técnicas de instrumento preparado são chamadas de "técnicas estendidas", por estarem utilizando alguns recursos ao limite, ou estendendo utilidades conhecidas de certas partes para outras funções e significados.

No caso específico da guitarra elétrica, assunto central do presente artigo, podemos nos lembrar de Keith Rowe, pioneiro na preparação do instrumento, que desenvolveu um modo de tocar denominado *tabletop guitar* (guitarra sobre a mesa), no qual objetos diversos são colocados sobre o instrumento, que fica colocado na horizontal sobre uma mesa, alterando suas possibilidades sonoras e de execução (NUNZIO, 2014, s/p).

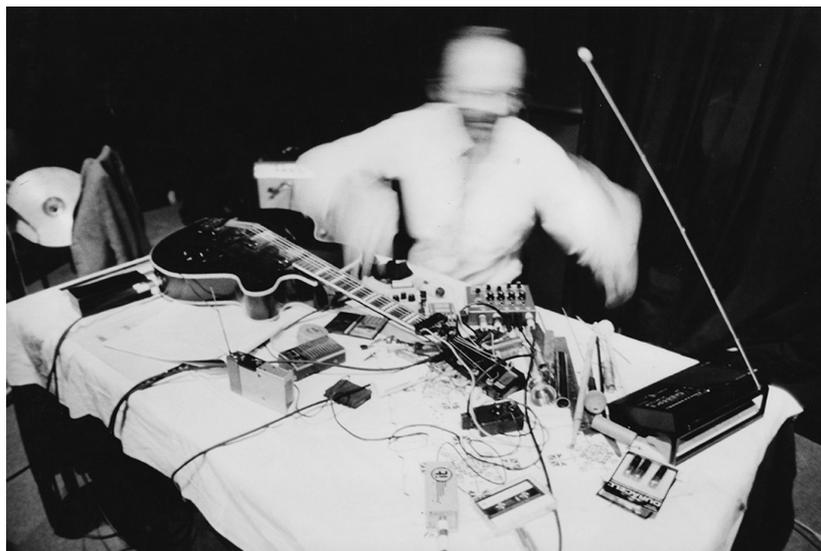


Imagem 43: Keith Rowe, s/d.

Uma guitarra amplificada é disposta na horizontal enquanto é manuseada com diferentes objetos. Em suas performances sonoras de guitarra preparada (Imagem 43), Keith Rowe às vezes incorpora transmissões de rádio ao vivo – incluindo rádio de ondas curtas e emissoras de números<sup>315</sup> – explorando a capacidade das *pick-ups*<sup>316</sup> de captarem sinais de rádio e os transmitirem através do amplificador. Rowe, pintor e musicista britânico, tocou em projetos como o *MMA*, que é descrito por Brian Olewnick no livro *The room extended*<sup>317</sup>, como uma banda com um som “sem repertório, sem solos, sem ritmos regulares, sem melodias, sem medo do silêncio, 100% improvisado”<sup>318</sup>. A instância visual de suas performances articula elementos que parecem pertencer a um laboratório de engenharia elétrica em expediente escolar.

<sup>315</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) As emissoras de números são emissoras de rádio de ondas curtas que transmitem listas de números codificados, seja por meio de voz, seja por código *morse*. Seus primeiros usos foram atribuídos a circunstâncias de espionagem durante a I Guerra Mundial.

<sup>316</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Pick-Up* ou captador é um transdutor que captura ou detecta vibrações mecânicas produzidas por instrumentos musicais, particularmente instrumentos de cordas como a guitarra elétrica, e os converte em um sinal elétrico amplificado usando um amplificador de instrumento para produzir sons musicais através de um alto-falante.

<sup>317</sup> Em português: "A sala estendida".

<sup>318</sup> Do original “no repertoire, no solos, no regular rhythms, no melodies, no fear of silence, 100% improvised”. Documento Online. Disponível em: <http://www.powerhousebooks.com/books/keith-rowe-the-room-extended/>. Acesso em Agosto 2020.



Imagem 44: Maria Chavez, *Abstract Turntable Concert*, Milão, Itália, 2016 <sup>319</sup>.

Pedaços de discos de vinil – às vezes quebrados na hora – são, de maneira mais ou menos aleatória, depositados e lidos pelo toca-discos em movimento. Essas partes de som são manipuladas com técnicas como o *scratching*<sup>320</sup>, ao mesmo tempo em que efeitos, volumes e velocidades são regulados através de uma mesa de som. A narrativa sem sentido que se dá, segue algum tipo de estrutura rítmica (gerada pela rotação contínua automática do aparelho) e adquire nuances estranhamente eloquentes. A artista e curadora peruana Maria Chavez<sup>321</sup> vem experimentando com as intersecções entre som e imagem há mais de uma década. Tendo sido *dj* por muitos anos, começou a realizar pesquisas experimentais com sistemas de toca-discos (*turntables*), mesas de som e caixas amplificadoras, que aos poucos foram se tornando performances sonoras (Imagem 44).

No artigo *Nas mãos de Maria Chavez o som não vai para onde esperamos*, de 2017<sup>322</sup>, a artista afirma, em entrevista: “É um toca-discos, uma coleção de agulhas, que são como os meus lápis de som, e uma coleção de discos de vinil, partidos e inteiros, que combino

<sup>319</sup> Vídeo disponível em: <https://www.ursss.com/2016/07/maria-chavez/>. Acesso em Agosto 2020.

<sup>320</sup> (Cf: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)) *Scratching*, às vezes chamado de *scrubbing*, é uma técnica de *DJ* e *turntablism* de mover um disco de vinil para frente e para trás em uma mesa giratória para produzir sons percussivos ou rítmicos. Um *crossfader* em uma mesa de som (*mixer*) pode ser usado para desvanecer entre dois toca-discos simultaneamente.

<sup>321</sup> Em 19 de janeiro de 2019 tivemos a oportunidade de presenciar um show da Maria Chavez no KM28 em Berlin, Alemanha.

<sup>322</sup> Documento Online. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/06/29/culturaipilon/noticia/nas-maos-de-maria-chavez-o-som-nao-vai-para-onde-esperamos-1777397>. Acesso em Agosto 2020.

para criar ideias de som improvisadas”. Chavez continua: “Além de manipular os sons gravados nos vinis, exploro as qualidades electroacústicas dos discos em simultâneo com as diferentes fases das agulhas. Incorporo o acaso, as falhas do material. Não uso *samples*. Não vês isto no *turntablism* de *hip-hop*, onde tudo tem de estar no local”. A artista se refere a suas performances como uma “conversa sônica com o público” durante a qual ocorre “permitir que a deterioração faça parte do processo artístico”. Chavez faz referências a outros meios para estabelecer as poéticas e articulações discursivas sobre sua prática. “Isto para mim não é música, são esculturas de som que existem por um pequeno período de tempo”.

Para o teórico da arte e curador francês Nicolas Bourriaud, o contexto atual, denominado de “tecnocónvio” (BOURRIAUD, 2009a), se caracteriza pela proliferação, em alta velocidade, de novas instâncias de realidade tecnológica. As mídias sociais digitais, os aparatos de rede, as comunidades virtuais e a robótica; têm inaugurado novas interatividades, ressignificando encontros e distâncias. “Hoje a arte define-se apenas como um lugar de importação de métodos e conceitos, uma zona de hibridações” (BOURRIAUD, 2009a, p. 143). No âmbito da arte sonora, a tecnologia é utilizada tanto como elemento estrutural para a construção dos trabalhos, quanto como função poética das relações entre as pessoas e as máquinas (e as máquinas entre si) na construção de discursos e subjetividades.

A criação de instrumentos (Imagem 3), a preparação de instrumentos (Imagem 43), a modificação proposital de mecanismos (Imagens 30, 35, 43 e 44), e outras tantas técnicas estendidas; são métodos experimentais que apontam para uma interlocução entre arte e ciência que reivindica para si um status de laboratório, um local de testes e erros, a partir de uma espécie de engenharia aberta. Reelaborações de dispositivos, recombinações de elementos, justaposições inesperadas e deslocamentos entre categorias; são propostas estéticas que desvinculam noções usuais e operam por meio de intersecções de saberes, que recolocam a ênfase do processo poético num viés expandido, multifacetado. Os (des)usos da tecnologia representam um aspecto do experimentalismo que se aproxima e se afasta de metodologias científicas, entremeando técnicas interdisciplinares, ainda que com pouca ou nenhuma implicação utilitarista.

O experimentalismo tem sido frequentemente associado a práticas de caráter transgressor, em que comportamentos, modelos e delimitações bem estabelecidos são colocados em questão. Experimental, significa nesse caso, uma atitude crítica em relação ao que está consolidado e é aceito como referência artística, forçando uma abertura para a incorporação de elementos relativamente estranhos a um determinado campo da arte (IAZETTA, 2014, p. 7).

No âmbito das etapas de produção efetivamente estética, essas desobediências tecnológicas abrangem práticas que muitas vezes revelam sentidos ainda ocultos dos mesmos velhos materiais e abordagens. Nesse sentido, “o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção” (BOURRIAUD, 2009b, p. 21). Em termos de arte sonora, para a qual o uso do sonoro se expande para além da musicalidade, há um entendimento de que “a manipulação do som é, em si mesma, uma transgressão, no sentido em que desconstrói as hierarquias musicais” (MANGINI, 2001, p. 5). Há outrossim, uma reconfiguração dos processos mesmos de construção de significado, situando-os como espaços *entre*, na medida em que “artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original” (BOURRIAUD, 2009b, p. 8).

Dessa maneira, por meio de uma abordagem das tecnologias que as reconhecem como instâncias de construção de sentidos, algumas proposições contemporâneas que utilizam ou se baseiam no elemento sonoro têm exercitado, de várias maneiras, uma espécie de postura desobediente em relação às práticas e procedimentos instituídos. Nos limiares da arte sonora, em execuções particulares de silêncio e ruído, que ocorrem como enunciadores de significados inarticulados, desenvolvem-se práticas de recusa à prestabilidade costumeira de instrumentos e técnicas conhecidas.

Na próxima seção trataremos de instâncias derivativas das relações entre som e tecnologia em termos da colaboração entre humanos e não-humanos na construção mesma de sentidos estéticos. Por meio de equipamentos, plataformas e sistemas operacionais, investigaremos situações de vínculo entre diversas inteligências na geração de significados poéticos com a máquina, em especial no campo da performance sonora.

## 5.7 Emergências Generativas

O artista e pesquisador estadunidense Philip Galanter vem desenvolvendo trabalhos interdisciplinares que vinculam modelos protótipos de sistemas complexos a aplicações estéticas multimídia. Articulações conceituais entre a teoria geral dos sistemas (BERTALANFFY, 1975), a cibernética, a ciência cognitiva e experimentos computacionais em vida artificial; estabeleceram tais investigações nas fronteiras entre arte e tecnologia. Há um elemento fundamental que interessa às artes que diz respeito à habilidade dos sistemas complexos de gerar, ao longo do tempo, recorrências impossíveis de serem antecipadas. Essa habilidade é a emergência, função que se articula diretamente a questões fundamentais sobre a natureza da vida e os limites da ciência.

A emergência é a capacidade que tem um sistema complexo de fazer emergir comportamentos padrão a partir de uma grande quantidade de interações pequenas e muito simples (GALANTER, 2004). Qualquer sistema constituído por partes que apresentem algum grau de complexidade está propenso à emergência. São regras simples criando resultados complexos. Como um acontecimento, a emergência surge e apresenta elementos que não estavam previstos a partir do que já se sabia. É algo com o que se depara, uma surpresa, uma revelação.

O exemplo clássico é a colônia de formigas, um organismo que possui comportamentos claramente definidos, lógicos e coerentes, observáveis em duas escalas diferentes. Quando estudamos os padrões de cada formiga, vemos que cada uma tem necessidades, habilidades e respostas de feromônio que definem seu comportamento como inseto individual. Mas quando estudamos o comportamento coletivo da colônia, vemos padrões comportamentais sofisticados; a colônia atua como uma cidade, com fábricas, defesas e instalações de eliminação de resíduos. O que é notável é o fato de que esses padrões macro não são formados por meio de um design ou intenção central: eles não são mais do que subprodutos dos comportamentos locais auto-interessados dos indivíduos coletivamente. Esses comportamentos, aparentemente insignificantes no nível micro, formam um macro-organismo mais complexo quando vistos coletivamente (GALANTER, 2004, p. 7).

Historicamente, a emergência foi objeto de investigação copiosa em áreas como a biologia de insetos, a neurociência, a sociologia urbanística e a engenharia de software (JOHNSON, 2003). Com relação aos processos da consciência por exemplo, não se sabe com precisão como esse comportamento de nível mais alto aparece, mas sabemos que “é

invocado pelas interações de *feedbacks* locais de agentes inconscientes, pelo complexo sistema de adaptação que chamamos de mente humana. Nenhum neurônio individual é senciente e, de alguma forma, a união de bilhões de neurônios cria a autoconsciência” (JOHNSON, 2003, p. 151). A partir de intrincadas relações que estabelece com diferentes espectros da tecnologia em diferentes instâncias do saber, os sistemas de arte vêm abrangendo o entendimento da emergência enquanto elemento precipitador de novas estéticas.

Esse espaço intermediário e indefinido de parcial ordem e parcial desordem, portanto, de imprevisibilidade, propiciado pela emergência, apresenta problemáticas importantes para a questão da autoria da obra de arte. A partir da noção de retroalimentação sistêmica, a emergência opera como poética a partir da qual proposições artísticas produzem efeitos circunstanciais de coautoria. No caso de experimentos em arte sonora, o sistema instaurado pelo/a artista recebe mais ou menos determinações de início, mas, a partir das interações estabelecidas, em maior ou menor grau, adquire dinâmicas próprias. “Os comportamentos emergentes, assim como os jogos, vivem dentro dos limites definidos pelas regras, mas também usam esse espaço para criar algo maior do que a soma das partes” (JOHNSON, 2003, p. 135).

Em decorrência da morfogênese<sup>323</sup>, a emergência opera resultados generativos, na medida em que suspende a noção tradicional de autoria e obnubila as fronteiras entre corpos, mentes, máquinas e humanidades. Sistemas estéticos complexos geram formações espontâneas a partir da abdicação de níveis de gerência, instaurando uma espécie de poética da emergência que se configura enquanto projeto artístico. “Entender a emergência sempre incluiu desistir de controle, deixar o sistema governar a si mesmo tanto quanto possível, deixá-lo aprender a partir de passos básicos” (JOHNSON, 2003, p. 175).

---

<sup>323</sup> “Morfogênese é a capacidade de todas as formas de vida de desenvolverem progressivamente corpos mais elaborados a partir de inícios incrivelmente simples” (JOHNSON, 2003, p. 11).

## 5.8 Deixar os sons serem eles mesmos

John Cage foi um compositor cuja abordagem à composição foi profundamente influenciada pelas filosofias asiáticas, por meio da incorporação da ideia de uma música ditada pelo acaso e uma aproximação ao uso da tecnologia e de instrumentações não convencionais. Em suas obras identificamos uma abordagem radical baseada na improvisação e na construção aleatória de sons e, mais especificamente, em processos de composição baseados na valorização da existência singular dos sons, no que têm de válidos por serem como são. “Música nova: nova escuta. Não é uma tentativa de entender algo que está sendo dito, pois, se algo estivesse sendo dito, os sons receberiam as formas das palavras. Apenas uma atenção à atividade dos sons” (CAGE, 2012, s/p)<sup>324</sup>.

Para Cage era fundamental “deixar os sons serem eles mesmos” (CAGE, 2012, s/p)<sup>325</sup>. Há, em seu pensamento, sobretudo, uma ênfase no processo, na experiência, em permitir que sons, ruídos e silêncios ocorram como acontecimento estético. O fazer musical predomina em detrimento da permanência de um objeto artístico que acaba por mistificar-se. “Percebi que normalmente há uma diferença essencial entre fazer uma peça musical e ouvir uma” (CAGE, 1973, p. 5)<sup>326</sup>. Esta concepção revela divergências em relação a uma abordagem estritamente autoral de composição, na qual a experiência sonora resulta de uma vontade pessoal original, apontando para a possibilidade de que qualquer som, ou sua ausência, possam ser considerados musicais, contanto que sejam propostos enquanto tal.

Uma noção importante para a arte generativa e, portanto, para as poéticas da emergência em arte sonora, é a criação com a colaboração de sistemas generativos não-humanos. O objeto e a máquina – em sentido amplo – tendem a constituir nuances dessa estética que, no acionamento de potencialidades tecnológicas, gera aberturas de sentido. A emergência ocorre quando um/a artista opta por ceder algum grau de controle a um sistema externo e o trabalho resulta em mais do que apenas a atuação de uma ou outra parte. São trabalhos

---

<sup>324</sup> Do original: “New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said, for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds” (CAGE, 2012, s/p).

<sup>325</sup> Do original: “Let the sounds be themselves” (CAGE, 2012, s/p).

<sup>326</sup> Do original: “I realized that there is ordinarily an essential difference between making a piece of music and hearing one” (CAGE, 1973, p. 5).

nos quais elementos reais ou virtuais interagem entre si, originando eventos complexos e imprevistos pelo/a artista, expandindo os conceitos tradicionais de criação e autoria. “Ninguém seria capaz de dizer o que aconteceria apenas olhando o conjunto original de regras. Você tem que fazê-lo *viver* antes de compreender como funciona” (JOHNSON, 2003, p. 123, grifo do autor).



Imagem 45: Michele Spanguero, *Replay*, 2013 <sup>327</sup>.

Um estúdio musical simula uma sala de ensaios em suspenso, na qual os instrumentos, amplificadores e microfones estão ligados – e garrafas de bebida e latinhas de cerveja estão espalhadas. Aos poucos, percebemos a emergência de ruídos no ambiente, apesar da ausência de pessoas, como se os próprios instrumentos estivessem fazendo surgir uma textura de frequências agudas, dissonantes, tipicamente associadas aos intervalos entre músicas de um show. Num crescendo, esses sons ocupam os espaços e passam a interagir entre si, em camadas de sinais sonoros agora transpassadas por padrões rítmicos longos.

---

<sup>327</sup> Disponível na página do artista em: <http://www.michelespanghero.com/works/replay/>. Acesso em Agosto 2020.

Essa atmosfera é gerada a partir da gravação prévia das ressonâncias da sala, cujas frequências incitam os captadores das guitarras gerando *feedback*, fazendo as peles da bateria vibrarem e sendo refletidas de diferentes maneiras pelas superfícies. Esses sons foram modulados por computador e dispositivos analógicos e quando são ativados no espaço expositivo, ocorrem como um *Replay* (Imagem 45), no qual a situação sonora previamente capturada passa a configurar um sistema generativo composto por máquinas, ondas sonoras e acústica.



Imagem 46: Lesley Flanigan, *The watsON? NOISE Festival* (frames de vídeo), 2013 <sup>328</sup>.

Objetos sonoros estabelecem uma dinâmica de *feedback* entre microfones de contato e alto-falante, sendo regulados por uma mesa de som. Executando esses instrumentos ao lado de tecnologias analógico-digitais – em especial o uso de voz processada ao vivo – a artista cria um tipo de música eletrônica artesanal que contém uma fisicalidade que abrange tanto a transparência quanto o resíduo dos processos. Lesley Flanigan é uma compositora estadunidense de música eletroacústica que usa a microfonia como uma técnica rítmica, por meio de aproximações físicas intercaladas por determinadas durações, criando texturas percussivas complexas (Imagem 46). Desde uma concentração poética na qualidade matéria do som, Flanigan constrói seus próprios instrumentos utilizando objetos encontrados, alto falantes de madeira e estruturas eletrônicas mínimas, retomando os fundamentos de uma ciência elementar como a física e evidenciando a musicalidade potencial de toda materialidade.

<sup>328</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9JTHKmtKDvs>. Acesso em Agosto 2020.

O filósofo tcheco naturalizado brasileiro Willém Flusser escreve sobre as intrincadas relações entre cultura e materialidade nas sociedades tecnológicas contemporâneas através de analogias que marcam transposições epistemológicas que moldam nossas funções perceptivas. Partindo das tecnologias que foram forjadas ao longo do tempo como instâncias de mediação entre o humano e a natureza, Flusser estabelece uma espécie de cronologia histórica das técnicas. “As ferramentas imitam a mão e o corpo empiricamente; as máquinas mecanicamente; e os aparelhos, neurofisiologicamente” (FLUSSER, 2017, p. 36). A nossa relação com os aparatos tecnológicos, moldaria assim, de maneira significativa, as experiências estéticas e as práticas poéticas no interior dos sistemas de arte.

No caso da arte sonora, as aproximações interdisciplinares se fazem perceber em estreita correspondência com as dinâmicas de composição e autoria veiculadas às tecnologias musicais. “Que a fronteira entre a música e as artes plásticas, sob o domínio da matemática, se dissolveria, já era, há muito tempo, esperado. 'Compor' é sinônimo de 'processar dados' e até mesmo para Pitágoras a lira e o triângulo já estavam próximos” (FLUSSER, 2010, p. 43). A mediação cultural que ocorre a partir das tecnologias que propiciam interações não apenas com a natureza e seus recursos, mas também entre pessoas; ocorre, não obstante, entre máquinas e códigos numéricos. Todo o sistema que constitui essas mediações, encontra na noção de “interface” sua localização teórica. Cada vez mais a interação entre humanos e máquinas constrói sistemas coparticipativos, muitas vezes generativos, que adquirem efeitos de emergência a partir de um conjunto de regras. São processos que têm significado em resposta a uma estética que se dá em se “conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe” (FLUSSER, 2017, p. 21).

### 5.9 Performance Sonora Contemporânea ou *Live Electronics*



Imagem 47: John Cage, *Imaginary Landscape No. 1*, 1939.

Dois tocadores de vinil de velocidade variável emitem gravações de tom senoidal enquanto um piano é parcialmente abafado em suas emissões sonoras e um prato chimbau de bateria é golpeado a intervalos irregulares. *Imaginary Landscape No. 1* (Imagem 47) é uma composição de John Cage que integra uma série de cinco peças que têm como elemento comum o uso de eletricidade (*Imaginary Landscape No. 5* ocorreu em 1952). Ainda que não tenha sido pensada para ser performada ao vivo e sim, gravada em um estúdio de rádio para depois ser reproduzida ou transmitida, esta composição marca o início de um interesse por composições eletroacústicas que utilizassem instrumentos eletrônicos. Aos poucos, a tecnologia musical permitiu que essas apresentações se dessem ao vivo, o que corroborou para o desenvolvimento de incipientes técnicas eletrônicas experimentais.

Os primeiros instrumentos eletrônicos destinados à performance ao vivo, como o *Telharmonium* em 1897, o *Theremin* em 1919, o *Spharophon* em 1924, o *Ondes Martenot* em 1928 e o *Trautonium* em 1929, entre outros; são importantes antecedentes ao que

corresponde à contemporânea performance sonora de música eletrônica ao vivo (ou *Live Electronic Music* ou, simplesmente, *Live Electronics*). Na Europa, Pierre Schaeffer havia tentado gerar ao vivo as etapas finais de suas obras no primeiro concerto público da música concreta em 1951, com sucesso limitado. No final dos anos 1950 e início dos anos 1960 é que ocorre uma transição mais efetiva das técnicas eletrônicas dos estúdios para a síntese ao vivo. A partir de 1964, Karlheinz Stockhausen, um dos idealizadores da música eletrônica alemã (*elektronische Musik*) entrou em um período de intensa pesquisa que geraram três importantes obras, *Mikrophonie I*, *Mixtur* e *Mikrophonie II*. Enquanto as composições anteriores empregavam principalmente amplificação, a inovação de Stockhausen era adicionar transformações eletrônicas por meio de filtragem, o que apagou a distinção entre música instrumental e eletrônica (TOOP, 2000).

Uma verdadeira integração de interface física e eletrônica teve que aguardar a invenção da computação em pequena escala na década de 1980. No entanto, alguns dos primeiros trabalhos, usando computadores de placa única em apresentações ao vivo, datam de meados e final dos anos 1970 (GLUCK, 2007, p. 3)<sup>329</sup>.

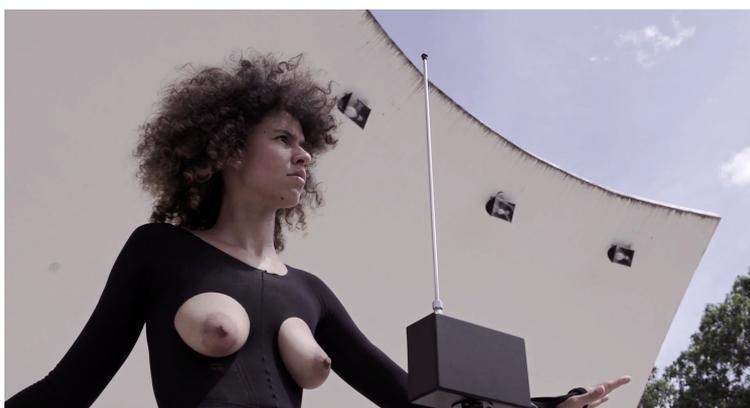
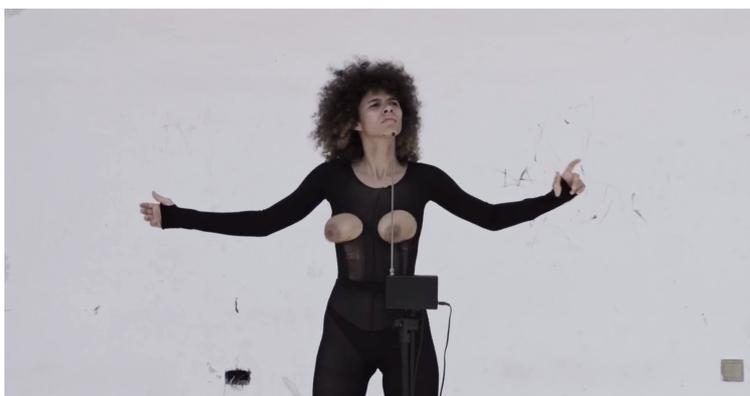
Com os computadores, o uso de equipamentos digitais e softwares como as Estações de Trabalho Digital (*DAWS*) ampliaram e democratizaram tecnologias que expandiram significativamente os recursos disponíveis para experimentação e criação musicais. O compositor estadunidense Robert Gluck, diretor do estúdio de música eletrônica da Universidade de Albany nos EUA, há anos cria suas próprias interfaces de software para performance musical interativa e instalações multimídia. Gluck escreveu sobre a influência das transformações tecnológicas nas dinâmicas compositivas, em especial, enfatizando de que maneiras a *Live Electronics* retomava aspectos de presença e corpo que haviam se ausentado das práticas eletroacústicas de estúdio. "Uma ideia chave era que os gestos físicos eram os meios pelos quais os sons musicais são gerados e alterados. Isso representa uma restauração da associação entre fisicalidade e produção musical, um elemento importante na prática tradicional da performance" (GLUCK, 2007, p. 2)<sup>330</sup>.

A apresentação eletrônica ao vivo quebra muitas associações

<sup>329</sup> Do original: "A true integration of physical interface and electronics had to await the invention of small scale computing in the 1980s. However, some of the earliest work, using single board computers in live performance dates to the mid and late 1970s" (GLUCK, 2007, p. 3).

<sup>330</sup> Do original: "A key idea was that physical gestures were the means by which musical sounds are generated and changed. This represents a restoration of the association between physicality and music making, a major element in traditional performance practice" (GLUCK, 2007, p. 2).

convencionalmente antecipadas entre movimentos específicos (como pressionar um arco na superfície de uma corda de violino) e o som resultante. De fato, qualquer som pode ser controlado por qualquer tipo de interface, criando uma nova ou expandindo uma associação convencional entre produção sonora e resultado sonoro (GLUCK, 2007, p. 2)<sup>331</sup>.



Imagens 48, 49, 50: Teta Lírica, concha acústica da UFPE, Brasil (frames de vídeo), 2016 <sup>332</sup>.

<sup>331</sup> Do original: "Live electronic performance breaks many conventionally anticipated associations between specific movements (such as pressing a bow on the surface of a violin string) and the resulting sound. In fact, any sound can be controlled by any type of interface, creating a new or expanding upon a conventional association between sound production and sonic outcome" (GLUCK, 2007, p. 2).

<sup>332</sup> Vídeo disponível em: <https://vimeo.com/170219944> e na página da artista em: <https://cargocollective.com/umabrasileiraqualquer>. Acesso em Agosto 2020.

Um *theremin* é acionado não por mãos e braços, mas pelo corpo inteiro, que, através de movimentos vigorosos dos seios, emite sons estridentes e contínuos, que se revezam em repetições rítmicas curtas, como apitos distorcidos. Teta Lírica/Lyric Tits<sup>333</sup> é o projeto solo da artista brasileira Marie Carangi, cujo trabalho foi analisado por Lílian Campesato no artigo *Out of the Mainstream: Noise and Otherness in the Work of Marie Carangi, Paula Garcia, and Sofia Caesar*<sup>334</sup> de 2019, que faz parte da coletânea de artigos *Making it Heard: A History of Brazilian Sound Art*<sup>335</sup>. O texto articula o trabalho de Marie Carangi a uma poética do corpo que subverte sentidos tradicionais da prática sonora ao propor incursões entre gênero e ruído (CAMPESATO, 2019). A reapropriação do seio nu acaba por ativar, no espaço da performance, um campo expandido da noção de interface sonora, num trabalho que entrelaça ironia e ruptura, tangenciando as intersecções entre música, sexualidade e patriarcado.

Na década de 1990, a partir da tecnologia portátil do *laptop*, surge a *Laptronica*, que é uma forma de música eletrônica ao vivo na qual os *laptops* são usados como instrumentos musicais (e uma combinação de muitos *laptops* pode ser usada para formar uma orquestra de *laptops*<sup>336</sup>). É mais recente, mas cada vez mais frequente, que alguns sons sejam gerados e manipulados por codificação ao vivo (*live coding*), prática de programação interativa que combina composição algorítmica com improvisação. Normalmente, o processo de escrita do código é projetado no espaço da performance, trazendo um forte complemento visual.

À medida que a performance eletrônica ao vivo evoluiu, o design de instrumentos começou a desempenhar um papel integral em uma rede de elementos musicais que incluem estética, design e técnica de instrumentos e conteúdo. O design e a interação entre hardware, circuitos de computador e sua programação tornam-se parte do processo de composição. O novo sistema integrado de desempenho pode ser chamado de 'interface' de desempenho, o veículo pelo qual um ser

<sup>333</sup> Em 16 de fevereiro de 2019 tivemos a oportunidade de presenciar um show da Teta Lírica no *Kunstraum Kreuzberg Bethanien* em Berlin, Alemanha.

<sup>334</sup> Em português: "Fora do *Mainstream*: Ruído e Outridade no trabalho de Marie Carangi, Paula Garcia, and Sofia Caesar".

<sup>335</sup> Comentários sobre este livro se encontram no Capítulo 1 desta tese.

<sup>336</sup> A Orquestra de Laptops de Brasília (BSBLOrk) por exemplo, foi fundada por Eufrásio Prates e conta com musicistas como Philip Jones e Ramiro Galas, atuando desde 2012. Disponível em: <https://bsblork.gitlab.io/>. Acesso em Agosto de 2020.

humano pode se envolver com sons e com os controladores que os promovem e alteram (GLUCK, 2007, p. 3)<sup>337</sup>.

Além do uso de *DAWS* e instrumentos preparados diversos, tecnologias de geração de som por síntese via equipamentos analógicos modulares passaram a ser reutilizados recentemente, em especial nos circuitos mais independentes de música experimental eletrônica<sup>338</sup>. Com a síntese sonora, os sons são efetivamente criados e seus timbres podem ser transformados extensivamente, não apenas moldados, mas modulados. Essa plasticidade sonora pode ocorrer porque esses equipamentos são compostos por módulos separados, cumprindo diferentes funções. Os módulos típicos de um sistema de síntese são osciladores (frequência), filtros (espectro), amplificadores/portas (amplitude) e geradores de envelopes (controle dinâmico). Os módulos são conectados com *patch cords*, um sistema de cabos que interliga partes dos módulos entre si para fechar um circuito que produza som. O *patch* corresponde ao conjunto dessas interligações, uma configuração de entradas e saídas que compõe um caminho específico para o sinal elétrico.

Devido à natureza continuamente variável dos botões e controles, os sons produzidos por esse caminho (*patch*) são dificilmente replicados exatamente da mesma maneira, o que os empresta um caráter único, próprio e irrepetível, a cada vez que são gerados. Esse fator é um dos pontos estéticos de maior interesse na síntese sonora modular, pois a aproxima, junto às performances sonoras contemporâneas, de uma poética da emergência sonora generativa. Assim, a noção de autoria e de controle total das etapas do processo estético

---

<sup>337</sup> Do original: "As live electronic performance evolved, instrument design began to play an integral role in a web of musical elements that include aesthetics, instrument design and technique, and content. The design and interplay between hardware, computer circuitry and its programming becomes a part of the compositional process. The new integrated performance system can be termed a performance 'interface', the vehicle by which a human being can engage with sounds and the controllers that enact and change them" (GLUCK, 2007, p. 3).

<sup>338</sup> No passado, os sintetizadores modulares eram volumosos e caros. No final da década de 1970, esses equipamentos começaram a ser amplamente substituídos por sintetizadores de teclado integrados, *racks* de equipamentos conectados a MIDI e *samplers*. A partir dos anos 2010 houve um ressurgimento da popularidade de sintetizadores analógicos devido ao aumento da confiabilidade e estabilidade eletrônicas, a práticas de padronização física e a consequente redução de custos de produção. Paralelo a isso, um uso mais experimental desses equipamentos desencadeou comunidades internacionais de pessoas interessadas em seu uso e fabricação, inclusive implementando módulos para controlar outras coisas que não o som. Um exemplo é a Bastl, pequena empresa sediada na República Checa, criada por dois artistas plásticos, que gerou em torno de si uma comunidade de usuários/as e entusiastas de música eletrônica experimental, oferecendo workshops e residências artísticas periodicamente. Disponível em: <https://bastlinstruments.com/>. Acesso em Agosto 2020.

dão lugar a uma abordagem colaborativa com a máquina, os circuitos e a ambiência acústica, acionando uma espécie de organicidade vital às sonoridades que surgem.

A síntese digital geralmente envolve uma especificação numérica do valor do parâmetro desejado, embora sistemas mais recentes permitam que esses valores também sejam determinados de forma interativa. Em todos esses casos, pode-se dizer que o/a compositor/a compõe o som, bem como a estrutura dentro da qual ele é colocado (TRUAX, 2001, p. 151)<sup>339</sup>.

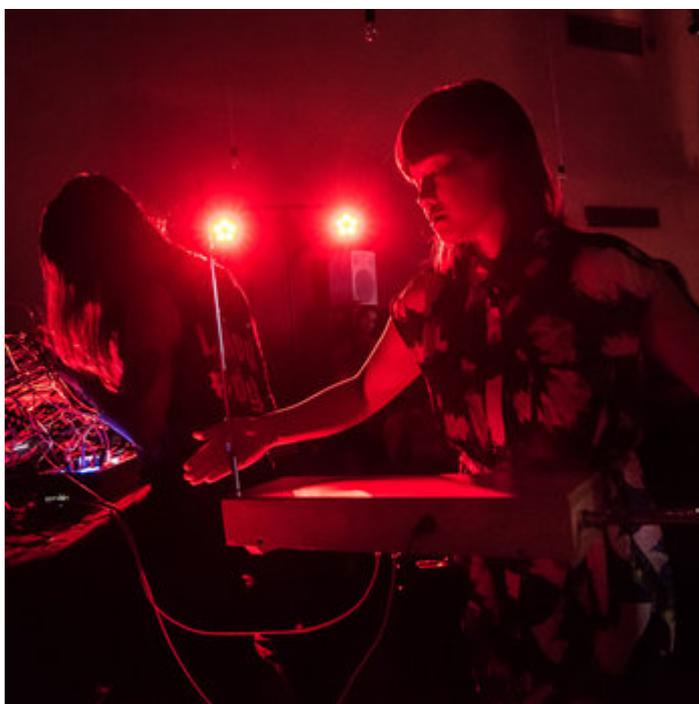


Imagem 51: Nguyễn + Transitory, Museum of Modern Art Warsaw, Polônia, 2018.

As pontas dos dedos se estendem suavemente, tocando o ar e acionando o *theremin* em uma carícia quase imperceptível. Enquanto isso, *patches* espontâneos são criados, a gerar sons contínuos, interceptados regularmente por ruídos estridentes, curtos, que funcionam como mantenedores de um ritmo entrecortado. Nguyễn Baly e Tara Transitory<sup>340</sup> é um duo de *Live Electronics* (Imagens 51 e 52) que trabalha principalmente com sintetizadores

<sup>339</sup> Do original: “Digital synthesis usually involves a numerical specification of the desired parameter value, though more recent systems allow such values to be determined interactively as well. In all of these cases the composer can be said to compose the sound as well as the structure within which it is placed (TRUAX, 2001, p. 151).

<sup>340</sup> Em 6 de abril de 2019 tivemos a oportunidade de presenciar um show da Nguyễn + Transitory no KM28 em Berlin, Alemanha.

modulares e tocadores de fita analógicos. Suas performances sonoras sondam como as frequências e a fisicalidade das vibrações se relacionam com miudezas sônicas na construção de ambientes, destacando um microcosmo que se revela por intimidades. A transidentidade de gênero é articulada junto a um discurso de elogio aos nomadismos em sentido amplo, segundo o qual se definem como uma dupla do "sudeste de lugar nenhum"<sup>341</sup>, evitando assim associações culturais e sociais específicas. Uma espécie de escuta corporificada é invocada por meio de elementos de caráter tátil como o toque e as conectividades. São performances que estabelecem relações sonoras espaço-temporais com e entre ouvintes, via máquinas e corpos, fundindo-se em um comum sonoro.



Imagem 52: Nguyễn + Transitory, Superbooth (frame de vídeo), 2020 <sup>342</sup>.

As performances sonoras contemporâneas, em especial a *Live Electronics*, efetuam diálogos entre técnicas do passado e tecnologias do presente que estabelecem um entendimento da experiência sonora a operar em 'campo expandido', tangenciando diversas metodologias experimentais. "Esses trabalhos não se separam da localização, da INTERFERÊNCIA ou do ruído indesejado, mas abraçam esses elementos como uma

<sup>341</sup> Do original: "From the southeast of nowhere".

<sup>342</sup> Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6mtj153n4uM>. Acesso em Agosto 2020.

importante fonte de composição" (LABELLE & RODEN, 1999, p.7)<sup>343</sup>. São investigações sonoras muitas vezes efêmeras, que absorvem imperfeições e se conectam com a presença e a coparticipação dos contextos, circuitos e audiência. Utilizam diversas interfaces tecnológicas em consonância (ou em dissonância) a uma miríade de efeitos e equipamentos híbridos. Não constituem repertórios em estúdio com o intuito de serem reproduzidos sistematicamente ao vivo, o que as aproxima de uma prática familiar à *performance art*, desde a qual cada acontecimento estético é encarado de maneira fenomenológica e se constitui como experiência singular.

São práticas despreziosas na sua relação com as instituições musicais (a sala de concerto, a indústria fonográfica, a história da música). Elas se voltam para a performance ao invés da composição, para escuta ao invés do discurso analítico, para a integração entre os participantes ao invés da separação entre o palco e a platéia. Essas músicas vêm geralmente associadas a termos compostos, iniciados pela partícula "pós": pós-moderna, pós-digital, pós-punk, pós-colonialista. Elas marcam novamente o conflito das práticas artísticas quando tentam definir o seu lugar dentro da cultura (IAZETTA, 2015b, p. 145).

Da interatividade das dinâmicas entre humano, natureza e máquina, tais projetos se propõem o exercício de abordar poeticamente a matéria no sentido de expandir campos de significado por meio de rearticulações que brotem de suas próprias circunstâncias. Mais uma vez, a arte sonora se constrói nas intersecções dos espaços *entre* as linguagens, num campo expandido que aciona modelos ou procedimentos de uma área e as rearticula em outras, interconectando discursos estéticos a contextos contemporâneos. Através do som, entendido em função de suas constantes interações com o espaço-tempo, performances sonoras de eletroacústica mista e *live electronics*, recuperam a relevância da presença como instituinte da experiência. São apresentações que nunca se repetem exatamente, acionando de maneira particular as funções fenomenológicas da escuta. "Como sempre prefiro concertos a discos de música instrumental. Que ninguém imagine que, ao possuir uma gravação, ele tenha a música. A própria prática da música [...] é eminentemente uma celebração de que possuímos nada" (CAGE, 2012, s/p)<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> Do original: "These works do not cut themselves off from location, INTERFERENCE, or unwanted noise, but rather embrace these elements as an important compositional source" (LABELLE & RODEN, 1999, p. 7).

<sup>344</sup> Do original: "As ever, I prefer concerts to records of instrumental music. Let no one imagine that in owning a recording he has the music. The very practice of music [...] is a celebration that we own nothing" (CAGE, 2012, s/p).

O som é intrinsecamente e inegavelmente relacional: emana, propaga, comunica, vibra e agita; deixa um corpo e entra nos outros; une e atordoa, harmoniza e traumatiza; manda o corpo se mover, a mente sonhar, o ar oscilar. Convenientemente escapa a definições, ao mesmo tempo que possui um efeito profundo (LABELLE, 2006, p. ix)<sup>345</sup>.

Ao longo deste capítulo apresentamos instâncias predominantemente tecnológicas da relação multifacetada entre som e sentido, apontando a noção de interface como preponderante nos processos poéticos que artistas estabelecem com objetos e mecanismos. Nesse ínterim, uma boa parcela de desobediência tecnológica, têm permitido que experimentos estéticos possam sobrepujar as fronteiras do que se configura, em cada contexto, como material de pesquisa e trabalho poético. Procedimentos técnicos que enfatizam o excesso ou a redução e a constante reavaliação dos limites que demarcam as noções de sensação, ambiente e sistema; caracterizam assim, parte dessas propostas contemporâneas aqui analisadas. O ruído se oferece, em muitos projetos, como signifiante, efetuando a função de ‘objeto sonoro’, que articula conceitualmente a **falha inata** enquanto discurso estético.

Na arte sonora a ideia de ponto culminante, de momentos mais ou menos importantes, muitas vezes se dilui numa disponibilidade da obra à fruição, expandindo o campo de percepção em situações sincrônicas, vinculadas por superposições de referências e estímulos. São sonoridades que se dão através do corpo, no espaço-tempo, como paisagens de vibrações, que incutem sensações momentâneas e por vezes, inesquecíveis.

---

<sup>345</sup> Do original: “Sound is intrinsically and unignorably relational: it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges, harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating. It seemingly eludes definition, while having profound effect” (LABELLE, 2006, p. ix).



## Considerações Finais

Os processos de constituição de sentidos estéticos são dinamizados por meio dos contextos de ressignificação de estímulos e materialidades que nos rodeiam, segundo poéticas que versam sobre as subjetividades próprias à contemporaneidade que compartilhamos. O sistema de arte contemporâneo parece operar segundo dinâmicas que constantemente colocam em questão seus fundamentos e categorizações, operacionalizando, desde um campo expandido, transformações na concepção de sua natureza e nos processos de suas práticas.

Enquanto sociedades, nos encontramos em espaços ambíguos, em algum lugar entre um passado que não é mais válido e um futuro em constante transição. Estamos no meio. No espaço *entre*. No limiar de campos expandidos marcados por uma constante agitação tecnológica em meio a consideráveis mudanças sociais, culturais e políticas. É, de certo, um local de maior sensibilidade, de experimentação não direcionada e de novas comunidades em potencial. É nesse parêntese, desde a circunstância de ocupar espaços *entre* determinadas categorias teóricas e estéticas, que viemos a propor a arte sonora como objeto de investigação.

Críticas aos regimes de visualidade evidenciam sinais de esgotamento concomitante das instâncias de representação e representatividade, em circunstâncias nas quais problemáticas relativas aos sistemas de percepção e construção de significado são ressignificadas. Em especial, o sentido da audição fez surgir em torno de si um interesse crescente que tem agregado artistas e projetos em atividades expositivas e editoriais ao redor do mundo.

Nesta tese, nos ocupamos em apresentar os frutos de uma pesquisa que elaborou a problemática do sonoro enquanto materialidade capaz de instigar intersecções teóricas e processuais nos meandros da arte contemporânea. Nossa problematização considerava as implicações de um deslocamento ao sonoro, que seria capaz de ressoar novas poéticas no bojo de proposições que estabeleciam uma relação fecunda com as artes visuais, se apropriando de suas metodologias e configurações. A hipótese se concentrava na ideia de que o som traria sentidos estéticos capazes de ressemantizar conceitos e práticas a partir

de circunstâncias tecnológicas interdisciplinares, em decorrência de um campo expandido entre imagem e som.

**Não era mais que um ruído – provocações em arte sonora** se constitui assim, como uma tese que disserta sobre o som e a escuta enquanto instâncias de sentido através das quais a experiência estética constitui contextos de sonoridade como âmbitos proposicionais. A pesquisa, que passou a se concentrar na arte sonora e a constituiu enquanto objeto teórico, investigou processos poéticos por meio da análise crítica de trabalhos de arte específicos. Ao longo do texto, a revisão bibliográfica aponta conceitos que ratificam a hipótese, ampliando nossas formulações iniciais e atestando a formação efetiva de um campo do saber em torno do som que se configura como material valoroso, pertinente para futuras investigações. Como *provocações*, os efeitos das práticas poéticas em arte sonora constituem uma presença incontornável nos circuitos estéticos contemporâneos, instituindo o ruído como índice que escapa e arrebatava.

No primeiro capítulo, intitulado *A virada sônica - O Campo Expandido entre Imagem e Som*, por meio de uma revisão histórica do estabelecimento artificial de uma divisão oposicional entre artes espaciais e artes temporais, reconhecemos o espaço-tempo como noção propícia para contextualizar a arte sonora hoje. Em termos de nomenclatura, a noção de "som nas artes" (KAHN, 2006) mostra o elemento sonoro sendo significado esteticamente desde uma espécie de transversalidade que perpassa épocas, ao passo que encontramos o termo '*sound art*' traduzido em muitas línguas e por vezes, apresentando uma elaboração particular desta atividade – como é o caso alemão da *Klangkunst*.

Nesse sentido, o conceito de "virada sônica" (DROBNICK, 2004; PORCELLO, 2007; ENGSTRÖM & STJERNA, 2009), permite articular de maneira imbricada as intersecções interdisciplinares envolvidas na construção de um objeto de estudos que é, também, um campo de pesquisa e produção estética. É por meio da noção de espaço *entre*, que formulamos as intersecções enquanto significadoras de uma espécie também de ruído, que encontra na metáfora das *(Im)purezas*, potencialidades de rupturas pontuais, como parêntese que brota e insere aberturas no fluxo do pensamento. Nosso recorte investigativo considerou o chamado minimalismo como categoria teórica que propicia a formação de um "campo expandido da escultura" (KRAUSS, 1984), estabelecendo com

a arte sonora relação profícua, tanto no âmbito das artes visuais – a caixa e o cubo preto –, como na música – os *drones* e as ondas senoidais.

No segundo capítulo, intitulado *O Objeto Sonoro – Do Estúdio ao Campo*, apresentamos uma discussão conceitual que elabora um certo vocabulário comum para que os demais capítulos possam ser construídos teoricamente. É nesse âmbito técnico, que percebemos a constituição mútua entre o som como objeto e o objeto como tecnologia sonora, que através do gravador, vincula o conceito de “fonografia” (IAZETTA, 2014) à noção de *Ouvido Microfone*. Apresentamos, por conseguinte, o conceito de "objeto sonoro" (SCHAEFFER, 2017) que determina, junto ao conceito de "escuta reduzida" (SCHAEFFER, 2017), instâncias teóricas interdependentes, estabelecendo-se na experiência fenomenológica enquanto dimensões de percepção que se dão como intencionalidade estética. Por meio da noção de "som encontrado", associamos o *sample* e o *loop* ao conceito de *ready-made* sonoro, circunstância que atualiza procedimentos eletroacústicos da chamada *Música de Fita* e renova as considerações acusmáticas de *Uma coisa Ouvida*.

Em *Que tempo é esse lugar?* operamos um deslocamento do *Estúdio ao Campo* e apresentamos as incursões da "*Earcology*" (SCHAFER, 1968), fruto do *World Soundscape Project* (WSP), pelos meandros das noções de "paisagem sonora" (SCHAFER, 1968), "sonificação" (HERMANN, 2008) e "composição em paisagem sonora" (*soundscape compositions*) (TRUAX, 2002). Nossa formulação de que a gravação de campo (*field recording*) revelou a paisagem sonora como função de uma escuta, segue as elaborações em torno da pintura de paisagem enquanto prática que revela a construção de um horizonte do olhar (MERLEAU-PONTY, 1994). A atividade da percepção é assim, elaborada enquanto instância que não parte de uma realidade supostamente pré-estabelecida a ser percebida ou representada, já que se configura a partir de atos perceptivos particulares.

No terceiro capítulo, intitulado *Escutar Ouvir – Imersão e Ressonância Sonora*, o *Fenômeno Sonoro* aciona a escuta enquanto proposta estética, em sua diferenciação em relação ao ouvir. A simultaneidade constitutiva da escuta como verbo e predicado, estabelece essa experiência desde uma *Filosofia da Arte Sonora* (VOEGELIN, 2010). Nesses termos, a condição de se perceber percebendo, instaura a noção de um *Corpo*

*Antena*, cujos efeitos provocam a asserção de que "a escuta é o corpo imerso no mundo" (TOMATIS, 2008, p. 37). Essa escuta para além dos ouvidos, institui uma imersão sonora constante a partir da qual experienciamos sentidos de um pertencer. Os conceitos de "escuta profunda" (*deep listening*) (OLIVEROS, 2005) e "escuta ressonante" (GRITTEN, 2010), serviram de marcadores através dos quais analisamos poéticas tributárias de uma percepção que se dá pelo corpo, na experiência da presença enquanto circunstância de um espaço-tempo.

*O Fone como Espaço de Devaneio* contextualiza esse objeto – que faz as vezes de um **portal portátil** – como instância de produção de sentido e não somente enquanto tecnologia, por operar por meio de uma imersão imaginativa, cujo corolário é a asserção de que *Também Ali Havia Um Mundo* (Imagens 22, 23, 24). Essa "imagem poética" da imensidão é formulada como “uma fenomenologia do prefixo ex” (BACHELARD, 1993, p. 200) que amplifica as ressonâncias de uma *Noite Acusmática* e que se abre enquanto potencialidade multifacetada a *Escutar Imaginações*.

No quarto capítulo, intitulado *Caminhadas Sonoras – O Espaço Público e as Derivas do Som ao Ar Livre*, apresentamos o *Caminhar como Ato Estético*. A construção do conceito de "walkscapes" (CARERI, 2009) nos permite articular a caminhada, essa relíquia nômade, ao estabelecimento de toda uma poética, que atravessa a historiografia das artes visuais em interjeições dadaístas, surrealistas e que encontra na "teoria da deriva" (DEBORD, 2003) elementos para "psicossonografias" (IOSAFAT, 2009), caminhadas sonoras e caminhadas elétricas. Assim, *A primeira instalação sonora* e as posteriores incursões ao ar livre e em espaços públicos, são elucidadas a partir do conceito de "site sounds" (KLEIN, 2009), que conecta a noção de espaço àquelas de local e lugar, tendo em vista trabalhos sob a insígnia do *site-specific*.

No quinto e último capítulo, intitulado *Desobediências Tecnológicas – Noise e Emergência em Performance Sonora*, examinamos a insurgência de "técnicas estendidas" e experimentalismos metodológicos que se configuram como *Desobediências Tecnológicas*, frequentemente operando a partir de uma poética de ressignificação do conceito de instrumento musical. Nesse ínterim, a discussão sobre interfaces físicas e eletrônicas (GLUCK, 2007) apresenta a potencialidade de derivações para a construção de sistemas de interação não apenas com o objeto, mas com a máquina. A noção de

*Emergências Generativas* em arte sonora propõe um entendimento das instâncias de colaboração entre humanos e não-humanos, problematizando os conceitos de autoria e composição.

A proposta de *Deixar os sons serem eles mesmos* (CAGE, 2012) estabelece um contexto teórico para que todo o espectro de sons seja escutado, tanto a partir do conceito de “panauralidade” (CAGE, 2012), quanto em função de seu corolário, na assertiva de que “não existe silêncio” (CAGE, 2012, s/p). Essa abertura, que se apresenta como um campo expandido do próprio som, disponibiliza um entendimento do ruído em suas dimensões semânticas, formais e políticas. Por meio da noção de *Ruído Ruína*, analisamos estratégias estéticas de performances sonoras cujos desígnios ressoam, em larga medida, a noção de “anti-forma” (MORRIS, 1993). As *Poéticas do Discurso* implicadas a partir do conceito de “função do autor” (FOUCAULT, 1986), apontam para (des)usos da *Voz/Verso* em proposições estéticas, que, a seu modo, reinscrevem a questão do ruído, dessa vez enquanto elemento significador de uma interferência, podendo assumir características poéticas de “ar falante” (BACHELARD, 2001) sob a insígnia de uma “cosmologia do grito” (BACHELARD, 2001).

Na arte sonora, experiências de fronteira são perpetuamente renegociadas, muitas vezes ocorrendo enquanto atos poéticos cujos efeitos fazem surgir elementos que são reabsorvidos em sua própria dinâmica. Por meio da característica multissensorial do evento estético, recolocamos a ênfase no sonoro como proposição a ocorrer como experiência, sob a consideração de uma espécie de provocação. Nesse processo liminar, construímos zonas cujo escopo permanece desconhecido. É que o som, enquanto intangível, permite maiores possibilidades de imaginação.



## Referências Bibliográficas

ATTALI, Jacques. **Noise. The political economy of Music.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009 (1ª edição 1977).

BACHELARD, Gaston. **O novo espírito científico.** Lisboa: Edições 70, 1996.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço.** São Paulo: Martins Fontes, 1993 (1ª edição 1957).

\_\_\_\_\_. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Terra e os Devaneios da Vontade. Ensaio sobre a imaginação das forças.** São Paulo: Martins Fontes, 2008 (1ª edição 1991).

BERGAMASCHI, Alesandra. Rosalind Krauss e o *medium*. In: **Revista A!**, Vol. 5, 2016 (pp 1-13). Disponível em: <https://mundosdaarte.files.wordpress.com/2017/02/art04.pdf>. Acesso em Agosto 2020.

BERTALANFFY, Ludwig Von. **Teoria Geral dos Sistemas.** São Paulo: Ed. Vozes, 1975.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo.** São Paulo: Martins, 2009b.

BOWLER, Anne. Politics as Art: Italian Futurism and Fascism. In: **Theory and Society.** Vol. 20, No. 6, 1991 (pp 763–794).

CAGE, John. **Silence: lectures and writings.** Versão digitalizada pelo Internet Archive, 2012 (primeira edição por Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961). Disponível em: [https://archive.org/stream/silencelecturesw1961cage/silencelecturesw1961cage\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/silencelecturesw1961cage/silencelecturesw1961cage_djvu.txt) Acesso em Setembro, 2020.

\_\_\_\_\_. **Notations.** NY: Something Else Press, 1969.

\_\_\_\_\_. **Silence: lectures and writings.** Middletown: Wesleyan Paperback, 1973.

CAMPESATO, Lílian. Out of the Mainstream: Noise and Otherness in the Work of Marie Carangi, Paula Garcia, and Sofia Caesar. In: CHAVES, Rui; IAZETTA, Fernando (Eds).

**Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art.** Bloomsbury Academic, 2019 (pp 189 - 210).

\_\_\_\_\_. Limite na musica-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo. In: **Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música ANPPOM**, Natal, 2013.

\_\_\_\_\_. **Arte Sonora: uma metamorfose das musas.** CMU. São Paulo: USP, 2007.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: walking as an aesthetic practice.** Barcelona: G. Gili, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução.** São Paulo: Martins, 2005.

CHAVES, Rui; IAZETTA, Fernando (Eds). **Making It Heard: A History of Brazilian Sound Art.** Bloomsbury Academic, 2019.

CHION, Michel. **Audio-Vision. Sound on screen.** New York: Columbia University Press, 1994.

COSTA, Valério Fiel da. O piano preparado de John Cage. In: **Overmundo** Revista OnLine, 2007. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-piano-preparado-de-john-cage>. Acesso em Agosto 2020.

\_\_\_\_\_. O Piano Expandido no Século XX nas obras para piano preparado de John Cage. Dissertação (Mestrado em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

COTRIM, Cecília (org) **Clement Greenberg e o debate crítico** (tradução de Maria Luisa Borges). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1997.

COX, Christoph. Sound Art and the Sonic Unconscious. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, Abril 2009 (pp 19-37).

\_\_\_\_\_. **Invisible cities: An Interview with Christina Kubisch.** Site da Artista, 2012 (pp 93-96). Disponível em: [http://www.christinakubisch.de/images/text/Christoph\\_Cox\\_Invisible\\_Cities\\_An\\_Interview\\_with\\_Christina\\_Kubisch.pdf](http://www.christinakubisch.de/images/text/Christoph_Cox_Invisible_Cities_An_Interview_with_Christina_Kubisch.pdf). Acesso em Agosto 2020.

DEBORD, Guy. **Introduction to a Critique of Urban Geography.** Tradução de Ken Knabb. Documento Web (Original publicado no Les Levres Neues 6) 1955 (pp 23-27).

Disponível em: <https://atrium.lib.uoguelph.ca/xmlui/bitstream/handle/10214/1798/3-Debord.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em Agosto 2020.

\_\_\_\_\_. Teoria da Deriva. Tradução de Stela dos Santos Abreu. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (pp 87-91).

\_\_\_\_\_. Contribuição para uma definição situacionista de jogo. Tradução de Stela dos Santos Abreu. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (pp 61).

\_\_\_\_\_. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE DUVE, Thierry. *Clement Lessing*. In: **Essays Datés**, I, 1974-1986. Paris: Editions de la Différence, 1986.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, vol. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.

DEMERS, Joanna. Field Recording, Sound Art and Objecthood. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 39-45).

\_\_\_\_\_. **Listening through the Noise: The aesthetics of Experimental Electronic Music**. New York: Oxford University Press, 2010.

DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. **Critical Inquiry**. V. 7, No. 1, On Narrative. Autumn. The University of Chicago Press, 1980 (pp 55-81).

DIAS, Karina. Da Janela: vaporosa Paisagem. In: **Anais do #16ART BR - 16o Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, 2017 (pp 106-111). Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/13\\_-\\_Da\\_janela\\_-\\_Karina\\_Dias.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/13_-_Da_janela_-_Karina_Dias.pdf) Acesso em Agosto 2020.

DROBNICK, Jim. Listening Awry. In: Jim Drobnick (Ed.) **Aural Cultures**. Toronto and Banff: YYZ Books/ WPG Editions, 2004.

ENGSTRÖM, Andreas & STJERNA, Asa. Sound Art or *Klangkunst*? A reading of the German and English literature on sound art. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, Abril, 2009 (pp 11-18).

FLUSSER, Vilém. **A escrita. Há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. About the word design. In: COLES, Alex (ed). **Design and art**. 1ed. London; Cambridge: Whitechapel Ventures Limited; MIT Press, 2007 (pp 55-57).

\_\_\_\_\_. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 1986.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 6a ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

FRIED, Michael. Art and Objecthood. In: FRIED, Michael. **Art and Objecthood: Essays and Reviews**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998 (pp 148-172) (1st edition 1967).

GALANTER, Philip. **What is Generative Art? Complexity Theory as a Context for Art Theory**, 2003. Documento online. Disponível em: [http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003\\_paper.pdf](http://www.philipgalanter.com/downloads/ga2003_paper.pdf). Acesso em Agosto 2020.

\_\_\_\_\_. **What is emergence? Generative murals as experiments in the philosophy of complexity**, 2004. Documento online. Disponível em: [http://philipgalanter.com/downloads/ga2004\\_what\\_is\\_emergence.pdf](http://philipgalanter.com/downloads/ga2004_what_is_emergence.pdf). Acesso em Agosto 2020.

GALIGNANO, Marco. L'orecchio e il linguaggio – L'audiopsicofonologia di Alfred Tomatis. In: AMARA, Lucia; DI MATTEO, Piersandra (org.) **Culture Teatrali: teatri di voci – studi, interventi e scritture sullo spettacolo**. No 20. Bologna: Università di Bologna, 2010.

GLUCK, Robert. Live electronic music performance: innovations and opportunities. In: **Tav+**, *Music, Arts, Society*, University at Albany, 2007.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecília (orgs). **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001(pp 45-60).

GRITTEN, Anthony. Resonant Listening. In: **Performance Research: on listening**. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

HERMANN Thomas. Taxonomy and Definitions for Sonification and Auditory Display. In: Susini P, Warusfel O, (Eds.) **Proceedings** of the 14th International Conference on Auditory Display (ICAD). Paris, France: IRCAM; 2008. (pp 1-8). Disponível em:

<https://smartech.gatech.edu/bitstream/handle/1853/49960/Hermann2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em Agosto 2020.

HOLLERWEGER, Florian. *The Revolution is Hear! Sound Art, the Everyday and Aural Awareness* (Tese de Doutorado). UK: Queens University Belfast, 2011.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: O Jogo Como Elemento da Cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

IAZETTA, Fernando. Entre a pesquisa e a criação: a experiência dentro da sonologia. In: *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo: Unesp, 2014 (pp 1-9).

\_\_\_\_\_. Estudos do som: um campo em gestação. In: *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, SESC-SP no 1. Nov, 2015a (pp 146-160).

\_\_\_\_\_. Processos Musicais: entre a experimentação e a criação. In: *Revista Resonâncias*, NuSOM, USP, São Paulo, vol.19, n°36, 2015b (pp 141-146).

IOSAFAT, DANI. On Sonification of Place: Psychosonography and Urban Portrait. In: *Organized Sound An International Journal of Music Technology*. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 47–55).

JACQUES, Paola Berenstein. Apresentação. In: JACQUES, Paola Berenstein (org). *Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 **Apologia da deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003 (pp 13-38).

JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2003.

JUDD, Donald. **Early Work, 1955-1968**. Documento Web. (Originalmente publicado em NY, Arts Yearbook 8, 1965). (pp 1-6). Disponível em: <http://atc.berkeley.edu/201/readings/judd-so.pdf>. Acesso em Agosto 2020.

JUNQUEIRA, Fernanda. Sobre o Conceito de Instalação. In: *Revista Gávea*. Rio de Janeiro, v. 14, 1996 (pp 551-569).

KAHN, Douglas. *Noise water meat: a history of sound in the arts*. Cambridge London: The MIT Press, 1999.

\_\_\_\_\_. Sound Art, Art, Music In: BASAN, Ben (Ed.) *The Iowa Review Web*, Vol. 8, No. 1, Feb/March 2006. Disponível em: <https://soundartarchive.net/articles/kahn-2006-Sound%20Art,%20Art,%20Music.pdf>. Acesso em Agosto 2020.

\_\_\_\_\_. John Cage: Silence and Silencing. In: **The Musical Quarterly**, Volume 81, No. 4, 1998 (pp 556-598). Disponível em: <http://www.revue-et-corrigeo.net/audio/chronique11/Douglas%20Kahn%20-%20Cage%20Silence%20and%20Silencing.pdf>. Acesso em Agosto 2020.

KETI, Sheila. **How should a person be? A novel from life**. New York: Henry Holt and Company, 2012.

KLEIN, GEORG. Site-Sounds: On strategies of sound art in public space. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology, Vol. 14 n.1, Cambridge University Press, UK, 2009 (pp 101-108).

KOHUT, Tom. Noise Pollution and the Eco-Politics of Sound: Toxicity, Nature and Culture in the Contemporary Soundscape. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology, Vol. 25 n.1, Cambridge University Press, UK, 2015 (pp 5-8).

KRAUSE, Bernie. **Into a Wild Sanctuary: A Life in Music and Natural Sound**. Heyday Books, 1998.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (tradução de Elizabeth Carbone Baez). In: **Gávea** Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (1ª edição 1979).

\_\_\_\_\_. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (1ª edição 1977).

KUBISCH, Christina. **KlangRaumLichtZeit. Works from 1980–2000**. Exhibition Catalogue. Heidelberg: Kehrer, 2000.

LABELLE, Brandon & RODEN, Steve (Eds.) **Site of Sound: Of architecture and the ear**. Los Angeles: Errant Bodies Press/Smart Art Press, 1999.

LABELLE, Brandon. **Background noise: perspectives on sound art**. New York: Continuum Books, 2006.

LANDER, Dan (Ed.) **Sound by Artists**. Toronto: Art Metropole/Walter Phillips Gallery, 1990.

LAWS, Catherine. Editorial. In: **Performance Research: on listening**. Vol. 15. Aberystwyth, País de Gales: Routledge, 2010.

LICHT, Alan. **Sound Art. Beyond music, between categories**. New York: Rizzoli International Publications, 2007.

\_\_\_\_\_. Sound Art: Origins, development and ambiguities. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 3-10).

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Vol. 25, 2013 (pp 151-165).

LUCIER, Alvin. Alvin Lucier in Conversation with Douglas Simon. In: Dan Lander and Micah Lexier (Eds.) **Sound by Artists**. Toronto, ON: Art Metropole and Walter Phillips Gallery, 1990.

LUNA, Ianni B. O estupro e a 'norma' de gênero no cinema. Dissertação (Mestrado em História), Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

LYNCH, Kevin. **The Image of the City**. Boston: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1964.

\_\_\_\_\_. What Time is This Place?. Boston: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1972.

MANGINI, Elizabeth Pipilotti's Pickle: Making Meaning From the Feminine Position. In: **PAJ – A Journal of Performance and Art**, Vol. 23, No.2, 2001 (pp 1-9).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (1ª edição 1945).

MORRIS, Robert. **Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris**. Boston: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1993.

MOTTE-HABER, Helga de la. Klangkunst – eine neue Gattung? In: Akademie der Künste Berlin (Ed.) **Klangkunst**. Munich: Prestel, 1996.

\_\_\_\_\_. Esthetic Perception in New Artistic Contexts: Aspects – hypotheses – unfinished thoughts. In Bernd Schulz (Ed.). **Resonanzen/ Resonancen – Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art**. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002.

NEUHAUS, Max. **Sound Works**. Ostfildern: Cantz, 1994.

\_\_\_\_\_. BANG, BOOoom, Thump, EEEK, tinkle. In: **The New York Times**. December 6, 1974 (pp 39). Disponível em: <https://www.nytimes.com/1974/12/06/archives/bang-boooooom-thump-eeek-tinkle.html>. Acesso em Agosto 2020.

NUNZIO, Mario del. *Objetos e Preparações na Música Brasileira de Concerto para Guitarra Elétrica Desde 2010*. In: **Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)**. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/viewFile/3035/927>. Acesso em Agosto 2020.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

OBICI, Giuliano. *Condição da Escuta. Mídias e Territórios Sonoros*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica), São Paulo: PUC-SP, 2006.

\_\_\_\_\_. Gambioluthiery. Revisiting the Musical Instrument from a Bricolage Perspective. In: **LEONARDO Music Journal**, Vol. 27, 2017 (pp 87–92).

OLEWNICK, Brian. **The Room Extended**. NY: Power House Books, 2018.

OLIVEROS, Pauline, DEMPSTER, Stuart & PANAIOTIS. *Deep Listening* [CD]. San Francisco: New Albion Records, 1989.

OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. New York: iUniverse, 2005.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PORCELLO, Thomas. Three Contributions to the 'Sonic Turn'. In: **Current Musicology**, Columbia University Press, No. 83, 2007 (pp 153-166).

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2014 (1a edição 1989).

SANIO, Sabine. Aspekte der Klangkunst. In: SANIO, Sabine; WACKERNAGEL, Bettina; RAVENNA, Jutta (Eds.) **Musik im Dialog III. Klangkunst, Musiktheater. Jahrbuch der Berliner Gesellschaft für Neue Musik**. Saarbrücken: PFAU Verlag, 2000.

SCHAEFFER, Pierre. **Treatise on Musical Objects: An Essay across Disciplines**. California: University of California Press, Oakland, 2017.

SCHAFER, R. Murray. **The New Soundscape**. Toronto: Berandol, 1968.

\_\_\_\_\_. **The Book of Noise**. Wellington, NZ: Price Milburn, 1970.

\_\_\_\_\_. **O ouvido pensante**. São Paulo: Ed Unesp, 2011.

SCHULZ, Bernd (Ed.) **Resonanzen/Resonancen – Aspekte der Klangkunst/Aspects of Sound Art**. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2002.

SERRES, MICHEL. **Os cinco sentidos – Filosofia dos Corpos Misturados 1**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: Explaining Sound Shapes. In: **Organised Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 2(2), 1997 (pp 107–126).

SOUTHWORTH, Michael. **The Sonic Environment of Cities**. Boston: Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, 1967.

TIBERGHIEU, Gilles. ( ). IN: **Revista USP**, São Paulo, n.77, 2008 (pp 195-199).

TIBURI, Márcia. Aprender a pensar é descobrir o olhar. In: **Jornal do MARGS** (Museu de Artes do Rio Grande do Sul), edição 103 (setembro/outubro), 2008.

TITTEL, Claudia. Sound Art as Sonification, and the Artistic Treatment of Features in our Surroundings. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 14 n.1, 2009 (pp 57-64).

TOMATIS, Alfred A. **L'orecchio e il linguaggio**. Como/Itália: Ibis, 2008.

\_\_\_\_\_. **Come nasce e si sviluppa l'ascolto umano**. Como/Itália: Red Edizione, 2001.

TOOP, David. Sonic Boom. In: **Sonic Boom: the Art of Sound**. London: Hayward Gallery Publishing, 2000.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing, 2001.

\_\_\_\_\_. GENRES AND TECHNIQUES OF SOUNDSCAPE COMPOSITION AS DEVELOPED AT SIMON FRASER UNIVERSITY. In: **Organised Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 7(1), 2002 (pp 5-14).

\_\_\_\_\_. Sound, listening and place: The aesthetic dilemma. In: **Organized Sound** An International Journal of Music Technology. Cambridge University Press, UK. Vol. 17, n. 3, 2012 (pp 1-9). Disponível em : <https://www.sfu.ca/~truax/OS8.html>. Acesso em Agosto 2020.

VITIELLO, Stephen. Listening to Donald Judd (audio CD). Brussels: Sub Rosa, 2007.

VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art.** New York: Continuum, 2010.

\_\_\_\_\_. **Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound.** London: Bloomsbury, 2014.

WHYTE, M. Put on the headphones but don't Trust your Ears. In: **October**, No. 14, 2001 (pp 37- 38).

WORBY, Robert. An introduction to sound art, 2006. Documento online. Disponível em: <http://www.robertworby.com/writing/an-introduction-to-sound-art/>. Acesso em Agosto 2020.