

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar
Programa de Pós-Graduação em Ciência,
Tecnologia e Sociedade - PPGCTS

Arte Sonora: nomadismo, escutas e processos criativos.

Alex Suraty Ramos

SÃO CARLOS -SP
2022

Alex Suraty Ramos

Arte Sonora: nomadismo, escutas e processos criativos.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Área de concentração: Linguagens, Comunicação e Ciência.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Nespoli

São Carlos-SP
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
rama de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Alex Suraty Ramos, realizada em 18/08/2022.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Eduardo Nespoli (UFSCar)

Profa. Dra. Suzana Reck Miranda (UFSCar)

Prof. Dr. Adriano Claro Monteiro (UFG)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade e à Universidade Federal de São Carlos, pelo incentivo à pesquisa interdisciplinar e a garantia de permanência nos estudos durante a maior parte dos anos da minha vida acadêmica. Sem a bolsa e os auxílios recebidos durante esse período talvez a minha formação, e de muitos outros, não seriam possíveis.

Agradeço à CAPES pelo investimento feito através da bolsa na modalidade Demanda Social, o que possibilita a garantia da qualidade de pesquisa para o PPGCTS.

Muitos agradecimentos ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Nespoli, pela atenção e paciência oferecida durante esse tempo de pesquisa, além da disponibilidade e ajuda para a reelaboração do projeto devido às restrições impostas pela pandemia de COVID-19. Sem sua orientação e indicações de estudos, desde a graduação, os meus caminhos de pesquisa estariam opacos.

Agradeço à atenção e disponibilidade dos professores Dra. Suzana Reck Miranda e Dr. Adriano Claro Monteiro, por darem indicações e sugestões durante a banca de qualificação e por seguirem apoiando a minha pesquisa participando da defesa de dissertação.

Sou eternamente grato ao meu falecido avô Ary, que sempre apoiou seus netos nos estudos e me ensinou muito sobre a vida. E à minha falecida avó Eunice pela sua herança artística, sua comida deliciosa e sua humildade. Ambos deixaram saudade.

Obrigado aos meus pais por me colocarem no mundo e me ensinarem a valorizar o conhecimento acima de tudo. À minha mãe Nadia, que foi professora de artes, e sempre me estimulou a dedicação aos estudos. Ao meu pai Celso, um exímio trabalhador, por compreender minha distância e ausência por todos esses anos.

Agradeço a minha irmã Aline, que ofereceu imensa parceria desde a nossa infância juntos, e que apesar das brigas sempre esteve do meu lado oferecendo apoio aos dramas pessoais.

Uma enorme gratidão à minha filha Maitê, por ser parte da minha vida e me fazer experimentar o devir criança. Você transformou minha vida significativamente e a sua chegada me estimulou a ir atrás dos meus sonhos, além de me tornar uma pessoa melhor pro mundo. Queria oferecer um agradecimento especial à minha namorada Mariela por ser minha fonte de inspiração, me apoiar dia e noite com os estudos, me auxiliar com as traduções e correções, me acolher nos momentos difíceis e se preocupar com minha saúde durante esse tempo de estudos. Você, o nosso cão Menino, os gatos Devir e Petisco, são como minha família. Obrigado por existir, sem você a vida seria muito menos colorida pra mim.

RESUMO

O presente trabalho propõe investigar aspectos poéticos inerentes à Arte Sonora, tomando como referência principal a noção de nomadismo. Partindo da relação entre as obras, os modos de escuta e os processos interativos, a dissertação aborda como as escolhas dos materiais, das tecnologias e a formação dos artistas são elementos importantes no processo criativo. O artista sonoro transita entre diferentes meios, conhecimentos, tecnologias e linguagens artísticas para propor suas obras. A pesquisa realizou um mapeamento de obras e artistas sonoros, traçando um amplo diálogo com a bibliografia investigada. As obras de Arte Sonora pesquisadas encontram-se na forma de instalações sonoras, *site-specific*, esculturas sonoras e ambientes interativos. A Arte Sonora explora a potencialidade da escuta e a utilização do som como forma de interação com as obras. A pesquisa assinala que esse gênero artístico caracteriza-se por seu hibridismo, revelando aproximações históricas com a música e as artes plásticas contemporâneas. Neste sentido, é de grande importância para a concepção da Arte Sonora a influência advinda dos trabalhos experimentais de John Cage e do grupo Fluxus. A partir da teoria de Cox (2004; 2009) acerca das noções de devir e duração, virtual e atual; e da teoria de Santos (2000; 2004; 2006) sobre a escuta nômade, conclui-se que a Arte Sonora possibilita uma escuta em movimento, dialogando com as memórias do espectador na fruição estética de esculturas, instalações e espaços arquitetônicos. O artista sonoro é observado então enquanto um propositor de obras e a criação se dá por experiências em processo.

Palavras-chave: Arte Sonora. Artista-propositor. Escuta nômade. Instalação sonora. Processos criativos.

ABSTRACT

The present work proposes to investigate the poetic aspects intrinsic to the Sound Art, taking the nomadism notion as the principal reference. Starting from the relationship between the pieces, the listening modes and the interactive processes, the dissertation approaches how the choices of materials, technologies and the formation of sound artists are important elements in the creative process. The sound artist transits between different means, knowledges, technologies and art languages to propose their own pieces. This research conducts a mapping of pieces and sound artists, tracing a broad dialogue with the investigated bibliography. The researched Sound Art pieces are found as sound installations, site-specific, sound sculptures and interactive environments. The Sound Art explores the potential of listening and the use of sound as a way of interacting with the pieces. In this way, the research points out that this artistic genre is characterized by its hybridism, revealing some historical approximations between music and the contemporary plastic arts. Furthermore, it is of great importance for the conception of Sound Art the influence of the experimental pieces of John Cage and the Fluxus group. From Cox's theory (2004; 2009) about the notions of becoming and duration, the virtual and the actual; and from Santos's theory (2000; 2004; 2006) about nomadic listening, it was concluded that Sound Art enables a listening in movement, dialoguing with the spectator's memories on aesthetic enjoyment in sculptures, installations and architectonic spaces. So the sound artist is observed as a proposer of pieces and the creation arises from experiences in process.

Key-words: Sound Art. Artist-proposer. Nomadic listening. Sound Installation. Creative processes.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Obra de arte de Marcel Duchamp “ <i>With Hidden Noise</i> ”.	6
Figura 2: Estrutura da Belghain durante a visita na <i>Klanginstallation</i> .	12
Figura 3: Visão externa do local da instalação.	14
Figura 4: Imagens da instalação no interior do prédio.	15
Figura 5: Imagens externas do jardim do prédio	15
Figura 6: Imagem da obra <i>Sound Mirror</i> .	16
Figura 7: <i>Pietres Sonores</i> de Pinuccio Sciola.	18
Figura 8: <i>Aeolian Harp</i> de Henry Gurr.	19
Figura 9: Imagem da obra <i>Rustle 2.0</i> .	21
Figura 10: Imagem da obra <i>TabomBass</i> .	22
Figura 11. Primeira versão da partitura da obra “ <i>4'33</i> ” de John Cage.	28
Figura 12. Partitura de <i>Drip Music</i> de George Brecht.	29
Figura 13: <i>Reaction Score</i> apresentada por Vogel no documentário.	34
Figura 14: Imagem do artista mostrando o funcionamento da escultura.	35
Figura 15: Peter Vogel na performance <i>Sound Wall</i> .	39
Figura 16: Momento em que o pêndulo está prestes a tocar a taça.	41
Figura 17: <i>Som do Silêncio</i> de Paulo Nenflídio.	44
Figura 18. <i>Granulometria</i> de Paulo Nenflídio.	44
Figura 19. Vista superior da obra <i>Caixa de Silêncio</i> de Sandra Cinto.	46
Figura 20. Imagens da parte interior do instrumento <i>Intonarumori</i> de Luigi Russolo.	51
Figura 21. Imagem retirada do vídeo explicativo sobre a exposição.	54
Figura 22. Partitura <i>Variations I</i> de John Cage com sobreposições de linhas e pontos marcadas em transparência.	60
Figura 23: Espectadores dentro da instalação de Pinuccio Sciola.	73
Figura 24: Escultura de Pinuccio semelhante à partura <i>Variations I</i> .	75
Figura 25: Obra de Pinuccio que remete à escrita musical do canto gregoriano.	76
Figura 26: Imagem do artista demonstrando o funcionamento da instalação.	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo 1	
Princípios elementares da Arte Sonora	5
Arte Sonora: princípios	6
Espaço e duração na Arte Sonora	9
Dentro e fora, o oculto tornado visível	11
A Arte Sonora e sua relação com a escultura	17
Territórios e escutas culturais	20
A formação do artista e suas técnicas	23
Capítulo 2	
Propostas, acontecimentos e acasos	26
A partitura-acontecimento e a Arte Sonora	27
Peter Vogel e suas esculturas eletrônicas	32
Acaso, silêncio e som	40
Capítulo 3	
Escuta nômade e devir	47
O som e a escuta na Arte Sonora	48
O ruído de fundo como potência	48
Algumas considerações sobre a escuta acusmática e influências para a Arte Sonora	52
O silêncio e o rizoma	54
A escuta nômade na Arte Sonora	57
O artista, a obra e o espectador: a fruição estética na Arte Sonora	67
Considerações finais	
Possíveis direcionamentos da Arte Sonora	79
Em torno de diferentes tipos de materiais e informações	80
Arte Sonora: um paradigma processual	82
REFERÊNCIAS	89

Introdução

A presente dissertação mapeou os principais elementos da Arte Sonora, articulando a bibliografia encontrada a respeito do tema com obras que pudessem exemplificar tal estudo. Diante dessa perspectiva, foram analisadas obras de Arte Sonora e os contextos em que elas foram propostas. A metodologia, portanto, foca na análise de obras buscando destacar os elementos poéticos e conceituais que impulsionam e caracterizam o que denominamos de Arte Sonora. De início, encontramos em Alan Licht (2009) e Lilian Campesato (2007; 2009) algumas indicações do caminho de pesquisa sobre o conceito de Arte Sonora. Segundo estes autores, a Arte Sonora é uma proposta de arte híbrida que abrange aspectos advindos da música e das artes visuais. A Arte Sonora abarca princípios relacionados ao som, a escultura, a instalação, a interatividade, a tecnologia, ao espaço e ao tempo.

No primeiro capítulo abordamos aspectos referentes aos princípios elementares da Arte Sonora, buscando apreender os conceitos de espaço, tempo e escuta. Partimos em Helga de la Mote-Haber (2009; 2020) sobre as influências sofridas pela Arte Sonora até que ela se constituísse um novo gênero artístico. Também destacamos a relação entre o tempo e o espaço discutida por Campesato e Iazzeta (2006) e Campesato (2009) ao nos referirmos aos trabalhos de instalações em Arte Sonora. Para aprofundarmos tal discussão sobre o tempo e o espaço na Arte Sonora, relacionamos tais termos ao conceito de duração, conforme descrito por Christoph Cox (2004). O autor descreve a mudança de termos entre o evento *New Music, New York* em 1979, no centro de artes experimentais *The Kitchen*¹, para *New Sound, New York*, no 25º aniversário do evento em 2004, sendo este último apresentado como “um festival de performances, instalações e diálogos públicos em toda a cidade, apresentando novas obras de artistas sonoros que estão explorando novas conexões entre música, arquitetura e artes visuais” (COX, 2004, p.1)². A mudança no título, de música para som é significativa, pois nesses últimos 25 anos “o som foi gradualmente substituindo a música como um objeto de fascinação cultural.” (COX, 2004, p.1)³. No artigo citado, o autor argumenta que essa relação entre música e som está mais relacionada a uma diferença de natureza, do que uma diferença de grau, sugerindo assim a mudança ontológica em relação aos conceitos de ser (*being*) para devir (*become*), e tempo (*le temps*) para duração (*duration*), apropriando-se dos termos de Friederich Nietzsche e Henri Bergson, respectivamente.

Logo, pudemos compreender que as instalações que destacamos apresentam esses princípios ao explorar o dentro e o fora, criados a partir da ideia de espaço público e privado, bem como

1 http://www.thekitchen.org/04S_april.html

2 a citywide festival of performances, installations and public dialogues featuring new works by sound artists who are exploring fresh connections among music, architecture and the visual arts. (tradução livre)

3 “sound” has gradually displaced “music” as an object of cultural fascination.(tradução livre)

tornar visíveis as forças ocultas em diferentes situações. Podemos encontrar tais princípios nas instalações sonoras: *Eleven Songs – halle an Berghain* de Sam Auinger e Hannes Strobl, *On and Between* de Robin Minard, *Sound Mirror* de Eduardo Navarro e *Electrical Walks* de Christina Kubricsh. Também pudemos encontrar em algumas esculturas sonoras a possibilidade de tornar audível a força de materiais, como no caso das rochas utilizadas por Pinuccio Sciola para construir as *Pietres Sonores*, bem como a percepção do fenômeno da ressonância com a *Aeolian Harp* do Físico Henry Gurr. Evidenciamos também os aspectos culturais presentes nas obras *Rustle 2.0* e *TabomBass*, presentes na 32ª Bienal de Arte Contemporânea intitulada “Incerteza Viva”, que ocorreu em 2016 no pavilhão central do parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo, Brasil. Finalizamos o capítulo tratando sobre a presença de um nomadismo na formação do artista e como a sua formação influencia no processo de criação artística.

No capítulo dois, tratamos algumas influências relevantes para a Arte Sonora e suas características, tais como os trabalhos experimentais de John Cage acerca do acaso e as partituras-acontecimento de Georges Brecht. Essas influências foram observadas nas esculturas eletrônicas de Peter Vogel e em instalações de Paulo Nenflídio. Existe também uma grande influência da busca pelo Silêncio, inaugurada por Cage, e que foi possível encontrar em alguns trabalhos da exposição *Entre Bordas – Sons que escapam*, realizado pelo Sesc Santo André com a curadoria da professora e pesquisadora Paula Braga em 2020. Destacamos os trabalhos dos artistas brasileiros Paulo Nenflídio e Sandra Cinto que exploram essa referência do silêncio em Cage, assim como o conceito de Performance, que também aparece na exposição. Há uma relação entre tais trabalhos e as partituras-acontecimento de Cage e Brecht, uma vez que tais experiências com o objeto da Arte Sonora podem ser consideradas como uma série de acontecimentos, aproximando-se assim das *event score* de George Brecht, compositor e performer ligado ao movimento Fluxus que ajudou a definir a arte conceitual, a arte da performance, o minimalismo, arte pós-conceitual e a música experimental. Segundo Liz Kotz, no texto *Post-Cagean Aesthetics and the “Event” Score* (2015), os projetos de Brecht foram inspirados na primeira partitura da obra *4'33”*, de Cage, inaugurando a notação como modelo gráfico independente. Tais dinâmicas resultaram no que a pesquisadora Natilee Harren (2008) chamou de “Diagrama Desmaterializado”, a partir da ideia da desmaterialização pós-guerra de David Joselit (2005).

O terceiro capítulo explora os possíveis modos de escuta na Arte Sonora. Partimos de referências sobre o ruído de Luigi Russolo (1913), Maria de Lourdes Sekeff (2003), bem como a diferença entre ruído de fundo em Christoph Cox (2009) e o “silêncio diante do sublime, do inabarcável” (FLUSSER apud REIS, 2020, p. 162). Em seguida apresentamos o conceito de “escuta Nômade”, investigado por Santos (2006) em seus estudos. Desse modo, buscamos compreender

como o conceito de “escuta nômade” pode ser empregado para compreender a fruição estética na Arte Sonora. Fátima Carneiro dos Santos argumenta, no livro *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (2004), que a abertura do “ato” de escuta proposta por John Cage, bem como a compreensão de que é possível “ouvir através” do silêncio, revelaria um “enquadramento temporal” dos sons do cotidiano. Assim a escuta nômade seria uma “poiética da escuta” que se distancia da música tradicional, operando o que, segundo a autora, seria uma “escuta criadora, que compõe e inventa”. Tomando como referência tal modo de escuta, traçamos uma relação dessa perspectiva com a noção de fruição estética em instalações sonoras, conforme abordada pela artista sonora e pesquisadora Ianni Barros Luna (2016). Segundo Luna, a abordagem fenomenológica trouxe para o campo da experimentação artística as bases para compreendermos que o conhecimento das obras de Arte Sonora se dá na experiência, onde o pensamento e a percepção são co-extensivos, colocando a constituição do sujeito que percebe, e o objeto percebido, como uma “simultaneidade ontológica”. Neste sentido, a arte contemporânea, assim como a Arte Sonora, estaria interessada em acessar “épocas e realidades artísticas e históricas distintas”, atualizando suas virtualidades em um “campo expandido”.

Ainda no terceiro capítulo, relacionamos tal abordagem com a tese sobre a fruição na arte contemporânea, da autora Cristiane Herres Terraza (2013). Segundo Terraza, nas instalações de arte contemporânea ocorre um jogo de significações entre obra e espectador, o que nos permite estabelecer relações com diferentes conhecimentos, tais como momentos da história da arte, contextos históricos em geral, ou até mesmo conhecimentos científicos, o que ressalta o caráter híbrido das obras de arte na contemporaneidade. Assim, propomos que o modo de escuta nômade pode ser observado na fruição estética da Arte Sonora, onde a materialidade dos sons e a disposição de objetos no espaço, bem como o aspecto plástico e visual das obras, convidam o participante a compor com a proposta do artista. Essa atitude criativa do participante de experimentar a obra é semelhante às propostas de *happening* de Duchamp, onde “o espectador deveria ser um elemento ativo na criação de uma obra de arte”, fazendo surgir assim “uma forma poética que se abre para uma pluralidade de leituras” (SANTOS, 2004, p. 82). Nossa proposta é especular sobre as potencialidades de uma escuta em movimento, onde a duração da experiência em uma instalação de Arte Sonora o estimula a criar junto com a obra, resultando num devir obra-participante.

As primeiras intervenções sonoras realizadas por Max Neuhaus, por exemplo, como em *Time Square, Listen!* e as *Time Pieces*, propõem uma “alucinação” na escuta, cujo sentido ocorre por meio do desvio do hábito de escuta através da percepção de algo inusitado, que relaciona a obra ao espaço para o qual ela é criada (*site-specific*), sem a necessidade de uma indicação ou texto explicativo. Na intervenção *Listen!*, por exemplo, Neuhaus utiliza somente uma placa escrito

“Escute!”, com o verbo no imperativo, para produzir tal efeito de estranhamento e desencadear o que denominou de “alucinação da escuta”. Desse modo, também é possível corroborar com as relações que a pesquisadora e musicóloga Helga de La Motte-Haber (2009; 2020) faz ao considerar a Arte Sonora como sendo um novo gênero de arte. Aspectos significativos como: a interação entre o audível e o visível; a exploração do espaço como na *land-art* e *site-specific*; a capacidade de tornar presente forças invisíveis através da escuta; a efemeridade do som e do tempo da instalação; a passagem do *happening* para o *acting*; e a exploração de novos materiais e tecnologias nas obras; são elementos que são discutidos neste capítulo.

O último capítulo apresenta as considerações finais. Tratamos sobre a relação da Arte Sonora com os processos criativos, em que o artista “informa” diferentes tipos de materiais, plásticos e eletrônicos (FLUSSER; CARDOSO, 2010). Neste capítulo, também abordamos a relação da Arte Sonora com o “terceiro paradigma estético” de Felix Guattari, descrito no livro *Caosmose* (1992), o qual ele denomina como “paradigma processual”. Deste modo, consideramos o nomadismo presente na formação do artista, nas mudanças e transformações dos materiais utilizados no processo criativo e a ideia do artista-propositor enquanto elementos que assinalam que a Arte Sonora é uma arte de fronteira. Concluimos o trabalho propondo que a Arte Sonora possui aspectos que remetem ao que Guattari (1992) denomina “paradigma processual”, uma vez que ela se constitui enquanto obra inacabada, permitindo assim que o espectador atue como co-criador. Compreendemos também que a relação do nomadismo com a Arte Sonora ocorre nas diferentes etapas do trabalho, desde a sua concepção pelo artista, na exploração dos conhecimentos, linguagens e materiais, assim como no modo de escuta nômade que leva o espectador a interagir com a obra. Assim, o espectador-participante pode se tornar um inventor de seu próprio discurso na experiência da fruição estética.

Capítulo 1
Princípios elementares da Arte Sonora

Arte Sonora: princípios

A Arte Sonora é uma arte híbrida, que se desenvolve através da intersecção entre som e outras linguagens artísticas. De acordo com Licht (2009), a história da Arte Sonora assinala uma relação mais direta com as artes plásticas e a escultura sonora, e o o *lithophone* chinês pode ser visto como a “forma mais antiga desse tipo de arte” (LICHT, 2009, p. 7)⁴. Para o autor, o *lithophone* pode ser visto como uma espécie de ancestral da escultura sonora. Contudo, foi no século XX que efetivamente o termo foi adoto como referência a uma série de obras de arte que mesclam escultura, som e espaço. Licht (IBIDEM)⁵ identifica a obra “*A bruit secret*”⁶ do artista dadaísta Marcel Duchamp como o “mais precedente trabalho moderno” de Arte Sonora (figura 1). Trata-se de uma obra que incorpora a noção duchampiana de *ready made*. A peça é composta por duas placas de bronze fixadas num plano horizontal, com o espaçamento entre elas contendo um novelo de barbante. Para Duchamp, o novelo guarda um segredo, um ruído oculto, um segredo que deve ser escutado pelo espectador.



Figura 1: Obra de arte de Marcel Duchamp “*With Hidden Noise*”. (MARCEL DUCHAMP, S.I.s.n.)

A obra foi exposta pela primeira vez em 1916 no *Philadelphia Museum of Art*. Nesse sentido, temos uma composição artística que reúne aspectos estéticos-sonoros que introduzem códigos visuais que ocorrem por meio da abertura da obra ao o agir do espectador. O trabalho citado não é referenciado na literatura como Arte Sonora, porém abriu caminho para que outras manifestações artísticas com características similares pudessem emergir em meados do século XX.

⁴ is the oldest form of sound art (tradução livre)

⁵ Its more modern precedents include Marcel Duchamp’s 1916 Dadaist work *A bruit secret* (tradução livre)

⁶<https://www.youtube.com/watch?v=EzktQk2CuHA>

Em relação às origens da Arte Sonora, o artista sonoro Steve Roden escreveu em 2007:

O som não é o meio que se desenvolveu de uma simples trajetória linear e terminou como um movimento real como o Futurismo ou mesmo o Fluxus... é uma história confusa que inclui um monte de coisas maravilhosas. Revelado para a maioria de nós aos poucos e pessoalmente, e não como um grupo de desenvolvimento em conjunto. (RONDEN, 2007 apud LICHT, 2009, p. 9)⁷

Assim, compreendemos que a origem e o desenvolvimento da Arte Sonora não corresponde a um movimento específico, mas a uma “era em que a exploração do som por músicos, artistas sonoros, designers e engenheiros geralmente se enquadram em categorias como música ou Arte Sonora” (LICHT, 2009, p.9)⁸. É relevante não confundir, por outro lado, a Arte Sonora com a música experimental, uma vez que tais gêneros artísticos resguardam distinções bem agudas. Assim, não se deve confundir Arte Sonora com música tomando como meta uma “prática de revisionismo cômodo do espaço em branco deixado por alguma composição sonora experimental” (Licht, 2009, p. 9)⁹. Esse erro poderia acontecer, uma vez que na história da música no século XX há uma vastidão de trabalhos envolvendo o som como arte em si, não mais definidos numa especificidade métrica ou limitados aos parâmetros de alturas e timbres. Contudo, entendemos que a Arte Sonora possui características que definitivamente a coloca em um campo de experimentações muito diferente daquele desenvolvido pela dita música experimental.

Uma outra consideração apontada por Licht no artigo (2009) diferencia a obra de Arte Sonora da musical atribuindo diferentes características sobre o espaço de apreciação de cada uma delas. O espaço para apreciação musical está relacionado à qualidade acústica que permite uma melhor apreciação da composição musical, como na sala de concerto, onde não haverá interferências do ruído externo. Já a Arte Sonora pode ser apreciada em diversas localidades, como galerias e museus de arte, ou até mesmo em um espaço público, de modo que estes espaços sejam explorados nas suas diversas características, inclusive ao incorporar ruídos e interferências. Logo, é possível compreender que o espectador de música e o espectador de Arte Sonora possuem diferentes expectativas em relação à apreciação da obra e do espaço em que esta é executada.

Para Campesato (2009) o gênero denominado Arte Sonora, que também toma a experimentação com sons enquanto referência criativa, “oscila entre estratégias estéticas e organizacionais, comumente encontradas tanto na música, quanto nas artes visuais” (CAMPESATO,

7 sound is not a medium that developed through a clean linear trajectory and ended as a real movement like Futurism or even Fluxus y it's a messy history that includes a lot of wonderful things. Development for most of us was piecemeal and personal, not as a group evolving together. (tradução livre)

8 We are now in an era in which the exploration of sound by musicians, artists, sound artists, designers and engineers often falls in between categories such as music or sound art. (tradução livre)

9 practise the lazy revisionism of blanketing any experimental sound composition (tradução livre)

2009, p. 27)¹⁰. Esta mescla de estratégias, advindas de duas áreas criativas específicas define melhor a noção de Arte Sonora. Segundo a autora: “Para analisar essas relações” ela se concentrou “em dois aspectos fundamentais para o estudo da Arte Sonora” (CAMPESATO, 2009, p. 27)¹¹, a saber, o espaço e o tempo. A análise do espaço e do tempo, deste modo, define as características da Arte Sonora de uma forma particular, criando um “discurso referencial e representacional” próprio dessa manifestação. O trabalho da autora se concentra na análise de obras a partir de dois pontos referenciais: “de um lado, como os sons podem construir um discurso atemporal que está atrelado a um espaço específico; de outro, em que o uso do espaço emerge do contexto de conexões disparadas pelos sons” (CAMPESATO, 2009, p. 27)¹².

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2007, a autora menciona cinco aspectos considerados fundamentais para a compreensão da Arte Sonora: sonoridade, tecnologia, interação, espaço e tempo. Para isso, Campesato toma como referência a Música Eletroacústica, a Instalação e a Arte da Performance, como manifestações artísticas que influenciaram o surgimento da Arte Sonora. A sonoridade da música eletroacústica, por exemplo, influenciou diretamente a Arte Sonora, especialmente no que se refere ao seu desprendimento das noções de altura, escala, temperamento, etc. Por outro lado, a Arte Sonora trava com o espaço e o tempo uma condição que parece ter sofrido influências da escultura e da instalação. Neste sentido, a Arte Sonora nasce da mescla de diferentes materiais e técnicas de criação, tendo a construção do espaço um de seus pilares mais representativos. Assim, a Arte Sonora possui uma relação com o espaço que a difere da música, em razão de sua aproximação com a escultura e a instalação.

Ainda neste contexto, entende-se que o tratamento dado ao tempo na Arte Sonora se distancia daquele que tradicionalmente caracteriza a música, uma vez que na Arte Sonora, o tempo não segue exatamente um programa, nem tampouco possui contornos lineares. Trata-se de um tempo com qualidades fluídas, com aspectos mais efêmeros e menos condicionantes. Segundo a musicóloga Helga de la Motte-Haber: “O efêmero é uma categoria central da modernidade” (2009, p. 23)¹³ e a Arte Sonora parece estar relacionada a esse caráter de efemeridade.

O tempo, então, recebe um outro tratamento na Arte Sonora. Ele parece estar mais relacionado com a duração subjetiva dos eventos, estando mais diretamente relacionado com o momento de conexão entre a obra e o espectador. Dessa forma, enfatizamos que o conceito de Arte

10 oscillates between aesthetical and organizational strategies that are commonly found in the domain of both music and visual arts. (tradução livre)

11 To analyze these relations we focus on two fundamental aspects for the study of sound art: space and time. (tradução livre)

12 on one side, we analyze how sounds can build temporal discourses that become attached to specific spaces; on the other side, we consider the use of a space that emerges from contextual connections triggered by sounds. (tradução livre)

13 Lo efimero es una categoría central de la modernidad (tradução livre)

Sonora traça uma linha de fuga em relação às linguagens musicais tradicionais, já que ela ultrapassa a noção de tempo linear, introduzindo novos parâmetros de percepção da obra. Por outro lado, a mescla entre som e formas plásticas na Arte Sonora provoca uma ruptura com a “estrita distinção entre as qualidades espaciais e temporais” (DE LA MOTTE, 2020, p. 445)¹⁴, o que leva também à “dissolução do conceito purista de material artístico que se baseava na separação sensorial do olho e do ouvido. O resultado foi uma arte que queria ser escutada e vista ao mesmo tempo” (Ibidem)¹⁵. Logo, concordamos com a autora que “a processualização da arte não apenas deu espaço a um novo conceito de material e tecnologia, mas também estimulou, desde o princípio, o desenvolvimento de novos gêneros artísticos.” (DE LA MOTTE, 2020, p. 446)¹⁶.

Dois artistas que possivelmente foram os primeiros a trabalharem com a Arte Sonora, nos termos aqui mencionados, são Max Neuhaus e Peter Vogel. Ambos obtiveram reconhecimento de seus trabalhos em meados da década de 70. Conceitos como *landart* e *sitespecific* foram cunhados pelo primeiro, enquanto que as noções de escultura sonora interativa e instalação sonora foram traçados pelo segundo. Tais conceitos impulsionaram posteriormente outros artistas na direção da Arte Sonora. Abordaremos os principais aspectos e características das obras de Neuhaus e Vogel mais adiante nesta dissertação. Por hora, iremos nos ater a aprofundar alguns conceitos que estamos tomando como fundamentais na construção daquilo que estamos denominando neste trabalho de Arte Sonora.

Espaço e duração na Arte Sonora

Na música de tradição europeia o tempo é marcado, na maioria das vezes, pela pulsação, fraseados e motivos, e está diretamente relacionado com o andamento. A música ainda possui um discurso narrativo, com início, desenvolvimento e fim, além de uma forma específica para cada estilo musical. Na Arte Sonora não há a presença de andamento, ou seja, não há um pulso ou ritmo certo, nem mesmo um ponto onde a peça se inicia ou termina. O tempo então estaria relacionado diretamente com o espaço, segundo Campesato e Iazzetta (2006), onde é estabelecida a relação obra-espectador. Assim, quando se deixa o espaço da obra ela ainda permanecerá soando, mas a experiência estética do espectador terá se encerrado. Isso decorre do fato de que na Arte Sonora não se pode pensar o som sem que ele esteja vinculado a uma escultura ou espaço de instalação.

Para contribuir com a perspectiva mencionada anteriormente, trabalhamos sobre um artigo do filósofo Christoph Cox (2004), no qual é proposta uma reflexão aprofundada a respeito da

14 estricta distinción entre las cualidades espaciales y temporales (tradução livre)

15 disolución del concepto purista de material artístico, que se basaba en la separación sensual del ojo y el oído. El resultado fue un arte que quería ser escuchado y visto al mismo tiempo. (tradução livre)

16 La procesualización del arte no sólo ha dado lugar a un nuevo concepto de material y tecnología, sino que también ha estimulado, desde el principio, el desarrollo de nuevos géneros artísticos. (tradução livre)

transição da música para a Arte Sonora na segunda metade do século XX. O autor argumenta que, entre o festival de arte experimental intitulado “New Music, New York”, realizado em 1979 na cidade de Nova York, e o 25º aniversário desse evento, denominado “New Sound, New York”, uma mudança significativa de foco é sugerida. Para Cox, a mudança do título mostra uma abertura de espaço para os experimentos em Arte Sonora neste festival. Para explorar essa perspectiva, o autor leva em consideração uma alternativa ontológica a respeito das noções de duração e devir, utilizando termos respectivamente sugeridos pelos filósofos Henri Bergson e Friedrich Nietzsche.

Cox argumenta que na música o tempo é determinado, de um lado, pelo conceito de pulso, pois este indica a velocidade da execução das nota, e de outro, pela pausa, que é representada na escrita musical como a ausência da nota e do som. Ambos, contudo, possuem relação com a métrica musical do compasso. A diferença relacional proposta no artigo está em substituir os termos tempo (*les temps*) por duração (*la durée*), e o termo ser (*being*) por devir (*become*). Segundo Cox (2004), Nietzsche aponta que a construção da ideia de ser, que é fixa e acabada, corresponde a uma herança judaico-cristã na qual haveria um início (criação do mundo), um meio (a vida) e um fim (a morte/paraíso). A morte de Deus em Nietzsche não significa uma rejeição da religião, mas sim do ser, possibilitando a mudança ontológica para o devir e a constante transformação. Considerando tal ponto de vista, Cox afirma que o som na Arte Sonora está livre da organização musical típica do modelo narrativo, mudando o foco da performance (que implica em algo acabado com início, meio e fim) e do intérprete (o ser) para a relação obra-espectador (devir-duração). Isso permite que a experiência da escuta dure o tempo que o espectador permanecer em contato com a obra, caracterizando esse encontro como um devir, isto é, um fluir ininterrupto constituído na relação entre ambos.

A duração da experiência, na relação obra-espectador, permite a interação dentro do espaço da instalação, colocando ambos em devir. Cox faz uso do conceito de devir a partir de Nietzsche, bem como do conceito de duração em Bergson, para dizer que a Arte Sonora convida o espectador à experiência “com o” tempo, e não mais “no” tempo. A duração permite que o fluxo dos acontecimentos sonoros estejam em devir, de modo que essa relação permaneça sempre em transformação, inacabada. Assim, o espectador e a obra são afetados simultaneamente, colocando o virtual e o atual como coexistência de dois aspectos do real. Segundo o filósofo: “Para Bergson, o paradigma do virtual está no passado - não este ou aquele evento passado, mas o ‘passado puro’, em todo o campo do passado, regiões as quais estiveram e estão agora iluminadas pela memória.” (COX, 2004, p. 14)¹⁷. O autor sugere que essa dimensão virtual do tempo existe na Arte Sonora, se

17 For Bergson, the paradigm for the virtual is the past—not this or that past event but the “pure past,” the entire field of the past, regions of which are now and then illuminated by memory. (tradução livre)

apresentando de uma ou outra maneira, pois, ao se relacionar com a fruição estética do espectador, a obra acessa também a sua memória.

Já o espaço se torna o suporte para a obra, de modo que o espectador não escolhe necessariamente ouvi-la, mas sim é transportado para dentro dela. Em outras palavras, ao perceber a presença do som no espaço onde está a obra, ele é convidado a explorar as referências no espaço sonoro. Por vezes, a interação do espectador com a obra gera respostas através de sons com diferentes durações ou padrões temporais, estimulando sua percepção e seu devir. É a partir disso que se inicia um processo de cartografia por parte do espectador, a fim de descobrir as potencialidades sonoras da obra. Seja numa intervenção criada para o espaço público, ou numa instalação apresentada no museu ou galeria de arte, a intenção do artista é capturar a atenção do espectador lhe causando espanto. Isso o levará a caminhar pelo espaço e interagir com a obra, de modo que não seja possível apreciá-la sempre da mesma forma.

Assim, diferente da música, que opera os sons num discurso temporal, no qual é executada ou gravada, a Arte Sonora explora as sonoridades no espaço no qual ela está referenciada, permitindo que o espectador não somente escute os sons ali colocados, como também se relacione com eles. Logo, estes sons estão intrinsecamente ligados ao espaço e à relação que se constitui entre a obra e o espectador, seja por meio da interação pessoal, da poética empregada ou pela sonoridade e reverberação que estes espaços permitem. É assim que a Arte Sonora irá jogar com os significados que cada som produzido no espaço sugere ao espectador, uma vez que a duração desses sons atualiza a sua memória.

Dentro e fora, o oculto tornado visível

Durante a pandemia de Covid-19, muitas casas de shows e de música eletrônica foram fechadas, isso levou alguns artistas a ressignificarem esses espaços em tempos de isolamento social. Foi o que propuseram os artistas Sam Auinger e Hannes Strobl na instalação feita na antiga usina onde funcionava a casa noturna Berghain, em Berlim. Com o *lockdown* decretado em março de 2020 na Alemanha, a casa noturna precisou parar o seu funcionamento, e só reabriu as suas portas entre julho e agosto de 2020 com a *Klanginstallation*. A ideia foi que poucos espectadores, usando máscaras, pudessem caminhar pelo espaço ao som de uma trilha sonora, chamada *Eleven Songs - Halle am Berghain*¹⁸, composta para referenciar os sons de um mundo pandêmico. A estrutura da casa de shows (figura 2) permitiu a utilização dos alto-falantes instalados em sua arquitetura com objetivo de deslocar a escuta do espectador.

¹⁸<https://youtu.be/odqOPwM8dkg>



Figura 2: Estrutura da Belghain durante a visita na *Klanginstallation*. (SCHMID, 2020)

No trabalho, a reverberação do espaço pós-industrial permite à escuta do espectador um diálogo com a composição minimalista de Sam Auinger e Hannes Strobl. E nesse caso, a materialidade da estrutura que outrora comportava uma usina termoeleétrica e, posteriormente, as festas noturnas, apreende a dimensão virtual e de memória que nos chama a atenção nessa dissertação. Segundo Cox, "a arte sonora atualiza a escuta através da dimensão virtual do som..." (COX, 2009, p. 4). Em entrevista concedida ao canal Kunstleben Berlin¹⁹, os compositores afirmam que o tema principal da obra é o "espaço como instrumento". (tradução livre)

Segundo afirma Sam Auinger, os espaços possuem características próprias. Pela maneira como são construídos, seja pelo material ou pela forma, influenciam a maneira como sentimos uma obra. Neste sentido, a instalação utiliza o espaço como instrumento. Logo, em uma obra de instalação sonora como esta, temos a oportunidade de nos colocarmos em contato com a materialidade do mundo. Hannes Strobl argumenta que os espaços são seres vivos, e o título da obra "eleven songs" quer dizer que cada "canção" usa a arquitetura como diferentes formas de fala, pois é composta de material sonoro, forma e materialidade, bem como do movimento ou da posição do ouvinte dentro do espaço. Aquilo que os compositores chamam de "canções" trazem diversos temas para dentro do espaço que de fato ativam-no.

¹⁹<https://www.youtube.com/watch?v=0X61A55sMSw&t=12s>

Dessa forma, cada lugar apresenta uma experiência diferente que possibilita amplificar esses detalhes minuciosos à percepção. O ver e o ouvir estão sempre juntos. O som é percebido de cima para baixo, de baixo para cima ou mesmo de um lado para o outro. Assim, o mais importante para compreender a ideia de espaço como instrumento é o fato de que nunca se escuta o som diretamente pelos alto-falantes, mas pela reflexão dele na parede. Percebe-se, deste modo, o reflexo e a absorção do som, assim como as múltiplas difrações, dentre outros fenômenos acústicos. O espectador possui a liberdade de ouvir a obra do lugar que ele quiser. Este aspecto realça um ponto relevante para a compreensão de questões específicas relacionadas à Arte Sonora, conforme assinala De la Motte:

(...) diferentemente dos mundos simulados pela mídia eletrônica, as instalações sonoras permitem ao espectador realizar atividades estruturantes que o ajudam a determinar sua própria posição. Ao ter que determinar suas coordenadas no novo ambiente, ele experimenta seu próprio tempo e local subjetivos. (DE LA MOTTE, 2020, p. 447)²⁰

Nesse caso, a instalação sonora *Eleven Songs - Halle am Berghain* possui a ideia da presença e presentificação. As composições foram feitas pelos artistas com o objetivo de ativar o lugar, sendo que é o alto-falante que emite o som que, porém, é refletido e absorvido pela estrutura concreta do espaço, que o altera e amplifica. A amplificação e difração do som na arquitetura evoca aquilo que anteriormente destacamos como a memória virtual do espaço, fazendo presente na construção o seu passado, bem como suas antigas funções.

Vejam os outros exemplos que envolvem Arte Sonora e arquitetura. O artista sonoro Robin Minar, na instalação denominada *On and Between*²¹, utiliza pequenos alto-falantes dispostos nas colunas do prédio da Philharmonie Luxembourg, formando espécies de arbustos. Estes reproduzem os sons gravados no ambiente externo, onde está localizada uma mata (figura 3), com o vento nas folhas, animais e chuva, além de sons que ele mesmo gravou percutindo algumas das colunas. O prédio é projetado para a apresentação de concertos. Logo, é imprescindível que haja um isolamento acústico adequado para silenciar os ruídos indesejáveis que viriam de fora.

20 Pero a diferencia de los mundos simulados por los medios electrónicos, las instalaciones sonoras permiten al espectador realizar actividades de estructuración que le ayudan a determinar su propia posición. Al tener que determinar sus coordenadas en el nuevo entorno, experimenta su propio tiempo y ubicación subjetiva. (tradução livre)

21 <https://www.youtube.com/watch?v=wcoyAgqErD4&t=69s>



Figura 3: Visão externa do local da instalação. (ON AND BETWEEN, S.I.:s.n.)

Este trabalho lembra a proposta apresentada na composição *4'33"*, de John Cage, que ressalta entrada do som externo das ruas para dentro da sala de concerto. Segundo Cox (2004) o título da composição de Cage sugere explicitamente uma espacialização do tempo do relógio, pois, a forma da representação escrita pode ser interpretada como 4 pés e 33 polegadas²². Aqui ainda podemos ver um simulacro do espaço externo (figura 4), comparando as colunas às árvores (figura 5), e os fios com alto-falantes semelhantes a arbustos. Ao realizar esta instalação o artista joga com os territórios, criando ambiguidades entre som e silêncio, dentro e fora, medo e curiosidade numa espécie de ritornelo, desterritorializando o espectador e reterritorializando-o através do exercício da escuta. Segundo o artista, além das gravações e alto-falantes, ele está interessado no espaço como materialidade. Utilizando o recurso de espacialização do som, com cerca de 100 canais, o artista cria para o espectador a sensação de perceber um evento sonoro à diferentes distâncias, dependendo também da sua posição dentro da instalação sonora.

²² The title of the piece explicitly refers to the spatialized time of the clock—a fact Cage underscores by noting that the title could also be read “four feet, thirty-three inches.” (tradução livre)



Figura 4: Imagens da instalação no interior do prédio. (ON AND BETWEEN, S.I.:s.n.)



Figura 5: Imagens externas do jardim do prédio. (ON AND BETWEEN, S.I.:s.n.)

Segundo o que é descrito pelo próprio artista, a sua intenção é mudar a percepção do ambiente, compondo com ele um novo espaço, sobre as colunas e entre o que está dentro e fora do

prédio. O artista nos propõe esse deslocamento, levando a escuta de dentro do espaço privado para fora do prédio, atraindo a memória do espectador para o espaço público. Como um rizoma que é capaz de conectar quaisquer distâncias, este movimento revela o que está entre os espaços; o som da floresta, que antes era irradiadora do medo, agora soa dentro do espaço fechado e seguro. O artista brinca com essas inversões de espaços interligando o dentro e o fora, ao mesmo tempo, suscitando no espectador a experiência da duração. É ela que conecta a memória do espectador ao momento que ainda estava chegando no prédio, gerando a sensação de que ainda existe o fora simultaneamente, mas agora ele é virtual.

O artista argentino chamado Eduardo Navarro (1979-) produziu a obra intitulada *Sound Mirror* (Espelho de som, 2016), que foi exposta na forma de uma grande campana, como a de um gramofone, a qual tem sua parte mais alargada apontada para a copa de uma palmeira. A outra extremidade estava conectada ao interior do pavilhão (Figura 6). Através deste aparato, o espectador podia ouvir o som exterior, os pássaros pousados na planta e o vento movimentando suas folhas. No site da exposição podemos encontrar a seguinte descrição:

A planta e o público são colocados em posição de equivalência, numa troca sonora que desafia os significados de comunicação e de escuta. A obra de Navarro aponta para uma tecnologia emocional capaz de nos fazer refletir sobre as conexões afetivas que a arte desencadeia por meio da relação permeável entre os seres vivos, o artista e o público, os atores e os objetos artísticos. (SOUND MIRROR, 2016)



Figura 6. Imagem da obra *Sound Mirror* (SOUND MIRROR, 2016)

Essa reflexão proporcionada pela obra do artista interfere nas nossas relações com a vida através do sentimento de conexão, apontando a tecnologia de escuta como uma possibilidade de interação com o mundo sonoro ao redor. Tal aspecto nos parece trazer a Arte Sonora para uma

perspectiva ecológica, tomando como referência o que o educador Murray Schafer (2001) nos propõe com o exercício de “limpeza dos ouvidos”. Desatar, assim as pálpebras auditivas para os sons mais sutis ao redor.

Outros trabalhos, como os *Electrical Walks*²³, da artista Christina Kubisch (ELECTRICAL WALKS, S.I.:s.n.), também buscam tornar visíveis as forças presentes nos espaços por meio da projeção do som em sua arquitetura. Nessa obra, a artista criou *headphones* capazes de captar o som das ondas eletromagnéticas transitadas no ambiente, dando ao ouvinte a capacidade de perceber a movimentação da energia eletromagnética que é transformada em som audível pelo equipamento. Não se trata de síntese sonora, mas de tornar perceptível esse universo de forças que nos cercam.

Desse modo, entendemos que a escuta na Arte Sonora pode ser transformada, pois “os formatos de percepção economicamente simplificadores são forçados e alterados.” (DE LA MOTTE-HABER, 2009, p. 23)²⁴. Como mencionado por Helga de la Motte-Haber em um artigo de 1996, traduzido em 2020 para o espanhol: “a interioridade do ambiente e a autoconsciência que eles exigem nos lembram do comportamento em uma realidade virtual.” (DE LA MOTTE-HABER, 2020, p. 447)²⁵. Ou seja, tomamos consciência dos sons presentes na instalação, das forças que estão ocultas no espaço, das virtualidades e possibilidades de encontros que se presentificam na Arte Sonora, atualizando a escuta para a efemeridade da duração através da experiência do agora.

Na Arte Sonora, os sons possuem sua própria duração. Não foram compostos para explorar uma narrativa com início, meio e fim, uma vez que a duração se apresenta muito mais como uma forma de percepção do espectador, sendo ela que irá permitir as reflexões e conexões simbólicas necessárias para o entendimento do discurso proposto pela obra. Transitando neste universos de múltiplas durações e percepções, o espectador entra em devir com a obra, permitindo assim ser afetado pela sua memória, que é evocada em continuidade com o ambiente, modificando-o, por outro lado, por meio da sua concepção.

A Arte Sonora e sua relação com a escultura

As esculturas sonoras criadas pelo artista plástico Pinuccio Sciola são construídas a partir da intervenção feita com cortes paralelos na superfície de diferentes tipos de rochas. Esse tipo de intervenção só é possível com o uso de tecnologia e conhecimento a respeito dos materiais que utiliza, pois ao cortar a rocha o artista modifica a matéria, produzindo lâminas que vibram quando

23 <https://youtu.be/5tCphr8pbFk>

24 Se fuerzan y se alteran así los formatos económicamente simplificadores de la percepción. (tradução livre)

25 la interioridad del entorno y la conciencia de sí mismo que exigen nos recuerda al comportamiento en una realidad virtual. (tradução livre)

percutidas ou friccionadas. No caso da instalação *Pietres Sonores*²⁶ (figura 7), o artista dispõe as esculturas de forma a interagir com o ambiente e outros elementos, como a água e o fogo, além de pedras que foram trabalhadas para representar as primeiras formas de escrita musical. Isso sugere a instalação de um jardim sonoro planejado, de modo que, ao passar pelas obras e reparar nos cortes e intervenções feitas pelo artista, o espectador é convidado a tocá-las e perceber a sua vibração.



Figura 7: Pietres Sonores de Pinuccio Sciola. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I.s.n)

Cada forma de intervenção escolhida pelo artista, assim como o material de composição das rochas, resultam em diferentes sons. Estes são ativados friccionando algum objeto ou material abrasivo na superfície da obra. Algumas também podem ser percutidas ou tocadas com o gesto de deslizar a mão pelas pedras, como é o caso daquelas criadas em calcário. O espectador precisa afetar a obra para perceber a resposta sonora que seu gesto irá produzir, colocando-a em movimento.

Para Pinuccio as esculturas possuem uma relação intrínseca com a memória da pedra, uma vez que a composição específica de cada rocha somente foi possível após ser alterado por diferentes situações: o fogo, no caso do basalto que são rochas de origem vulcânicas; e a água, que carrega grandes quantidades de carbonato que vão se acumulando por anos até formarem o calcário. Assim, ao tocar a escultura, a sensação é como se ouvíssemos o som destes elementos. Nesse caso não é a memória do espectador que é atualizada, mas sim a memória da própria pedra. Trata-se, deste

²⁶<https://www.youtube.com/watch?v=hMGMagjdNWM&t=8s>

modo, de provocar na escuta uma geologia do som, ou uma genealogia da rocha. O artista evoca a memória da pedra ao modificar a sua forma, explorando na escultura o significado virtual dos sons que a compõe através de sua história e formação. Entalhando a pedra e explorando sua potencialidade, o artista evoca a escuta de um outro tempo, do tempo geológico que encontra-se presente em sua formação.

Conforme estamos destacando, há uma nítida relação entre a Arte Sonora e a escultura. Em outras obras, é possível encontrar esculturas que interagem com os elementos e fenômenos da natureza, dialogando com os ambientes que ocupam. Este é o caso da *Aeolian Harp* (figura 8) do professor de física Henry Gurr, da universidade da Carolina do Sul nos Estados Unidos da América.



Figura 8: *Aeolian Harp* de Henry Gurr. (HENRY GURR, S.I.s.n)

A imagem acima mostra a obra, que é apresentada como um monumento, muito devido ao notável suporte em sua base, que também funciona como caixa de ressonância. A harpa foi construída com a intenção de demonstrar as “ondas e os modos harmônicos de vibração, as

ressonâncias, a geração de respostas e a instabilidade do fluxo do vento” (HENRY GURR, S.I.s.n.). A harpa eólica é conhecida e usada desde a antiguidade, e possui referência na cultura grega antiga.

Aqui, o espectador não é convidado a tocar a escultura, mas sim apreciar a sua interação com o vento, pois é ele quem realmente faz vibrar as cordas da harpa. O vento não toca diretamente as cordas da harpa, como uma fricção ou o dedilhado dos instrumentos de corda convencionais, mas seu movimento é de empurra-puxa possibilitando a ressonância das cordas. O resultado sonoro da vibração é de algum modo dissonante, pois apenas os harmônicos mais altos da corda vibram, como o 5º grau da série harmônica e o 11º intervalo da fundamental. É importante dizer que soar a nota fundamental da harpa eólica é quase impossível, na medida em que isso exigiria um fluxo de vento muito lento. A oscilação entre momentos de ressonância e silêncio propõe um deslocamento, uma mudança na escuta do espectador em relação à duração. A obra varia a duração continuamente, podendo haver momentos de longa duração e outros com interferências curtas.

A escolha do ambiente aberto propicia o fluxo dos ventos que vibram as cordas, que são afinadas de forma a permitir que outras cordas vibrem por simpatia. A escultura, bem como o lago, as árvores e o céu aberto, são um convite ao relaxamento e à contemplação. As notas longas da Harpa Eólica proporcionam um outro estado de escuta: a escuta do tempo presente passante. É importante destacar que o discurso poético está na relação do vento com a vibração das cordas, sendo estas interlocutoras daquele. Em outras palavras, a harpa está em constante devir, sendo o vento o devir-som da harpa, o que produz um espaço híbrido onde o visitante se torna consciente da duração de cada evento.

Territórios e escutas culturais

Nas últimas décadas a Arte Sonora ganhou espaço nas exposições e galerias de arte. Seu registro documental também foi amplamente difundido na internet, com vídeos, documentários e sites que descrevem os diferentes artistas e obras realizadas. Dentre as exposições que presenciei, julgo importante destacar a Bienal de Arte Contemporânea, que ocorre a cada dois anos no pavilhão central do Parque Ibirapuera, localizado na cidade de São Paulo - SP. Na 32ª edição do evento, intitulado “Incerteza Viva”, a curadoria reuniu obras de artistas nacionais e internacionais, contendo instalações, esculturas, fotografias, painéis, intervenções, performances, videoarte, artefatos arqueológicos, poesia, Arte Sonora, etc.

Os trabalhos e pesquisas de dois artistas presentes na edição aqui citadas me chamaram atenção. A instalação *Rustle 2.0* (Farfalho 2.0, 2016) do artista camaronês Em’kal Eyongakpa (1981-) coloca em confronto a natureza orgânica e os objetos artificiais criados a partir da ação do homem na natureza (Figura 9). A composição feita pelo artista conta com sons, luzes e estruturas

rizomáticas que lembram micélios na parede. No chão observamos dois objetos na forma de pulmões humanos, com uma iluminação interior que faz contrastar os brônquios sobrepostos na estrutura. Segundo a descrição apresentada:

As paredes cobertas por micélios proporcionam a ideia de redes interconectadas, em uma referência à internet; brônquios digitais se assemelham ao formato da África e da América Latina. O adendo “2.0” no título da obra refere-se à atualização de sistemas cibernéticos, colocando natureza e cultura como partes do mesmo todo e não como entidades separadas e autônomas. Eyangakpa sugere a ideia de algo orgânico na sobrevivência e na manutenção dos diversos sistemas – digitais, ecológicos, políticos – revelando uma estranha familiaridade entre eles. (RUSTLE 2.0, 2016)



Figura 9. Imagem da obra Rustle 2.0 (RUSTLE 2.0, 2016)

A relação apresentada do continente Africano e da América Latina com a estrutura dos pulmões objetivam apresentar a importância destes continentes para a manutenção da vida no planeta. A conexão via rede, que o artista propõe entre o continente onde se situa o seu país de origem (Camarões) e o continente que engloba o Brasil, onde ocorre a exposição, nos mostra a relação histórica entre ambos.

Outra obra de grande importância para esta discussão é a *TabomBass* (2016) da artista brasileira Vivian Caccuri (1986-). A instalação apresenta um sistema de som, semelhante aos

equipamentos usados na cultura *Sound System* dos países caribenhos, a qual reúne caixas de som empilhadas em espaços públicos e enfatizam os graves, criando a possibilidade de sentir de forma tátil a vibração do som. A instalação contém caixas muito menores do que as tradicionais, e à frente dos alto-falantes são posicionadas algumas velas acesas, fazendo a chama se movimentar de acordo com o movimento que os graves produzem pelos alto-falantes (Figura 10). As gravações são colaborações feitas por artistas da cidade de Acra, em Gana, país pesquisado pela autora da obra para a concepção do trabalho, o qual possui uma relação histórica com o Brasil, conforme a descrição no site. O país:

recebeu grupos de afro-brasileiros após a Revolta dos Malês, levante de escravos ocorrido em 1835 em Salvador. Hoje, seus descendentes são conhecidos como “tabom” – pois, por não conhecerem os idiomas locais, respondiam com a expressão “tá bom” ao que lhes era perguntado. Com esse pano de fundo histórico, Caccuri busca ampliar os vínculos e os sentidos para pensar o trajeto África-América, propondo encontros nos quais músicos e performers brasileiros improvisam a partir dos graves africanos e realizam, nesse atravessamento, uma produção híbrida. (TABOMBASS, 2016)



Figura 10. Imagem da obra TabomBass. (TABOMBASS, 2016)

A partir destas obras podemos observar como a Arte Sonora pode se relacionar com discursos históricos e culturais, considerando para isso as percepções dos artistas. A proposta de

colaboração de vários artistas em TabomBass ajuda a referenciar essa obra no interior do panorama territorial proposto. Já em *Sound Mirror*, mencionada anteriormente, ficam evidentes questões que envolvem o ambiente interno e o externo, assim como a amplificação do ambiente enquanto transposição entre espaços.

A formação do artista e suas técnicas

Ao longo dessa dissertação levaremos em conta o processo criativo do artista sonoro enquanto um artista-propositor, bem como sua trajetória formativa e a experimentação dos materiais, pois a partir disso será possível notar que existe um nomadismo que atravessa as suas obras. O artista sonoro transita por diferentes conhecimentos, linguagens artísticas e poéticas para desenvolver seus trabalhos. A obra emerge da pesquisa que é realizada a partir de diferentes conhecimentos e materiais, os quais propõe espaços de interação aos participantes. Isso assinala que a Arte Sonora transita entre limites; e o artista, para alcançá-la, opera diferentes conhecimentos e técnicas de criação. Muitas vezes não se inicia o trabalho diretamente com o material sonoro, mas parte-se dos aspectos plásticos para então explorar a potencialidade do som produzido pelo material utilizado.

Esse é o caso de Pinuccio Sciola, um escultor italiano mencionado brevemente neste capítulo, mas que daremos mais atenção para suas obras no capítulo três. Nascido em uma família de camponeses na região da Sardenha, em San Sperate, em 1942, Giuseppe Sciola iniciou sua carreira na “Universidade da Natureza”, quando em seu tempo tal estudo envolvia conhecimentos de Biologia, Geografia, Química e Física. (FONDAZIONE SCIOLA, 2016) A influência do campo de estudos pode ser observada nos seus trabalhos, tanto em relação aos materiais rochosos escolhidos pelo artista, quanto na própria forma de expressão de suas esculturas. Isso nos permite compreender que o processo criativo do artista está assentado em um conjunto de conhecimentos de seu interesse, com os quais produz um devir que se distribui em todas as suas criações ao longo de diferentes processos (COX, 2004). Esse estado de trânsito entre regiões, que caracteriza sua atividade nômade, possibilita a constante reinvenção dos aspectos intrínsecos de cada obra.

Vejam agora a trajetória do artista Paulo Nenflídio, cujas obras serão mencionadas no próximo capítulo. Sua formação em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, juntamente com a formação técnica em eletrônica na ETEC Lauro Gomes (ARTEREF, 2020), permitiu que o artista buscasse unir essas duas áreas do conhecimento em seu trabalho expressivo. Ele nasceu em 23 de junho de 1976, cresceu e permanece morando e trabalhando na cidade de São Bernardo do Campo, região do ABC paulista, conhecida por uma ampla industrialização, e onde mantém localizado seu atelier artístico. Nenflídio busca relacionar

ciência e arte em seus trabalhos, uma vez que explora forças físicas “invisíveis” sob a forma da expressão artística (ARTEREF, 2020).

Ele realiza uma pesquisa sobre arte e ciência, onde o invisível tem relação com questões da física, tais como: eletromagnetismo, propagação das ondas de rádio e produção energética. Sua vontade de compreender esses fenômenos se deu desde a época em que cursou ensino técnico em eletrônica. “Apesar de conhecermos a teoria, as transformações são invisíveis aos nossos olhos. As obras, então, funcionam como uma espécie de magia que dá vida a essas transformações dos fenômenos físicos” (ARTEREF, 2020)

Utilizando-se de materiais eletrônicos ele explora o eletromagnetismo, a propagação das ondas de rádio e a produção de energia nos seus trabalhos de Arte Sonora. Segundo o próprio artista, ao compor uma escultura sonora, ele busca relacionar algum tipo de conhecimento específico para cada obra, sem deixá-lo totalmente evidente, permitindo que o espectador descubra por si próprio. Nesse caso o nomadismo de seu trabalho está não somente nas mudanças dos materiais utilizados, mas também na migração de um tipo de conhecimento técnico-científico para outro. Isso faz com que seus trabalhos em Arte Sonora apresentem características variadas, dialogando com o campo de estudos do artista.

Ao compararmos a formação desses dois artistas, observa-se que a trajetória de cada um leva ao trabalho com diferentes tipos de materiais. De um lado, em Sciola, temos um trabalho acústico estritamente voltado para os materiais litofônicos; por outro, em Nenflídio, destaca-se o trabalho com a eletrônica. De fato, na Arte Sonora, a diferença entre os materiais traz características específicas para cada obra. Isso não significa dizer que em algumas situações os materiais plásticos não se misturam com as técnicas de eletrônica. Seria praticamente impossível tal separação. Contudo, verificamos que há intensificações nas obras, que apontam para resultados bem distintos, em função do foco mais voltado para os materiais acústicos ou eletrônicos. Logo, a formação do artista o conduz na direção de utilizar diferentes materiais em suas obras.

Outro artista que destacamos acerca deste tema é o alemão Peter Vogel, já mencionado como um dos percursores da escultura sonora interativa no início desse capítulo e que será retomado no capítulo seguinte. No caso de Vogel, é evidente a influência de sua formação em suas obras. Por ser filho de pintor profissional, seu desejo inicialmente foi de seguir a mesma carreira do pai. Porém, o avanço da Segunda Guerra Mundial o fez migrar de área, encontrando no estudo da Física sua formação profissional. Nesse campo ele trabalhou com a eletrônica, se aproximando da montagem de circuitos para explorá-los em seus trabalhos. Uma vez que o artista obteve o domínio da lógica do circuito eletrônico, buscou conhecer mais sobre a cibernética a partir dos trabalhos do neurofisiologista William Grey Walter, com as *Machina Speculatrix*, as quais simulavam as reações neurológicas e biológicas do funcionamento do corpo humano. Com isso passou a construir

esculturas interativas que reagem à luz e aos sons através de fotocélulas e microfones, fazendo com que os mecanismos cinéticos fossem acionados, operando assim o movimento nos seus quadros e esculturas. Para introduzir o tempo em seus trabalhos, utilizou em suas esculturas a síntese eletrônica com intuito de investigar padrões temporais. Como as esculturas estão formadas em três dimensões, Vogel propôs que o som fosse capaz de expandi-la à quarta dimensão: o tempo. Assim, criou uma outra camada de informação gerada pela escultura eletrônica: os padrões temporais nas interações são referenciados através do som, onde diferentes gestos geram diferentes padrões sonoro-temporais.

Conforme assinalamos neste capítulo, a Arte Sonora ocorre no espaço e na duração por meio de diversas variáveis que instigam a percepção sonora do meio em um processo de livre escuta no qual o espectador atua em interação com o meio em que se encontra. O espaço é muitas vezes utilizado como zona de expansão e alteração das qualidades acústicas que evocam ativamente a memória do espectador. Há também uma relação direta com a escultura e a instalação. Algumas obras trazem referências simbólicas que podem estar associadas à arquitetura, ao passado ou mesmo à própria história cultural. Outrossim, vimos que a trajetória da formação do artista, bem como a escolha dos materiais plásticos e eletrônicos, caracterizam um tipo de nomadismo no seu processo criativo. Outros aspectos constituintes da Arte Sonora serão observados nos capítulos seguintes, que serão apontados a partir de influências sofridas de movimentos artísticos durante o século XX, os quais assinalam forte presença do acaso e do processo em suas propriedades. A seguir, daremos atenção a algumas dessas heranças.

Capitulo 2
Propostas, acontecimentos e acasos

A partitura-acontecimento e a Arte Sonora

Gostaríamos de apontar neste momento como certos conceitos criados pelo compositor John Cage em suas obras influenciaram características relevantes da Arte Sonora. A indicação desses conceitos e práticas nos ajudará a compreender como a Arte Sonora sofreu influência da performance, em especial a partir dos anos de 1960. A relevância de Cage para o tema possui relação direta com a forma pela qual o compositor insere a dimensão espacial em suas obras, rompendo e ampliando, deste modo, com a tendência de concentração na dimensão temporal que prevalecia na música até então. Diversas composições de Cage possuem partituras não convencionais que assinalam esquemas de atuação voltados para ações no espaço. A pertinência de tal questão encontra-se no fato de que para Cage, a obra de arte deveria assumir uma posição autônoma, independente do artista. Neste sentido, Cage irá gradativamente propor a obra de arte e o som enquanto processos indeterminados, incorporando o acaso, o espaço e o som enquanto processos de efetivação de uma experiência de percepção do mundo.

A obra *4'33"* do compositor é um marco nesta direção. Contudo, outros trabalhos do artista inspiraram performances e proposições inovadoras para o campo das artes, buscando expandir e borrar as fronteiras entre as diferentes linguagens artísticas. Segundo explica a pesquisadora e curadora Paula Braga, em seu blog pessoal:

Enquanto lecionava no Black Mountain College, John Cage desenvolveu peças em parceria com o coreógrafo Merce Cunningham, para quem a dança deveria abarcar gestos cotidianos, como andar ou sentar. Assim como Cage valorizou os ruídos singelos, Cunningham levou para o palco o movimento do dia-a-dia. Juntos, organizaram eventos performáticos que incluíam teatro, dança, música, declamação de poesia... e um cachorro latindo e correndo atrás dos performers por entre as cadeiras da plateia. (BRAGA, 2020)²⁷

Tais propostas iniciadas na parceria entre John Cage e Merce Cunningham, criaram um solo fértil para outros artistas e compositores experimentarem processos criativos que fugissem das concepções tradicionais de arte como, por exemplo, as partituras denominadas como *Event Score* do artista George Brecht. Tal inspiração é apontada por Liz Kotz no texto *Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score* (2001), onde os primeiros projetos de Brecht, criados durante as suas participações nas aulas de John Cage na Black Mountain College apareceram. Essa perspectiva foi inicialmente inspirada pela partitura da obra *4'33"*, de John Cage. Vejamos a seguir tal partitura:

²⁷<https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andré-2020>

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 an instrumentalist or combination of instrumentalists and last any length of time.

FOR IRWIN KREMEN

JOHN CAGE

Copyright © 1960 by Henmar Press Inc., 373 Park Avenue South, New York, N.Y. 10016, U.S.A.

*John Cage. Score for 4'33". 1952. First published version.
Used by permission of C.F. Peters Corporation on behalf of
Henmar Press, Inc.*

Figura 11: Primeira versão da partitura da obra 4'33" de John Cage. (KOTZ, 2001, p. 58)

Nas palavras de Kotz: "Este tipo particular de notação de "evento" deriva indiscutivelmente do trabalho de Cage da década de 1950, aparecendo em sua forma mais condensada em sua composição marcante 4'33", que direciona o performer a permanecer em silêncio durante três "movimentos" de durações". (KOTZ, 2001, p. 57)²⁸. Podemos ver claramente a influência deste tipo de partitura no trabalho *Drip Music* (1959-1962) de George Brecht. A autora Julia E. Robinson (2014) explica como acontece a performance quando interpretada por outro artista:

²⁸ This peculiar type of "event" notation arguably derives from Cage's work of the 1950s, appearing in its most condensed form in his landmark composition 4'33" (1952), which directs the performer to remain silent during three "movements" of chance-determined durations. (tradução livre)

Diversos meses depois no Festum Fluxorum em Dusseldorf, George Maciunas, fundador do Fluxus, realizaria outra obra paradigmática, Drip Music de George Brecht. Do topo de uma escada alta Maciunas inclinou suavemente um grande jarro branco, permitindo que a água que continha fosse liberada, em pequenos pingos, em um vaso abaixo. O microfone acoplado ao vaso no chão faz de cada pingo o foco da peça, enchendo a sala com uma onipotência acústica. (ROBINSON, 2014, p. 111)²⁹

A presença do microfone e da amplificação do som da água sendo derramada aos poucos no vaso assinala uma busca pela liberdade do gesto e do corpo na performance, assim como da escuta de objetos tomados em uma nova função, provocou uma mudança em relação aos critérios de performance na música e nas artes em geral. A liberdade de atuação dada pela partitura não convencional permitiu que o intérprete, George Maciunas (artista do movimento Fluxus), adicionasse na elaboração da performance novos elementos, compondo e complementando a proposta de Brecht. Na verdade, antes mesmo da concepção do trabalho e da partitura, Brecht já estava pesquisando sobre gotejamento e fluxos, pois entre 1953 e 1962 trabalhou para a empresa Johnson & Johnson, na Divisão de Produtos Pessoais, pesquisando e desenvolvendo um projeto de design de tampão, no qual buscava compreender “as propriedades do fluido menstrual e a mecânica das fibras de sistemas de absorção” (BRECHT apud HARREN, 2008, p. 100)³⁰.

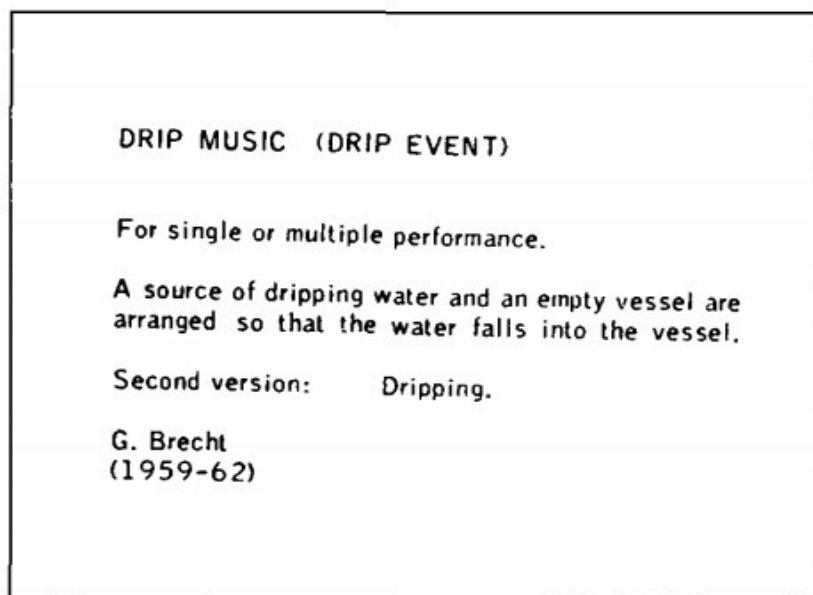


Figura 12: Partitura de *Drip Music* de George Brecht. (ROBINSON, 2014, p. 112)

29 Several months later at the Festum Fluxorum in Dusseldorf, George Maciunas, the founder of Fluxus, would perform another paradigmatic work, George Brecht's Drip Music. From the top of a tall ladder Maciunas gently tilted a large white jug, allowing the water it contained to be released, in small drips, into a vessel below. The microphone attached to the vessel on the floor made the individual drips the focus of the piece, filling the room with an acoustic all-overness. (tradução livre)

30 “the properties of menstrual fluid and the mechanics of fibrous absorption systems.” (tradução livre)

A perspectiva de utilização da partitura-acontecimento também possibilitou o desenvolvimento de sua teoria em Pesquisas de Inovação, que foi descrito por ele em um caderno de anotações em 1958 como “um sistema para inventar invenções” (BRECHT apud HARREN, 2008, p. 101)³¹. Esse período marca o início da sua participação no curso experimental de Cage. Harren apresenta as anotações de Brecht sobre a sua noção de Pesquisas de Inovação:

(...) é ‘metacriacional’, isto é, está preocupada com a criatividade como tal, com a natureza da criatividade, condições para maximizá-la, possivelmente sua mensuração, certamente o estímulo dela em indivíduos que ainda não fizeram uso de seu potencial criativo. Trata-se, então, da metacriação, em analogia à ‘metalinguística’, metamatemática. (BRECHT apud HARREN, 2008, p. 101)³²

Tal metacriação está relacionada com as noções de *Happening* e *acting*, pois estimulam os indivíduos a criarem com a obra, o que possui aproximação com outras noções, tais como a “poiética da escuta” de Cage e, mais recentemente, com a proposta de escuta nômade reivindicada por Santos (2000; 2004), da qual trataremos no próximo capítulo. A partitura-acontecimento ou *Event score* de Brecht consiste em um diagrama relativamente aberto, cuja proposta é intervir no espaço e na realidade: “Em vez de empregar o diagrama como motivo visual à maneira dadaísta, ele explicitamente convidou o espectador a trazer o diagrama como suporte da realidade” (HARREN, 2008, p. 101)³³. Ainda segundo a autora:

A teoria de Brecht, um estudo da estrutura independente de elementos particularizadores, representa uma evasão tática de objetividade pertencente a ordem do diagrama. Um diagrama representa os atores envolvidos em uma atividade, mas a visualidade precisa de seu funcionamento não é predeterminado, concedendo ao diagrama uma certa abertura e flexibilidade que aceita as circunstâncias do mundo ao qual é aplicado. (IBIDEM)³⁴

Dessa forma, entendemos que a partitura-acontecimento descreve e se relaciona com a criação de um tempo-espaço de acontecimentos. A visualidade do diagrama não preconiza a objetividade do acontecer, pois trata-se de uma forma aberta que permite ao performer desenvolvê-

31 “a system for inventing inventions.” (tradução livre)

32 “is ‘meta-creational,’ that is, it is concerned with creativity as such, with the nature of creativity, conditions for maximizing it, possibly its measurement, certainly the stimulation of it in individuals who have not previously made use of their creative potential. It is concerned, then, with meta-creation, in analogy to ‘meta-linguistics,’ meta-mathematics.” (BRECHT, 1959) (tradução livre)

33 Rather than employing the diagram as visual motif in the Dadaist manner, he explicitly invited the viewer to bring the diagram to bear on reality. (tradução livre)

34 Brecht’s theory, a study of structure independent of particularizing elements, represents a tactical evasion of objectivity belonging to the order of the diagram. A diagram represents actors engaging in activity, but the precise visuality of its operation is not predetermined, granting the diagram a certain openness and flexibility that accepts the circumstances of the world to which it is applied. (tradução livre)

la de acordo com as circunstâncias. Vejamos isso, conforme assinala Harren (2008) sobre o que foi sugerido por Joselit:

(...) o diagrama enfatiza a pura relacionalidade entre as coisas, então o eixo radical que Duchamp reinscreveu em *Unhappy Readymade* foi uma premonição do papel crucial que o diagrama jogaria no contexto do século XX entre texto e imagem, e um reconhecimento da capacidade para a incorporação de diagrama do desconforto intermediário. Uma estrutura puramente instrumental, ela se encaixa desconfortavelmente entre uma inserção do design e do uso. (HARREN, 2008, p. 103)³⁵

Conforme apontado por Harren, o diagrama pode ser lido como uma metáfora mais profunda para a escolha deliberada de Duchamp de se colocar entre dois mundos, o textual e o visual; e porque não entre o sonoro e o visual? Assim, retornamos, de algum modo, ao processos de transposição entre o visual e o sonoro mencionado no capítulo um desta dissertação, contido na obra denominada *A Bruit Secret*, de Duchamp, uma vez que há entre tais processos certa relação. Consideramos, deste modo, que este lugar entre dois universos expressivos é uma “zona de indeterminação”, onde é possível significar as novas experiências e permitir ser transformado por elas, bem como sentir o devir engendrado pela relação obra-espectador. Para Harren (2008), a teorização de Deleuze e Guattari sobre o diagrama confirma o status liminar deste procedimento:

Ela tem, antes, um papel piloto. Isso ocorre porque uma máquina abstrata ou diagramática não funciona para representar, mesmo algo de real, mas constrói um real por vir, um novo tipo de realidade. Ela não está, pois, fora da história, mas sempre "antes" da história, a cada momento em que constitui pontos de criação ou de potencialidade. (GUATTARI & DELEUZE, 1995b, p. 86).

É importante ressaltar como que a presença do acaso nestas partituras-acontecimentos inauguram e influenciam a ideia de que o espectador poderá atuar na obra de arte, complementando-a. Assim, no contexto da instalação sonora, o artista torna-se um proponente de experiências, enquanto o espectador coopera na composição da obra através do exercício de uma escuta em movimento, a qual assinalaremos mais adiante como nômade.

Ao olharmos para as partituras acontecimento (*event score*), e destacarmos a ideia do artista enquanto proponente, compreendemos que o diagrama representa a vitalidade aberta da obra de arte, a qual pressupõe a participação e a interação do espectador enquanto co-criador. O diagrama desmaterializa os códigos estratificados no discurso histórico, para então servir de matéria à criação artística vista agora como algo a ser finalizado coletivamente no processo de interação. Trata-se de

35 (...) the diagram emphasizes pure relationality between things, then the radical axis Duchamp reinscribed in *Unhappy Readymade* was a premonition of the crucial role the diagram would play in the twentieth-century contest between text and image, and an acknowledgment of the diagram's capacity for embodiment of the uncomfortable in-between. A purely instrumental structure, it wedges itself uncomfortably between a design's inception and use. (tradução livre)

uma abordagem rizomática, pois nesta condição a obra se encontra entre pontos que, na perspectiva histórica, estariam distantes.

A Arte Sonora se insere na perspectiva da estética pós-guerra, onde o caráter híbrido, processual e de partilha de experiências sensoriais se tornou uma tendência em desenvolvimento. Deste modo, “as partituras-acontecimento de Brecht ampliaram as possibilidades do diagrama como modelo para a produção artística ao associar o diagrama à própria produção da atividade criativa.” (HARREN, 2008, p. 103)³⁶, marcando o momento em que o público é entendido como participante e co-criador, conforme destacado pela musicóloga e pesquisadora Helga de la Motte (2020): “A frase de Joseph Beuys, ‘Todo mundo é um artista’ serve para parafrasear tal noção” (DE LA MOTTE, 2020, p. 444)³⁷.

Essa perspectiva contribui para desmistificar o lugar do autor na obra de arte. O artista que, até o modernismo foi associado a figura do gênio criador, agora não está mais no centro do trabalho artístico, e as partituras-acontecimentos evidenciam essa nova posição. Os trabalhos que se seguiram no contexto das instalações sonoras, como aqueles relacionados aos termos *land-art* e *site-specific*, deslocam a posição do artista para o lugar de propositos. O espectador, por outro lado, ocupa a posição de participante. Tal mudança de posição encontra-se presente na Arte Sonora, uma vez que elas são composições que, na maioria das vezes, pressupõem a participação ativa na obra.

Peter Vogel e suas esculturas eletrônicas

Levaremos em conta esse aspecto interativo e de experimentação de materiais, que continuem a transversalidade da Arte Sonora, para compreender o processo criativo do artista sonoro Peter Vogel em suas esculturas eletrônicas. Nascido na Alemanha e filho de um pintor, o artista iniciou seus estudos em Física durante a Segunda Guerra Mundial. Foi nesse período que Vogel teve o primeiro contato com a música eletrônica, onde buscou construir aparelhos de execução de som, os quais envolviam a tecnologia de fita magnética, que permitissem explorar as possibilidades que a música concreta estava inaugurando naquela época. Vogel também se influenciou pelas pesquisas de John Cage acerca dos diferentes sons presentes no mundo, os materiais utilizados para produzir e alterar sons de instrumentos - como é o caso do piano preparado, o acaso e a indeterminação. Outros aspectos que o influenciaram se relacionam com as experiências artísticas que entrecruzavam dança, teatro, música e poesia, exploradas de forma intensiva pelos artistas do movimento Fluxus, em suas performances, no período após a Segunda Guerra Mundial.

³⁶ Brecht's event scores extended the possibilities of the diagram as a model for artistic production by associating the diagram with the production of creative activity itself.

³⁷ La frase de Joseph Beuys, “Toda persona es un artista” sirve para parafrasear tal noción.

Como pintor, Vogel buscou representar o tempo da dança na pintura. Para isso, produziu inicialmente uma diferenciação dos conceitos de tempo e espaço relativos aos conhecimentos dos teoremas da Física. O resultado do olhar óptico sobre a pintura, distanciada da superfície do quadro, gerou um incômodo para o artista, pois, a pintura está disposta sobre uma superfície bidimensional, enquanto o tempo na Física estaria localizado na quarta dimensão. A imagem pintada se assemelha a uma paisagem, e não às velocidades intensivas de movimento presentes na dança. Avançando neste processo de reflexão sobre as dimensões, o artista viu que a escultura, trabalhada sob as três dimensões espaciais (altura, largura e profundidade), também não seria capaz de representar, como ele gostaria, a dimensão do tempo.

A partir dos anos de 1960, Vogel se interessa pela escultura eletrônica, abandonando a pintura como meio de expressão. Para sua instalação chamada *Musical Cybernetic Environment*, realizada no início de sua carreira em Donaueschingen na Alemanha, Peter Vogel desenvolveu um tipo de notação para o festival em que apresentou as suas esculturas eletrônicas, a qual denominou como *Reaction Score* (partituras de reação, Figura 13). Nas palavras do artista: “Eu não posso produzir partituras porque todo mundo pode tocar de uma maneira diferente disso. Então eu inventei o nome *Reaction Score*. Nesta partitura você pode ver o comportamento do espectador, ou a extensão e a altura das sombras que ele produz e a reação do objeto.” (PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS, 2011).³⁸ As partituras estão na forma de desenhos gráficos e diagramas. Sua intenção não foi simplesmente compor uma música para ser tocada com as suas esculturas sonoras, mas sim mostrar como as diferentes durações dos gestos produzem diferentes reações nas esculturas.

³⁸ I can't produce score because everybody can play in a different way of this. So I invented the name Reaction Score. In this score you can see the behavior of spectator, or the length and the height of the shadows he produces and the reaction of the object. (tradução livre)

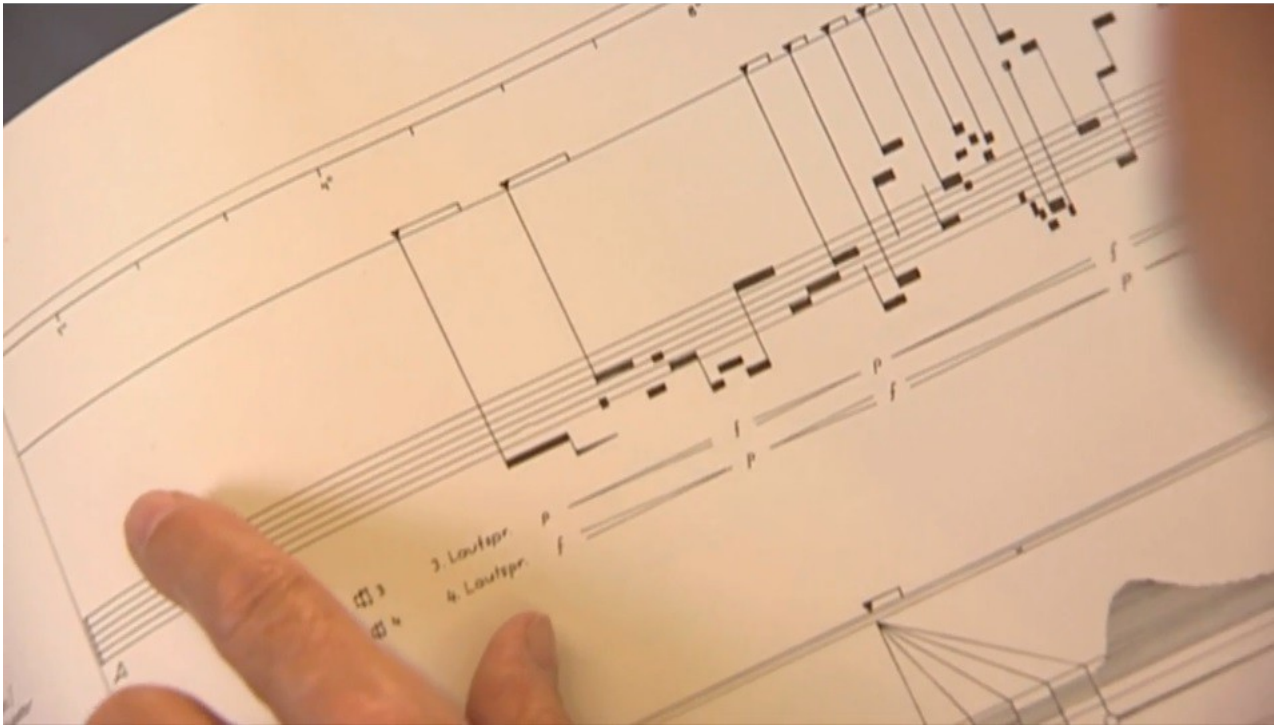


Figura 13: *Reaction Score* apresentada por Vogel no documentário. (PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS, 2011)

Por meio de sensores de luz, o espectador pode ativar as sonoridades de suas esculturas. As esculturas sonoras possuem uma multiplicidade interna virtual, contínua e qualitativa, que se difere da multiplicidade externa real, extensiva e quantitativa. Assim, a quantidade de gestos produzidos, através da sombra do participante, no espaço externo, irá produzir diferentes qualidades de som no circuito interno da escultura. O efeito da performance é a produção de um multiplicidades de sons e durações, a depender da interação de cada participante.

O interesse de Peter Vogel pelos trabalhos do neurofisiologista William Grey Walter, denominados *Machina Speculatrix*, e a estrutura de reação biológica e psicológica do cérebro humano influenciaram diretamente as suas obras. Assim, o artista utiliza a tecnologia eletrônica com a intenção de desenvolver objetos cibernéticos que possam interagir com o espaço em que eles se encontram. Vogel parte para a construção desses objetos cibernéticos, criando pequenos robôs, quadros e esculturas tridimensionais que respondem aos estímulos ambientais e gestuais por meio de sensores de luz e som. A partir dessas primeiras experimentações o artista passa a explorar com mais ênfase a complexidade das reações das esculturas, relacionando diferentes gestos para gerar diferentes estímulos na lógica do circuito interno da obra programada pelo artista analógicamente. (Figura 14).

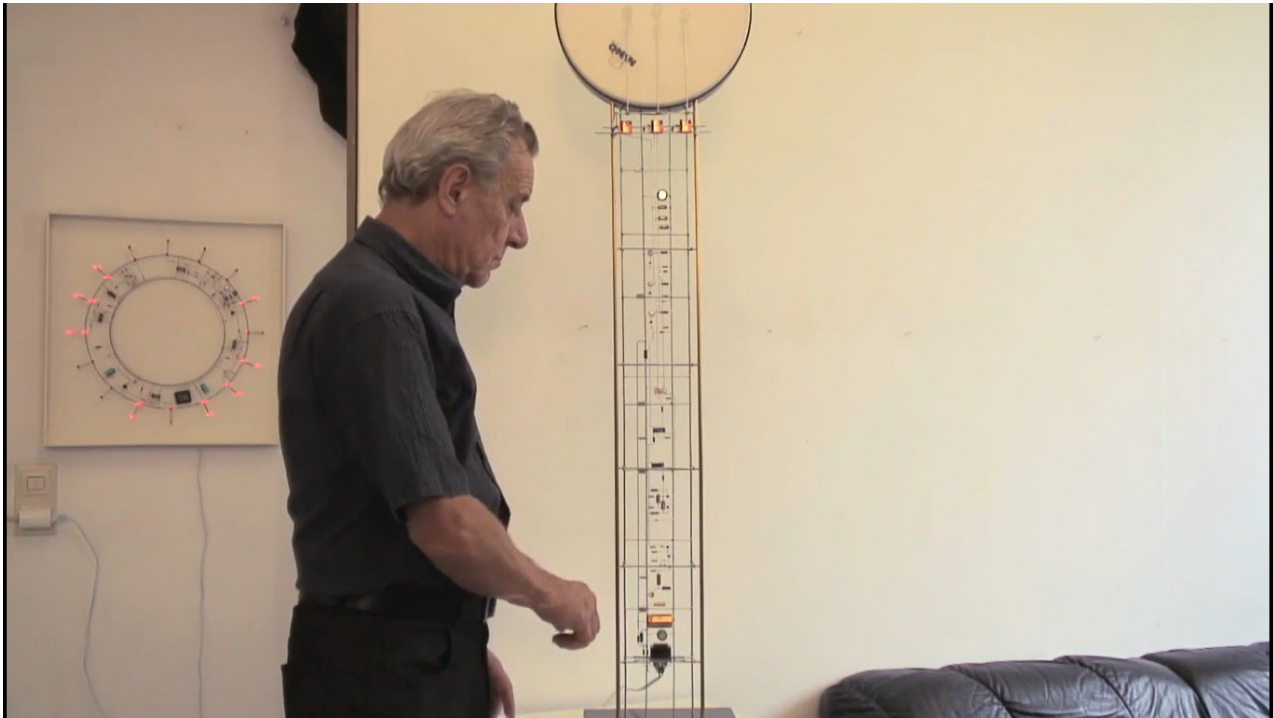


Figura 14: O artista mostrando o funcionamento da escultura. (PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS, 2011)

O texto a seguir, redigido pelo artista, assinala os principais pontos de seu trabalho com esculturas sonoras eletrônicas. Vejamos:

As experiências do espaço exigem a dimensão do tempo, que se dá por meio do movimento. O movimento do corpo, visível através de uma expressão física, é em sua forma pura simultaneamente também um espelho da alma. Os objetos cibernéticos como 'sistemas de jogo' são um convite ao movimento, um estímulo para receber e gerar simultaneamente, a interação entre percepção sensorial e ação física. Sem as ações do espectador, o objeto permanece morto. Somente através do movimento é estimulado a uma reação, que por sua vez desafia o espectador a movimentos sempre novos. Através de seus movimentos e ações (que se revelam como reações e processos de aprendizagem de um tipo primitivo, de maneira metafórica), os espectadores podem ver não apenas os padrões de comportamento do objeto, mas também os seus próprios.” (VOGEL, 1996, p. 92 apud MARTIN 2011).³⁹

Podemos compreender a partir da descrição do artista que as esculturas eletrônicas necessitam da presença e interação do espectador para que suas reações sejam evidenciadas. De modo que colocam o espectador em movimento. Tal encontro suscita no espectador um

³⁹ Experiences of space require the dimension of time, which happens through movement. The movement of the body, visible through a physical expression, is in its pure form simultaneously also a mirror of the soul ... The cybernetic objects as 'game systems' are an invitation to movement, a prompt to simultaneously receiving and generating, the interplay between sensuous perception and physical action. Without the actions of the viewer the object remains dead. Only through movement is it stimulated into a reaction, which in turn challenges the viewer into ever new movements. Through their movements and actions (which reveal themselves as reactions and learning processes of a primitive, metaphorical kind), viewers can see not only the object's patterns of behavior but also their own. (tradução livre)

comportamento primitivo de aprendizagem, pois, ao lidar com um objeto desconhecido por meio da interação, o qual possui um funcionamento oculto, o próprio espectador revela aos poucos os padrões de comportamento do objeto. Ao passo que tal interação também afeta o espectador, que agora toma consciência do seu próprio comportamento. Essa descrição pode ser relacionada a afirmação de Flusser em *O Mundo Codificado* (2010) de que os programas contido no interior dos aparelhos são informados pelo programador, ao mesmo tempo que informam o mundo sobre o seu funcionamento.

Esta reatividade cinética de seus objetos foi expandida posteriormente para o som. Podemos entender que o encontro do espectador com as esculturas eletrônicas de Peter Vogel compõe um bloco de devir obra-espectador. Há uma máquina abstrata de produção de sentidos que é efeito da interação do participante através do gesto. Ao compor a escultura, o artista armazena a informação de síntese na lógica do circuito, aplicando conceitos da cibernética que podem gerar potencialmente diferentes reações sonoras.

Os materiais utilizados por Vogel estão diretamente relacionados com o universo da eletrônica, tais como resistores, capacitores, fios e sensores produzidos com fotocélulas, pequenos microfones e alto-falantes, com os quais criou interfaces que interagem com a luz e o som. A utilização destes materiais só foram possíveis devido a miniaturização destes componentes na época de suas experimentações. Assim, para compor com a lógica do circuito criado, o artista explora esteticamente seus conhecimentos de Física e eletrônica. É nesta situação que seu trabalho artístico assinala a ideia dele ser um artista-propositor, pois Vogel encontra uma forma de sintetizar o som a partir da composição eletrônica de suas esculturas, fornecendo ao participante a possibilidade de criar diferentes padrões de tempo com o gesto e o som.

O processo criativo do artista é documentado em vídeo por Juan Martins em *The Sound of Shadows* (2011)⁴⁰, onde é possível observar em seu ateliê, localizado na cidade de Freiburg na Alemanha, a demonstração dos testes de soldagem dos componentes e o resultado dos padrões sonoros obtidos na disposição do circuito eletrônico, apresentados pelo artista. Observemos como Vogel informa o material eletrônico em suas obras: ao soldar os componentes na estrutura das esculturas interativas e escolher manter exposto tais componentes, ele trabalha tanto a programação da lógica contida no circuito quanto a aparência visual da escultura sonora. O artista ativa um bloco de devir visual e sonoro.

Com essas experimentações, Vogel explora a potencialidade de suas esculturas. Isso permite que o artista elabore diferentes reações para uma mesma escultura, articulando o gesto do espectador aos padrões sonoros-temporais sintetizados pela escultura. Deste modo, Vogel gera um

40 <https://vimeo.com/59829961>

modo de percepção que envolve a microtemporalidade do som, o qual resulta da informação eletronicamente contida na lógica do circuito programado pelo artista. Entendemos que a interatividade para a obra permite ao artista articular o gesto do participante com a informação contida no programa da escultura sonora.

O artista propõe informar o espaço de exposição com suas obras. O espaço de exposição é também o espaço de interação, ao passo que permite o espectador transitar por entre as obras, observar visualmente os circuitos e explorar as reações delas com seus movimentos e gestos. Assim, a percepção da obra aproxima o espectador de um espaço de virtualidades. Nessa perspectiva, a correlação entre o gesto do espectador e os diferentes eventos sonoros produzidos pelas esculturas ativam uma percepção aguçada do espaço sonoro criado entre eles. Os eventos sonoros emitidos pelas esculturas não possuem sua origem em um sujeito, mas na interação. Desse modo, a interação é como uma conexão rizomática entre o gesto do espectador, a informação contida na lógica do circuito da escultura e o evento sonoro desencadeado, operando assim um jogo de desterritorialização e reterritorialização.

Peter Vogel não explora somente o som sintetizado eletronicamente por seus circuitos. Algumas esculturas são também capazes de realizar movimentos mecânicos, utilizando motores e acionamento de alavancas. Isso permite ao artista criar esculturas que produzem sons acústicos através de interfaces de reação eletrônica. É o caso da obra *Shadow Orchestra III*, que possui uma interface de acionamento criada por meio de fotocélulas dispostas em uma mesa com pequenas figuras que indicam cada um dos objetos e conectadas ao circuito eletrônico que produz movimentos mecânicos. Ao captar o gesto do participante, a obra produz sons através de movimentos que culminam na percussão de membranas, metais e cordas. Os sons dos instrumentos são amplificados por alto-falantes e microfones de captação. O artista convida o espectador a brincar com a máquina, realizar conexões entre gesto e som, descobrir suas possibilidades de afetação e funcionamento: “O espectador pode improvisar ou compor com o material sonoro disponível. Os ritmos e sons que forneço fazem parte de uma composição, que é completada pelo espectador/jogador.” (VOGEL, 2000 apud MARTIN, 2011)⁴¹

Há nesses trabalhos, de fato, uma grande possibilidade de movimentos e direções. Eles podem até mesmo ser tocados por mais de um participante simultaneamente. Observe nas palavras de Vogel como ele concebe sua obra:

A *Shadow Orchestra III* é uma instalação sonora interativa, composta por um conjunto de instrumentos mecânicos ativados eletronicamente. Diante de um painel de controle, que

41 The viewer can improvise or compose with the available sound material. The rhythms and sounds that I provide are part of a composition, which is completed by the viewer/player. (tradução livre)

contém 14 fotocélulas e controle eletrônico, o espectador pode acionar sons em cada um dos 13 instrumentos usando as sombras de suas mãos. Através de outros movimentos da mão, ele pode criar variações de ritmo e timbre. As figuras de tom resultantes têm estruturas repetitivas semelhantes às encontradas na música minimalista. Se nenhuma sombra for projetada em uma das fotocélulas por alguns segundos, os sons desaparecem. O conjunto de instrumentos é projetado contra uma parede de forma ampliada. Os instrumentos possuem microfones de captação e são amplificados por dois alto-falantes. (IBIDEM)⁴²

Observa-se que no ambiente de exposição em que as esculturas de Arte Sonora interativa são colocadas, momentos de ação e reação são estimulados, afetação e percepção, os quais envolvem movimentos de aproximação e distanciamento de pessoas. Esse comportamento da instalação é semelhante ao comportamento de uma matilha, uma vez que cada indivíduo é contagiado pelas demais pessoas que interagem com tais objetos. Enquanto alguns interagem, outros observam de fora até compreender o que está acontecendo. A interação do público com a obra é um acontecimento único. É possível compreender a proposta de interação com o público a partir das palavras do curador Juan Martin (2011) no site de divulgação da exibição:

Vogel estendeu a ideia de uma escultura performática desde o final da década de 1980, integrando instrumentos mecânicos feitos de madeira, metal e membranas em suas esculturas, que ele chama de Shadow Orchestra. Esses instrumentos mecânicos estão dispostos em um amplo pedestal e são acionados eletromecanicamente por meio de fotocélulas. As sombras dos instrumentos iluminados são projetadas contra uma parede aumentando dramaticamente os pequenos movimentos dos mecanismos dos instrumentos. Mais uma vez, a Shadow Orchestra quer atrair o visitante da galeria a agir e tocar. (MARTIN, 2011).⁴³

É interessante notar que a dramatização da obra no ambiente de exposição permite ao espectador amplificar o movimento de reação produzido pelo seu gesto, revelando assim o seu funcionamento no ato de tocar. Outra escultura sonora de Vogel que também possui esse caráter performático é a utilizada na performance *Sound Wall*. A obra está presa na extensão longitudinal da parede e conectada ao alto-falante (Figura 15).

42 The Shadow Orchestra III is an interactive sound installation, consisting of an ensemble of electronically activated mechanical instruments. In front of a control panel, which contains 14 photo cells and control electronics, the viewer can trigger sounds in each of the 13 instruments by using the shadows of his hands. Through further hand movements he can create variations in rhythm and timbre. The resulting tone figures have repetitive structures similar to those found in minimalist music. If no shadow is cast on one of the photo cells for a few seconds, the sounds fade away. The ensemble of instruments is projected against a wall in magnified form. The instruments have pick-up microphones and are amplified by two loudspeakers. (tradução livre)

43 Vogel extended the idea of a performative sculpture by integrating mechanical instruments made of wood, metal and membranes into his objects. He calls this the 'Shadow Orchestra'. The instruments are arranged on a wide plinth and are triggered electro-mechanically through photo cells. The shadows of the illuminated instruments are projected against a wall, dramatically amplifying the tiny movements of their mechanisms. Again, Vogel's intention with his Shadow Orchestra is to entice the gallery visitor into action and play. (tradução livre)

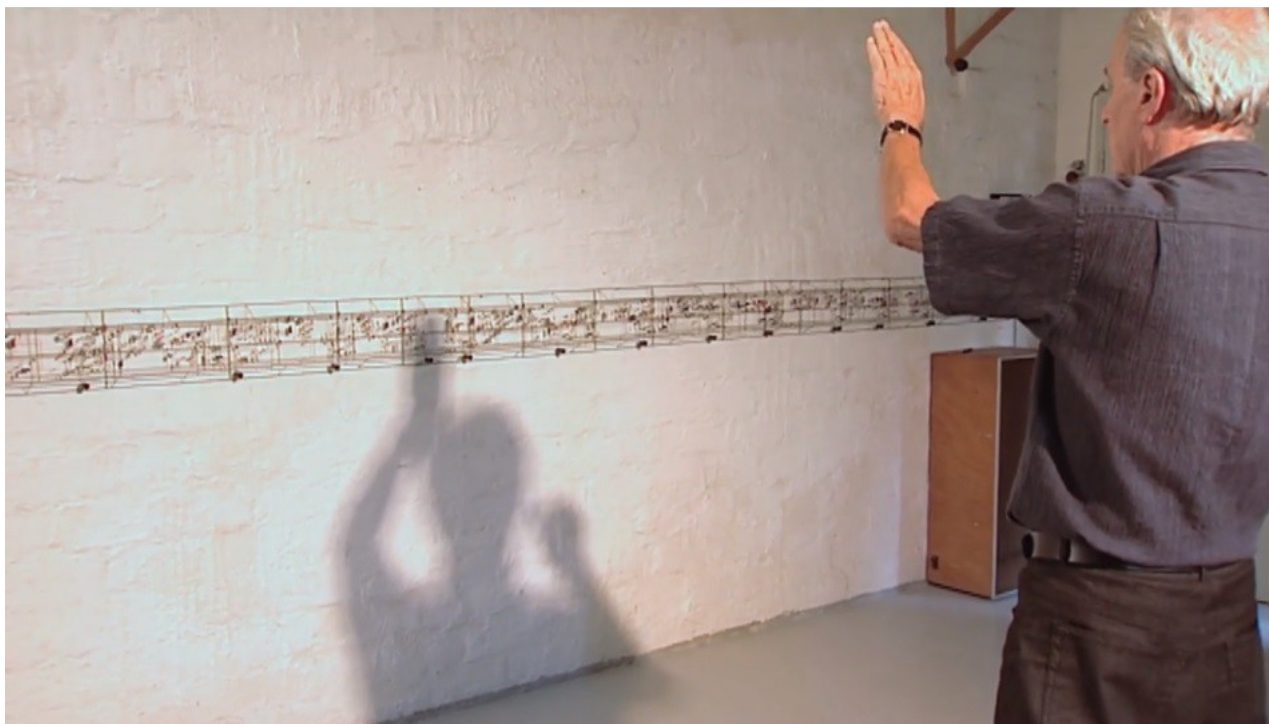


Figura 15: Peter Vogel na performance Sound Wall. (PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS, 2011)

Os diversos sensores de luz estão localizados na linha inferior da escultura, em uma mesma distancia entre si, de modo que cada um deles irá acionar uma resposta sonora diferente, a depender do tipo de gesto feito pelo participante. Distante da escultura sonora o participante tem a percepção total do seu espaço óptico, com seus diversos materiais eletrônico, componentes e sensores de luz. Juan Martin (2011) descreve com mais detalhes a obra:

Este trabalho incorpora dezenas de fotocélulas e circuitos eletrônicos e pode ser visto puramente como uma 'escultura', mas para ser plenamente apreciado os sons precisam ser acionados através da interação com um espectador ou performer. Nesse sentido, são obras abertas, que são 'completadas' pelo espectador que as encontra, tipicamente em uma galeria de arte. (MARTIN, 2011)⁴⁴

Os sons são acionados pela sombra do gesto do participante, de modo que não é necessário tocar a escultura de forma tátil, pois a reação é percebida através do som e da relação com a visualidade da obra. A taticidade da obra será sentida somente com a resposta sonora, criando assim um misto de experiências visuais e sonoras. O caráter híbrido da escultura permite reunir a

⁴⁴ This work incorporates dozens of photo cells and electronic circuits and can be seen purely as a 'sculpture', but to be fully appreciated the sounds need to be triggered through interaction with a viewer or performer. In this sense they are open works, which are 'completed' by the viewer who encounters them, typically in an art gallery. (tradução livre)

visualidade dos componentes soldados pelo artista no circuito elétrico e a sonoridade micropolifônica produzida pela sombra do gesto sobre a escultura. Na descrição do artista:

Cada movimento consciente feito na frente dos sensores resultará em uma modificação do evento sonoro. O primeiro movimento desencadeia um som, enquanto os movimentos subsequentes têm uma função modificadora... a sequência e as modificações que surgem dessa maneira são o próprio trabalho composicional.” (VOGEL, 1996, p. 85 apud MARTIN, 2011).

Assim, a intensidade do movimento afeta a escultura que produz diferentes sons a partir de um mesmo sensor. Há uma multiplicidade extensiva do espaço externo e uma multiplicidade intensiva da lógica interna de cada circuito. A escultura sonora interativa foi assim criada para a performance, que se caracteriza como plano de consistência da experiência. Neste sentido, para o artista é importante que "a sobreposição dos mesmos elementos possa criar estruturas novas e não repetitivas (VOGEL, 1996, p. 16 apud MARTIN 2011).⁴⁵

No documentário, o artista explica melhor o seu trabalho como propositor ao mencionar a importância da participação do espectador e a estrutura de funcionamento da obra: “Este eu chamei de *Techno Wall Piece* e funciona com sombra, como muitos objetos sonoros, e tem 18 fotocélulas, e cada uma faz uma estrutura sonora receptiva especial. Para mim é como uma partitura materializada que é uma música que não está acabada, e o espectador que a termina”. (PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS, 2011)⁴⁶.

É possível compreender, a partir das palavras do artista, que a obra em si representa uma partitura materializada, pois, existe uma composição própria informada no circuito eletrônico, mas que, para ser executada, necessita da participação do espectador.

Acaso, silêncio e som

O artista sonoro brasileiro Paulo Nenflídio se inspirou no trabalho de John Cage para compor a obra *4,33 X* (ou *4,33 metros*)⁴⁷. Este trabalho foi apresentado, em conjunto com outros trabalhos na mostra “Entre Bordas – Sons que Escapam”, no Sesc Santo André, iniciada em 7 de agosto de 2020 de forma virtual, e posteriormente aberta para a visitação presencial até março de 2021. A obra é composta por um pêndulo e uma taça com água. Impulsionado por um ímã eletromagnético, o pêndulo de 4,33 metros de altura realiza movimento até alcançar o seu ponto máximo, onde está localizada a taça (Figura 16). O resultado esperado pelo espectador no momento

⁴⁵ the overlay of the same elements can create new, non-repetitive structures. (tradução livre)

⁴⁶ This one I called Techno wall pice and it functions with shadow like many of sound objects, and there is 18 photocells, and each one makes special repetitive sound structure. For me its like materialized score which are a music pice witch is not finished, and that spectator who finishes it. (tradução livre)

⁴⁷<https://www.youtube.com/watch?v=0eDO0TEFUuU>

do contato do pêndulo com a taça é de um som que irrompa o silêncio. Porém, tal contato produz somente ondulações, que são observadas na superfície da água. O simbolismo utilizado pelo artista nesta obra se refere ao gesto do intérprete durante a execução da obra de Cage, já que ele se prepara para tocar o instrumento mas não o realiza, permanecendo com o piano em silêncio durante a execução. O gesto agora é atualizado no trabalho de Nenflídio, tornando visível o som através das ondulações produzidas na água.



Figura 16: Momento em que o pêndulo está prestes a tocar a taça. (NENFLÍDIO, 2020).

De acordo com a entrevista concedida pelo artista aos pesquisadores Roseane Yampolschi e Clayton Rosa Mamedes, intitulada *Poéticas em arte sonora* (2021), questionando como ele aborda o conceito de tempo em sua obra, Nenflidio afirma:

Para mim o tempo está ligado ao acaso, e juntos [sons e movimentos] cumprem a mesma função. A fruição acontece no tempo e por conta do acaso. Essa experiência é única para cada pessoa que a vivencia. (...) Indo além, na minha obra 4,33 x, temos também o pêndulo como uma referência espacial, o seu comprimento de 4,33 x metros, fazendo referência aos

4,33 minutos de silêncio [na obra] de John Cage. Porém, por uma questão física, esse mesmo comprimento é o que define o tempo de duração da oscilação do movimento do pêndulo, tempo convertido em espaço e convertido em tempo novamente. (YAMPOLSHI; ROSA MAMEDES; NENFLIDIO, 2021, p. 23)

A resposta enunciada por Nenflídio nos sugere que é na ligação da duração ao acaso que ocorre a fruição da obra. O acaso permite que a fruição estética de sua obra seja diferente para cada pessoa, revelando a singularidade da duração e do modo de percepção dessa experiência. A instalação sonora *4,33 x* apresenta um jogo de referências em relação ao tempo da obra *4'33" de John Cage*, porém agora expandido por Nenflídio no espaço tridimensional. A duração da obra de Cage, que nos é apresentada convertida no comprimento do pêndulo por Nenflídio, agora ocorre em conjunto com o movimento do pêndulo, entrelaçando espaço, duração e acontecimento ao acaso. Segundo Nenflídio: “Gosto quando as obras possuem camadas de assuntos que não são tão explícitos. Isso gera múltiplas leituras por parte do público. Vai depender da sensibilidade de cada um.” (YAMPOLSHI; ROSA MAMEDES; NENFLIDIO, 2021, p. 19).

Por se tratar de um gênero da arte contemporânea que utiliza o som e o espaço na sua materialidade, a organização de uma exposição de Arte Sonora necessita de um cuidado maior na distribuição das obras, podendo haver interferências que atrapalham a fruição. O artista relata, ao final da entrevista, uma ocasião em que isso ocorreu.

Tive a oportunidade de participar de uma exposição coletiva na qual não estive presente na montagem. Quando fui visitar a exposição, me dei conta de que o planejamento das obras havia sido mal feito, prejudicando o meu trabalho. Eu estava expondo uma obra sonora e acústica (não havia amplificação), e a menos de 10 metros da minha obra havia uma obra de outro artista que possuía um ventilador daqueles de inflar bonecos usados em propaganda. A amplitude do som era extremamente alta e constante, o que prejudicou a fruição da minha obra. (YAMPOLSHI; ROSA MAMEDES; NENFLIDIO, 2021, p. 26)

A ausência do artista no momento da montagem, e talvez o desconhecimento da curadoria a respeito das necessidades e potências das obras selecionadas, resultou na dificuldade de fruição da obra pelo espectador, tamanha a sutileza envolvida. Essa questão foi abordada por Janaína Silva Xavier: “As instalações artísticas também exigem espaços apropriados e de dimensões suficientes para a sua ambientação espacial. A potência das obras pode ser minimizada se elas forem colocadas em recintos apertados ou sob a interferência de outras obras” (XAVIER, 2018, p. 206). Logo, é importante que o diálogo entre artista e curadoria ocorra no momento da organização e montagem.

Segundo a pesquisadora, a expografia⁴⁸ é elementar na percepção da obra, porque “para que

48 A expografia é a parte das atividades dos museus que visa à pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel na tradução de programas de uma exposição. Ela abrange os aspectos de planejamento, metodológicos e técnicos para o desenvolvimento da concepção e a materialização da forma na comunicação com o público.

a exposição atinja um grau significativo de comunicação, vários elementos precisam ser levados em consideração: o ambiente, a organização do espaço, os sons, os ruídos, o mobiliário expográfico, a iluminação, as obras, os textos, o percurso, o público” (XAVIER, 2018, p. 204). Por isso é tão desafiador planejar uma exposição de arte contemporânea, exigindo, dos profissionais que atuam nesses espaços, pesquisa e envolvimento com o acervo.

Em grande parte, o curador do museu trabalha a partir de um viés retrospectivo valendo-se de diferentes olhares e conexões sobre o acervo, podendo sua escolha recair sobre um determinado recorte temporal ou geográfico, uma temática, elementos plásticos que se aproximam ou dialogam, mostras individuais de um artista ou de um grupo de artistas que se relacionam, pela técnica, etc. (XAVIER, 2018, p. 204)

No caso da exposição mencionada, “Entre Bordas – Sons que Escapam”, realizada pela curadoria de Paula Braga, a temática é uma homenagem à John Cage, e parte do conceito do som como potencial, refletindo também as potencialidades do silêncio em referência a obra *4’33”*. A exposição traz não somente obras de Arte Sonora, como a de Nenflídio, mas também trabalhos de outros artistas plásticos: Bruno Kurru, Marília Coelho, Renan Marcondes, Sandra Cinto e Thomaz Rosa. As descrições redigidas para as obras pela curadoria podem ser lidas no blog da página pessoal de Paula Braga⁴⁹. Entre elas estão as obras de Paulo Nenflídio. O texto a seguir, retirado do blog da curadora, descreve aspectos relevantes da obra do artista:

Em 4,33x, Paulo Nenflidio constrói um pêndulo que quase toca um copo cheio de água. A leve vibração da proximidade do pêndulo causa ondas na superfície da água. Se o toque se consumir, haverá o barulho do estilhaçar do vidro e do derramamento da água. Como se fosse uma máquina de gerar perigos, o pêndulo ameaça percutir o copo, o que remete às peças de John Cage para piano preparado. Nessas peças, Cage colocou vidros e peças de metal nas cordas de um piano de cauda, e assim o pianista, ao pressionar as teclas do piano, percute esse materiais, o que gera uma textura sonora inesperada e muitas vezes repudiada por ouvidos desacostumados à variedade dos sons. As teclas do piano preparado, arranham, desconfortam. Esse tipo de referência tátil para o som ganha forma nas peças da série *Granulometria*, nas quais Nenflidio expõe as várias cores, gramaturas e tamanhos dos grãos da madeira. Se fossem tocadas com as mãos, remeteriam a sons tocados por diferentes instrumentos. Mas a peça que realmente se oferece ao toque é a *Som do Silêncio*. Trata-se de uma placa de madeira na qual Nenflidio gravou, em baixo relevo, a onda sonora da sua voz falando a palavra “silêncio,” corroborando, com Cage, que o silêncio tem som. (BRAGA, 2020)

Vejamos também como o próprio artista define sua obra *O som do silêncio* (Figura 17) em seu catálogo:

A obra *Som do Silêncio* é o entalhe em baixo relevo na madeira da representação gráfica da

49 <https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andré-2020>

onda sonora da palavra “Silêncio” pronunciado pelo artista. Nesta obra o som do silêncio é silenciado, congelado em sua forma gráfica no tempo. (NENFLÍDIO, 2020, p. 11)

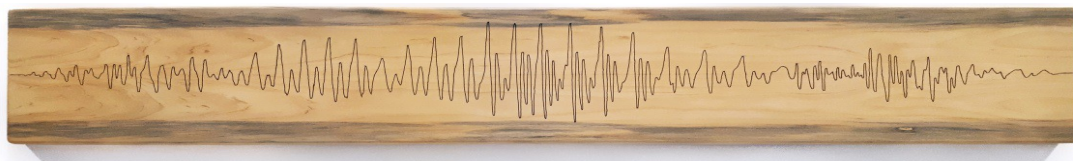


Figura 17: Som do Silêncio de Paulo Nenflídio retirada do catálogo do artista. (NENFLÍDIO, 2020, p. 11).

Ainda em relação às obras de Nenflídio, vejamos como o trabalho *Granulometria* (Figura 18) é definido por ele em seu catálogo:

A série *Granulometria* apresenta a escala de medida milimétrica das sobras de serragem do aparelhamento das madeiras de Cedro Rosa, Pau-Marfim, Freijó e Imbuia. A escala escolhida é a sequência de Fibonacci, um padrão numérico normalmente encontrado na natureza. A madeira usada na moldura de cada peça é do mesmo tipo da serragem emoldurada. (NENFLÍDIO, 2020, p. 10)



Figura 18: *Granulometria* de Paulo Nenflídio retirada do catálogo do artista (NENFLÍDIO, 2020, p. 10).

É possível compreender como foi feita a organização do espaço de exposição segundo a explicação apresentada pela curadora Paula Braga no vídeo de divulgação da exposição: “a experiência presencial é outra, na experiência presencial você vai caminhar pela galeria (...) Não é

um cubo branco, ao contrário, é uma linha. Então a gente trabalhou a ideia da linha melódica, com cada artista apresentando a obra em um compasso.” (ENTRE BORDAS, 2020)

Ainda é possível observar na exposição um painel com imagens dispostas como uma linha, organizada por Renan Marcondes na obra *Timeline*, com retratos dos artistas da performance mais famosos da história da arte. Dentre eles estão John Cage, Merce Cunningham, Helio Oiticica e Marina Abramovich. Artistas estes que entendem o corpo como um campo de possibilidades, testando seus limites ou buscando libertá-lo de comportamentos padronizados. Nas palavras da curadora Paula Braga, retiradas do texto encontrado em seu blog⁵⁰:

A performance valoriza mais o processo do que qualquer produto final da criação artística, e funda-se na potência do corpo, naquilo que o corpo pode fornecer de conhecimento sobre o mundo, e naquilo que as ações do corpo revelam sobre o corpo e sobre sua potência. Artistas da performance, como Renan Marcondes, testam os limites do corpo, ou tentam libertá-lo de estereótipos de aparência ou pudores de comportamento. Na obra *Timeline*, Renan Marcondes instala, na parede, retratos dos performers mais famosos da história da arte, de forma que seus olhares formem uma linha reta, de 10 metros de comprimento. Tudo varia nos retratos, menos a altura da linha dos olhos, que quer encontrar o olhar do espectador, perturbando-o e incentivando-o a ouvir o discurso do corpo. Durante a abertura da exposição “Sons que Escapam”, Marcondes apresentará a peça *Das Tarefas do Artista (2)*, na qual um performer gira, fica tonto, pinta algumas manchas de tinta no espaço, em uma escrita decorrente da interação do corpo, seus discursos e o acaso. (BRAGA, 2020)

Desse modo, a sequência de obras compõem um só acontecimento, a exposição como “desenvolvimento da ideia da linha melódica, da partitura. Uma partitura que registra os ruídos que são pouco escutados.” (ENTRE BORDAS, 2020)⁵¹ As obras de Artes Sonoras estão agora territorializadas no ambiente de exposição em equivalência as outras obras performáticas, plásticas e visuais; e a provocação trazida pela curadora está em responder às seguintes questões: “Como escutar os sons sutis? Como proteger os ouvidos dos berros que abafam outros discursos?” (IBIDEM) Dentre as possíveis respostas, o vídeo de divulgação destaca a obra *Caixa de silêncio* (Figura 19) de Sandra Cinto.

50 <https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andré-2020>

51 <https://www.youtube.com/watch?v=PLGgJGnMmpU>



Figura 19: Vista superior da obra *Caixa de Silêncio* de Sandra Cinto. (ENTRE BORDAS, 2020)

Segundo a descrição da obra feita por Paula Braga⁵², retirada do seu site pessoal, a obra:

(...) é composta por três caixas concêntricas, uma dentro da outra. No centro da caixa menor, vemos um caderno aberto, com as páginas em branco, e uma concha. O encontro com essa obra é bonito e doloroso, porque é delicado, porém inacessível. Nenhum som entra nem sai dessas caixas, que emanam a sutileza preciosa da quietude indevassável. Assim, pela distância e inacessibilidade, os sons fechados pelo vidro tornam-se respeitosos e intrigantes. Que sussurros maravilhosos a concha poderia soprar no ouvido de quem pudesse pegá-la! E que maravilhosos pensamentos esses segredos suscitariam, para serem anotados no caderno. Para trazer tanta beleza para fora, só o que podemos fazer é, encantados com a obra, procurar a raridade do silêncio interior em nós mesmos, fazer a pausa, domar a mania de movimento barulhento, aquietar, para perceber os sons de nossas conchas reverberadoras de sutis ruídos psíquicos, que podem ser anotados, como uma escrita, com uma linha de pensamentos. (BRAGA, 2020)

A obra de Sandra Cinto é uma escultura sonora onde não há som, mas sim a infinitude do silêncio. Talvez um silêncio que jamais será alcançado, devido o isolamento acústico das três caixas de vidro. Porém a obra inspira sentimentos e pensamentos em quem a observa, permitindo que sejam afetados por ela. O devir e a duração do encontro entre obra e espectador, neste caso, irá resultar no encontro do espectador consigo mesmo, inspirando aquietar-se e perceber os próprios ruídos psíquicos. No mesmo sentido que foi descrito por Luna onde na “perspectiva fenomenológica, percepção e pensamento são co-extensivos, assim o corpo seria o lugar mesmo da significação” (LUNA, 2016, p. 857), sugerindo que o próprio observador é quem deve significar a obra.

52 <https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andré-2020>

Capítulo 3
Escuta nômade e devir

O som e a escuta na Arte Sonora

Conforme temos assinalado neste trabalho, a Arte Sonora possui uma estética particular que a difere de outras tendências artísticas. Trata-se de um tipo de arte híbrida, onde o som é trabalhado juntamente com elementos visuais, plásticos e espaciais. Além disto, a Arte Sonora encontra-se relacionada à criação tecnológica, aspecto este que investe na relação entre os materiais e a geração do som, seja em meio acústico, como nos trabalhos demonstrados de Pinuccio Sciola, ou em meio eletrônico, como nos trabalhos destacados de Peter Vogel. O aspecto espacial da Arte Sonora, sua relação com as tecnologias de geração de som e a produção de um espaço multissensorial que envolve a escuta e a presença do espectador em interação com a obra, coloca-a no plano de uma obra de arte inacabada em que o participante contribui, seja diretamente ou indiretamente, com o fluir da obra.

Assim, entendemos que a escuta do espectador possui aspecto nômade, por estar ela se movimentando livremente a partir de diferentes pontos de escuta no espaço da Arte Sonora. Trata-se de um devir, de um processo de escuta em que a obra de arte é compartilhada com a memória do participante, que a preenche de sentidos a partir de suas experiências. Neste capítulo, trabalharemos melhor questões sobre o som e a escuta em trabalhos de Arte Sonora, buscando delimitar os aspectos específicos que nos levam a pensar a escuta na Arte Sonora no interior de um nomadismo.

O ruído de fundo como potência

A diferença entre som e ruído no processo de escuta é bastante debatida na literatura especializada. É comum as pessoas tratarem essa distinção como sendo diferença de grau, sendo o sinal sonoro (nota musical) caracterizado pelo som “afinado”, e o ruído (barulho indesejado) algo “desafinado”. Assim como para a teoria da informação o ruído é entendido como uma interferência, algo a ser eliminado, pois atrapalha a informação, ou seja, o sinal a ser identificado.

A relação que Cox (2009) faz com o pensamento de Leibniz no artigo *Sound Art and the Sonic Unconscious* se mostra uma questão importante para esse trabalho. O autor apresenta a diferença entre ruído de fundo (*background noise*) e sinal sonoro. Cox entende que há uma diferença de natureza condicional entre o ruído de fundo e uma nota musical. Para Cox, a Arte Sonora tem exercido um papel crucial ao trabalhar a natureza do som a partir das noções acerca do atual e do virtual. O autor propõe que o fluxo sônico seria composto de duas dimensões: a dimensão virtual, entendida como ruído de fundo, e a dimensão atual, que consiste na contração deste virtual contínuo. Para Cox, durante toda a história da música ocidental, ocorreu a tentativa de eliminação do ruído e purificação do som, o que para ele, também encontra-se relacionado com o tratamento dado às tecnologias modernas, que buscam eliminar o ruído para efetivar a resolução do sinal. Decorre

daí a tão famosa relação sinal-ruído dos aparelhos.

Campeato (2010), no artigo “Dialética do Ruído”, aborda a questão sobre o processo de silenciamento do ruído. A autora parte das primeiras menções ao termo na teoria da informação, que utiliza do termo ruído para designar aquilo que poderia ser descartado da informação, por ser a-significante. A partir disso, ela discute as concepções de ruído nas propostas trazidas por John Cage e Pierre Schaeffer, respectivamente, nas décadas de 40 e 50. Segundo a autora, foram essas ideias que possibilitaram a significação e musicalização do ruído na composição musical. Para ela, a experiência de escuta proporcionada por Cage na obra *4’33”*, onde o músico permanece 4 minutos e 33 segundos sem tocar uma nota sequer, permite ao público escutar os sons “indesejáveis” da rua em um espaço acústico onde o silêncio deveria contribuir para a apreciação da peça e eliminação da interferência. Logo, o tempo proposto pelo compositor para a obra irá deslocar o foco do sinal sonoro, em referência às notas que deveriam ser tocadas pelo piano, para o ruído de fundo existente dentro e fora da sala de concerto. Por outro lado Schaeffer, na *musique concrete*, propõe distanciar a atenção da escuta em relação a fonte sonora e do significado do som, estabelecendo assim um foco no fenômeno sonoro gravado, ou objeto sonoro, como chama o compositor. Para Campeato (2010) ambas as abordagens levaram a uma sistematização do ruído enquanto elemento musical e isso fez com que o ruído deixasse de ser “indesejável” para se tornar signo sonoro.

Propomos aqui um diálogo com o livro *Bergsonismo* de Deleuze (1999) e a sua descrição do método intuitivo-filosófico de Henri Bergson. Podemos compreender que o ruído de fundo possui natureza virtual, uma vez que ele compõe o fluxo sônico ininterrupto do espaço (COX, 2009), enquanto o sinal sonoro possui natureza atual, pois ele é extraído do ruído de fundo na contração deste virtual contínuo. Independentemente do tipo de sinal, seja uma nota musical ou um barulho ambiental, ambos são de natureza atual pois atribuímos ao sinal um significado; enquanto o ruído de fundo pode ser associado ao inconsciente sônico, que permanece na memória enquanto potência. Se o ruído de fundo é de natureza virtual, e o sinal sonoro de natureza atual, o ruído a-significante mencionado por Campeato (2010), emprestado da teoria da informação, pode ser um conceito para designar uma “zona de indeterminação”, ou seja, o som ainda em seu estado potencial. Além disso, é bastante comum a utilização de ruídos nas obras de Arte Sonora, de forma que um som que nos pareça familiar poderá estar representado de diferentes formas, atualizando nossa memória no momento em que escutamos. Assim, há indicativos de que na Arte Sonora o ruído de fundo é acentuado enquanto exploração de virtualidades ou de memórias sonoras potenciais.

Como uma espécie de inconsciente sonoro, as memórias dos sons que já fomos expostos são guardadas durante o processo cognitivo, também chamado “*minute perception*” por Leibniz (COX, 2009, p. 3). Ao sermos afetados por um acontecimento sonoro, como uma sequência súbita de sons

agudos, por exemplo, a primeira reação é a surpresa (memória mecânica). No instante em que o corpo responde ao evento citado, ocorre uma associação por parte da percepção, quando a memória virtual (recordação) irá ser pressionada à realizar uma associação de eventos passados com o presente, ativando, deste modo, uma dobra perceptiva. Dessa forma o acontecimento pode atualizar a memória virtual através dos níveis de diferenciação, causando uma inversão entre o real e virtual no momento da duração. Esse processo cognitivo é descrito por Gilles Deleuze (1999) como os graus de diferença. Há portanto a “diferença de natureza” do som entre o “real” e o “virtual”, a “diferença interna e externa” feita através da percepção, e também a “diferenciação” entre a “memória lembrança” (virtual, que ocorre no espírito) e “memória contração” (atual), que eleva à coexistência do real. Um processo que vai do objetivo (acontecimento) ao subjetivo (memória virtual), e que gera uma “zona de indeterminação”, onde o ruído é atualizado e associado a alguma emoção.

Sendo assim, o evento sonoro que se apresenta numa obra de Arte Sonora provoca, inicialmente, uma memória mecânica no espectador. Somente depois a memória-contração irá atualizar a memória-lembrança, que é de natureza virtual. Em outras palavras, o artista apresenta o som ainda em sua potência e surpreende o espectador com o evento sonoro, lhe causando um espanto, o que faz com que ele seja projetado na recordação, colocando-o em um devir, onde o ruído de fundo é atualizado e significado pelo próprio espectador. A ideia de ruído de fundo apresentada por Cox é a do “ruído como chão, a condição de possibilidade para todo significante sonoro, como aquilo a partir do qual todo discurso, música e sinal emergem e para o qual ele retornará” (COX, 2009, p. 4)⁵³. O autor sugere, assim, que a Arte Sonora simplesmente “abre apenas essa dimensão virtual do som” (*Ibidem*)⁵⁴ para o real, sendo este o ponto focal de seu interesse pelo som.

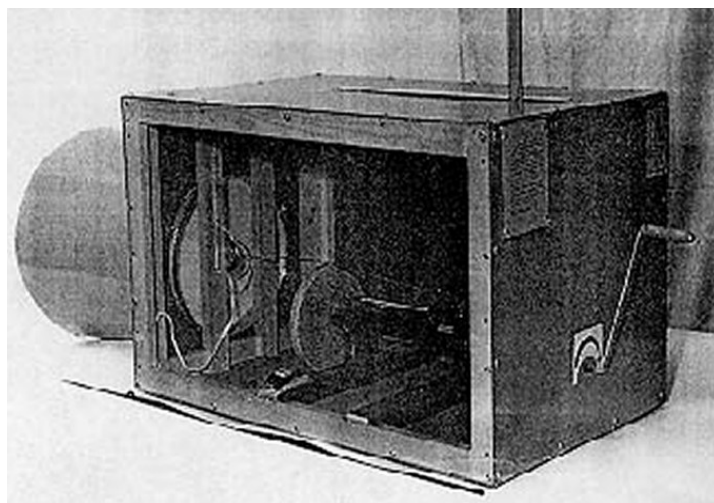
Essa explicação propõe contribuir para compreensão da relação obra-espectador na Arte Sonora interativa. Uma vez que o espectador é exposto à obra, as interações ou interferências deste funcionam como um devir, transformando as ações em afetos. O espectador é afetado pela obra, assim como esta é afetada pelo espectador. O espectador se torna o devir-som da obra ao interagir com a instalação, enquanto a obra se torna o devir-memória do espectador, na medida em que atualiza as suas lembranças. A coexistência real da obra e do espectador é uma simultaneidade presente na duração, pois a obra acontece enquanto o espectador permanece nela, um gerando a repetição do outro, mas sempre de um modo diferente. Como foi descrito por Heráclito, porém parafraseando-o: não seria possível entrar duas vezes na mesma instalação sonora, pois quando o

53 noise as the ground, the condition of possibility for every significant sound, as that from which all speech, music and signal emerges and to which it returns. (tradução livre)

54 opens up just this virtual dimension of the sonic. (tradução livre)

espectador sair dela já não será mais o mesmo, tão pouco a obra será a mesma, pois soará diferente em sua memória.

Ao celebrar o ruído em seu manifesto futurista *The Art of Noises* (RUSSOLO, 1913), o artista e compositor italiano Luigi Russolo propôs uma inversão de sentido para o ruído. O ruído não seria mais algo indesejado, mas sim intencional. Neste sentido, Russolo pode ser compreendido como um dos influenciadores da Arte Sonora. Em sua orquestra de *Intonarumori* (figura 20), os instrumentos foram criados com o propósito de gerar ruídos. São instrumentos construídos em caixas de madeira onde estão acoplados uma manivela, uma alavanca e uma campana para amplificar o som.



Luigi Russo - Crepitatore

Figura 20: Imagens da parte interior do instrumento *Intonarumori* de Luigi Russolo. (SAUCEDO, S.I.:s.n.)

No interior são colocadas engrenagens e cordas que serão friccionadas enquanto a manivela é movimentada, gerando assim um som de duração longa. Uma alavanca é conectada ao mecanismo interno permitindo que o performer altere a altura do som produzido. Russolo tinha um apreço pelas invenções modernas, a velocidade e a eletricidade eram aspectos do cotidiano presentes em suas obras, afirmando que o futuro está nos ruídos. Logo, segundo ele, a música do futuro seria feita de ruídos. Isso influenciou muitos outros artistas a explorarem o potencial do ruído a partir de suas experimentações, entre eles John Cage.

Neste trabalho, entendemos o ruído como potência. Podemos referenciar sua presença através da memória, como por exemplo, nas épocas das invasões repletas de explosões, tiros e guerras. O ruído seria, portanto, o campo virtual do som, sua potencialidade. Enquanto a música tradicional se interessa pela eliminação do ruído de fundo, exaltando o sinal, a Arte Sonora vai de

encontro ao espaço e ao ruído de fundo enquanto agentes da memória com o propósito de criar realidades latentes.

Algumas considerações sobre a escuta acusmática e influências para a Arte Sonora

Pode-se dizer que o compositor e engenheiro de telecomunicações Pierre Schaeffer explorou bem o potencial da escuta. Ao renovar a ideia de escuta acusmática de Pitágoras, em referência à ausência da imagem, ele propõe que pensemos o microfone e o alto-falante no lugar da cortina, ouvindo o material gravado com foco no fenômeno sonoro. Separando-o da sua fonte e posteriormente de seu significado em um processo de abstração musical, o compositor explora o material gravado em todo o seu potencial criativo, trabalhando plasticamente a qualidade do som ao intervir, com cortes e colagens, alterações de velocidade e processamento, realizados na fita magnética. Para chegar ao que chamou de “escuta reduzida” ele apresenta quatro etapas de escuta que ocorrem na percepção do ouvinte, de forma não linear, mas sim como um jogo que faz emergir as atitudes de escuta. A saber: *écouter*; *ouir*; *entendere* e *comprendre*.

A etapa *écouter* é como uma atitude ativa da escuta que se direciona à fonte sonora, indicando um evento. A etapa *ouir* aponta para uma atitude passiva da escuta, na qual percebemos todos os sons, ou “objeto sonoro bruto”. A terceira etapa é *entendere*, onde há a intenção de ouvir, seja pela experiência ou preferência particular do ouvinte, e que opera associado aos modos anteriores, sendo possível *ouir-entendere* e *écouter-entendere*. (SCHAEFFER, 1966, p. 114-115 apud SANTOS, 2006, p. 79) Na primeira associação o ouvinte passa de um som a outro buscando entender o significado segundo suas preferências e de acordo com alterações no plano de fundo. A partir da diferenciação dos pares, na segunda associação, o ouvinte “retira o som do plano de fundo no qual ele estava imerso, aprofundando uma escuta das nuances do objeto e operando aquilo que Schaeffer denomina de uma “escuta qualificada”. (SANTOS, 2006, p. 79). É finalmente na última etapa, *comprendre*, que o ouvinte vai comparar e deduzir a informação sonora em busca de um significado mais específico, um signo.

Schaeffer distingue a presença de comportamentos de escuta que implicaria em dois pares de tendências: o primeiro, apresenta uma diferença informacional, com foco na fonte, sendo esta uma escuta natural (presente na maioria seres vivos e que assinala o acontecimento); o segundo, seria mais intencional, onde temos a escuta banal (superficial e desatenta aos objetos sonoros, que busca situar as causalidades). Segundo a professora e pesquisadora Santos (2006), autora da tese *A Paisagem Sonora, a Criança e a Cidade: Exercícios de Escuta e de Composição para uma Ampliação da Idéia de Música*, na visão do autor:

(...) o homem, basicamente, conduz sua escuta em duas direções: ou para a origem do som, através de seus indícios, ou para os significados, relativos a uma determinada linguagem sonora. Vale esclarecer que o objetivo dos estudos de Schaeffer é justamente questionar os dualismos verificados no processo de escuta da música tradicional, para, então, propor uma escuta voltada ao “objeto sonoro”, considerado por ele como a “síntese do dualismo da escuta”. (SANTOS, 2006, p. 81)

Toda a sistematização sobre as atitudes e comportamentos da escuta apresentada por Schaeffer aponta para um dualismo, que é denunciado por ele com vistas a propor uma nova atitude para a composição musical: a escuta reduzida. Essa última forma de escuta é essencial para o processo de composição, tanto na música concreta, quanto na música eletroacústica. A tecnologia eletrônica de gravação disponível na época foi essencial para o desenvolvimento desse pensamento, pois ela permitiu a manipulação do áudio no material sonoro utilizando a intervenção com recortes e colagens realizados na fita magnética. Assim o compositor transforma a gravação, eliminando os ataques ou criando repetições de eventos sonoros (*loop*), acelerando ou ralentando o áudio, produzindo novas sonoridades a partir do material sonoro gravado.

Trazendo tal reflexão para o campo da Arte Sonora, entendemos que esse jogo de escuta também pode ser observado na proposta do artista brasileiro Carlito Carvalhosa, em sua instalação *Sum of days*⁵⁵, realizada no *Museum of Modern Art*, em Nova York. Nela, o artista suspende panos brancos e longos que vão do teto até o chão, como uma espécie de labirinto cujas paredes se movimentam para deslocar o espectador do seu universo cotidiano (figura 21). Também estão suspensos microfones e alto-falantes, acoplados a gravadores e executores de som que reproduzem o som gravado no ambiente da instalação em *loop*, como um eco das reações e conversas que ali estiveram, provocando o espectador a submergir no aspecto nômade dessa escuta.

⁵⁵https://www.youtube.com/watch?v=F5jYq10_L14&t=12s

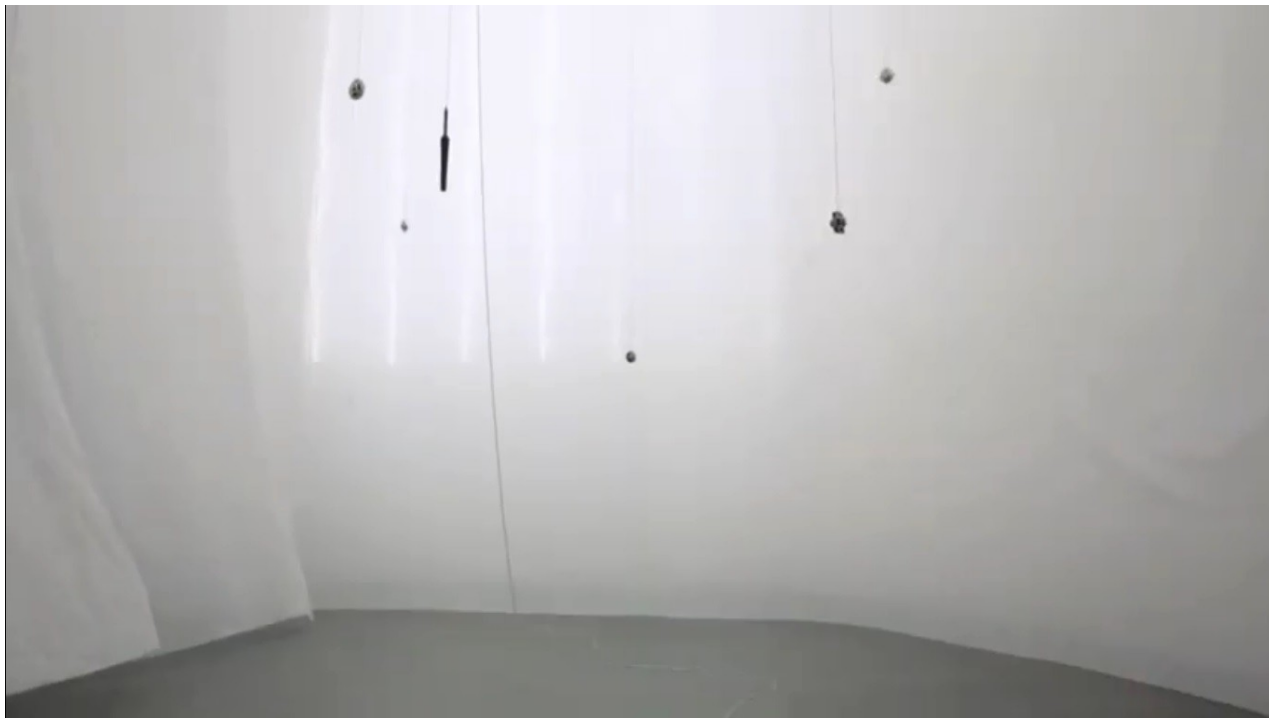


Figura 21: Imagem retirada do vídeo explicativo sobre a exposição. (BEHIND THE SCENES, S.I.s.n.)

O ato de gravar um som e depois reproduzi-lo, permite que o ouvinte reviva o momento anterior da gravação, porém de uma maneira diferente, pois, a sua escuta se desdobra em outro foco sonoro. Se algum som chama mais atenção, seja pela relação causal da fonte sonora, pela intensidade ou pelo caráter semântico da fala, tendemos a colocá-lo em primeiro plano, abstraindo os demais sons na qualidade de ruído de fundo. Isso não ocorre com o microfone do gravador de som que, posteriormente, com a reprodução do som no alto-falante, irá equivaler ruído de fundo e sinal, a depender da distância da fonte sonora. Nesse caso, o som gravado tende a apresentar diferentes nuances, fazendo com que a experiência de escutar uma gravação seja outra em relação ao momento em que o evento sonoro foi produzido no espaço.

Dessa forma, é possível atualizar na memória do sujeito aquele som já conhecido anteriormente em um movimento de diferenciação, ou seja, o som reproduzido no alto-falante já não é o mesmo que foi escutado no momento da gravação. Esta repetição do som pelo gravador remete o ouvinte à noção de escuta reduzida, uma vez que ele experiencia o som em uma situação de loop, percebendo a variação na repetição. Isso provoca o nomadismo da escuta nômade, pois ao interagir com a instalação o espectador tende a saltar por diferentes modos de percepção, vivendo assim uma experiência estética singular.

O silêncio e o rizoma

Outra consideração importante a se fazer é sobre o silêncio. Um experimento realizado por John Cage numa câmara anecóica, a prova de som, o levou a constatação de que não existe o silêncio absoluto. Ao se fechar no lugar do experimento, Cage relatou ter ouvido um som grave e outro agudo. Segundo o projetista da sala, se tratava respectivamente dos sons dos sistemas circulatório e nervoso. Dessa forma a nossa referência de silêncio pode estar relacionada com o funcionamento dos órgãos internos, como quando ainda éramos um feto em formação no útero de nossa mãe. A pesquisadora Maria de Lourdes Sekeff explica melhor essa relação entre os sons e a memória, no capítulo *O Poder da Música*, do livro *Da música, seus usos e recursos* (2003, p. 83), atribuindo a esta arte a capacidade de "reter e reviver um modelo sonoro". Isso nos leva a compreender como algumas sonoridades podem "estimular imagens ligadas às experiências mais remotas de vida" (2003, p. 92). A autora explica tal uso da música na musicoterapia:

Indo do *ruído* e do *som*, ao *silêncio*, a música impressiona o indivíduo no seu todo, estimulando-lhe reações variáveis.(...) Tudo no universo da música impressiona o sujeito, desde a sua vida intrauterina. Da *percepção* interna dos sons de seu mundo fetal à *percepção* do ambiente rítmico-sonoro que o circunda pela vida afora (palavras, ruídos, ultra e infrassons, pulsos, melodias, timbres), o estímulo sonoro e musical carrega sempre o *poder de im-pressionar*. (DE LOURDES SEKEFF, 2003, p. 70,) (grifos da autora)

Parece que existe uma linha tênue entre ruído de fundo e silêncio que torna difícil diferenciar onde um termina e o outro surge. O ruído de fundo está mais relacionado com uma memória acústica, enquanto que o silêncio confere um estado mental. As experimentações sonoras da música eletrônica a partir da década de 1950 permitiram explorar sensações não acessadas por instrumentos tradicionais. Segundo Sekeff, o som eletrônico "é capaz, enfim, de reproduzir todos os sons da natureza, daqueles do universo fetal ao som das esferas." (DE LOURDES SEKEFF, 2003, p. 92). Ainda sobre os sons relativos a vida intrauterina a autora argumenta:

À medida que o feto se desenvolve, ele vai adquirindo a sensação de importância desse mundo de vibrações, em particular dos batimentos cardíacos da mãe, percebidos como *vida* que penetra pela artéria umbilical, e de tal modo que alterações na sua regularidade acabam por provocar sensações desprazerosas, desconforto, sensações de ameaça de morte (falta de oxigênio, falta de alimento). (grifos da autora) (DE LOURDES SEKEFF, 2003, p. 71)

Se pensarmos na repetição de eventos sonoros que marcam um território e suas pequenas diferenças cotidianas como parte dessa escuta habitual, qualquer alteração desse ritmo externo, como um silêncio, pode despertar nossa atenção para algo incomum, ou até mesmo uma ameaça. No caso do feto, mencionado pela autora, o território é o útero e os sons que o corpo da mãe produz são códigos deste território. Portanto, qualquer diferença no silêncio (ou ruído de fundo), que se apresenta nesse território, irá afetar a sensação de proteção deste feto.

Neste sentido, podemos refletir também sobre o silêncio relativo ao período pós Segunda Guerra Mundial. Silêncio este que amedronta, ou espanta, que é mencionado por Flusser em *Língua e Realidade* (2007) e, segundo comenta Tiago Reis (2020, p. 162), é como uma “espécie de silêncio diante do sublime, do inabarcável”, mas que em si representa o assombro de um cenário apocalíptico, “o silêncio ante a contemplação do absoluto e o caos desarticulado”. Este é um período em que se discutiu a resistência a uma arte modernista, a qual se ligava diretamente a ideia de modernização. Foi assim que a arte pós-moderna que surge a partir dos anos 1960 nos EUA, Brasil e Europa, carrega em si um potencial crítico “onde a crítica se dava em termos não-vanguardistas, não-modernistas e em forma de uma cultura de confrontação que enfrentava agressivamente o modernismo, não como um todo, mas principalmente, a versão domesticada dos anos 1950.” (ALVIM, 2011, p. 100-101).

Também foi no período pós Segunda Guerra Mundial que os primeiros experimentos de Pierre Scheffer com a *musique concrete* foram realizados. Curiosamente, é também nesse mesmo período que os artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica iniciam os experimentos do neoconcretismo. A obra Tropicália de Oiticica, por exemplo, consiste numa instalação em que o artista transporta o espectador para dentro da comunidade do Morro da Mangueira, utilizando-se do formato de um labirinto. Ao final deste labirinto, o espectador encontra um aparelho de TV constantemente ligado, emitindo ruídos e imagens. Sua antiarte ambiental reuniu o ético e o estético para mostrar os hábitos e os contextos dos territórios brasileiros (FAVARETTO, 2015). Como um pré-discurso da Arte Sonora, o futurismo, o silêncio de Cage, a *musique concrete*, a música eletroacústica e o neoconcretismo abriram espaço para novos experimentos com instalações nas artes visuais. Logo, o ruído, que havia sido erguido pelo movimento futurista, assim como o silêncio abordado por John Cage, reaparecem de uma outra forma na medida em que a noção de Arte Sonora se consolida na década de 1970. A Arte Sonora então, toma essas referências e as incorpora em seu processo criativo.

Pode-se dizer que as estéticas mencionadas aqui possuem um regime de funcionamento rizomático, pois se espalham pela superfície sem se mostrar totalmente, ou seja “*underground*” (FAVARETTO, 2015). Por isso o ruído não era percebido por ouvidos que foram treinados a reconhecer estruturas musicais estratificadas, com suas métricas e formas próprias, já presentes, antes mesmo nas escritas musicais (partitura acontecimento) de Cage e Brecht, como uma alternativa á representação cartesiana da escrita tradicional. Assim como a antiarte neoconcretista, que buscou superar e romper com as vanguardas artísticas do modernismo ao transformar o artista em propositos, deslocando o foco da busca por uma genialidade artística para os processos de experimentações artísticas da contemporaneidade, a Arte Sonora irá se consolidar no contexto de

uma pós-modernidade que reverencia a forma rizomática no lugar da linearidade. .

Os autores Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *Mil Platôs Vol.4* (1995c), descrevem no platô denominado “*acerca do ritornelo*” como uma criança começa a cantar quando está com medo. A situação descrita nos leva a imaginar a escuridão e o silêncio como algo ameaçador, referindo-se ao sentimento de solidão. De certa forma, o canto da criança seria uma fuga desse sentimento, e ao repetir a canção ela está desterritorializando o medo e reterritorializando-o na potência do som, na forma de um agenciamento territorializado de enunciação. A ação da criança, ao territorializar sua voz em forma de canção, representa o seu desejo de reproduzir o ambiente sonoro, relacionado-o à proteção, que antes era percebida no interior do útero da mãe. Porém, agora está na ordem do virtual, da memória apenas. Logo, a criança faz rizoma com espaço físico que lhe afeta, garantindo a sua sobrevivência através da cantoria e da emissão de sons. O medo aqui pode ser compreendido como um personagem conceitual, o qual se apresenta como a deflagração de algo insólito num espaço topofóbico, segundo o que os autores Oliveira e Gama-Khalil (2016) descreveram a respeito da literatura fantástica. Essa é uma situação comum encontrada na literatura infantil, o que contribui para o imaginário disparador do medo. A floresta, o escuro, a casa abandonada e a tempestade, são elementos comuns desse imaginário, que acabam por subjetivar o medo na forma de imagem-memória desde a infância.

A escuta nômade na Arte Sonora

A Arte Sonora acentua a percepção do caos sonoro, seja por conta do acaso, como foi experimentado por John Cage, ou na distribuição de diferentes materialidades sonoras alocadas em probabilidades de acontecimento. Escutar significa perceber os sons através de um sentido que é mediado pelo aparelho auditivo. Muitas vezes esse sentido é dado por meio do significado semântico da linguagem falada, que por sua vez pertence a um discurso inscrito num espaço e numa linearidade temporal. No caso da Arte Sonora, somente é possível descrever um sentido para análise dos sons nas obras na medida em que elas se propõem a permear diferentes espaços.

Parece-nos plausível afirmar que tal situação de escuta pode ser encontrada em alguns trabalhos realizados a partir de gravadores de som. É o que parece ocorrer quando Santos (2006) propõe que seus alunos de música criem composições de paisagens sonoras⁵⁶, utilizando-se da cartografia de gravações feitas durante um exercício de escuta nômade, que consiste em caminhar pelas ruas de uma cidade fazendo a captação desses materiais sonoros. O próprio termo “paisagem sonora” é uma metáfora de paisagem visual, pois deriva do termo em inglês *Landscape*, como se a

⁵⁶ Soundscape - O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. Murray Schefer, *A Afinação do Mundo*, 2011.

nossa escuta fosse associada às memórias sonoras referenciadas em espaços específicos. A pesquisadora sugere ainda que nos distanciamos da escuta habitual quando decidimos compor com os sons das ruas. Nesse sentido, a escuta nômade seria um exercício de escuta criativa (DOS SANTOS, 2000). Para melhor abordar esse termo, Santos (2000) faz uma referência a série de trabalhos *Listen!* de Max Neuhaus:

Assim como o artista acústico Max Neuhaus, em sua série de trabalhos, desenvolvidos na década de 70, a partir da palavra *Listen!*, propomos aqui um corte na linha do hábito: uma intervenção. Não com a proposição “Organize!” mas, de modo semelhante a Neuhaus, com a proposição “Escuta!”. Escuta as ruas: a “música das ruas”. Um “enquadramento do cotidiano” (“temporal”) próximo ao proposto por Cage, em 4’33”. (DOS SANTOS, 2000, p. 8)

Segundo a autora, na obra citada, Cage criou um dispositivo que propõe um corte no hábito de escuta que leva o ouvinte a compor com o bloco som-música. Isso ocorre porque enquanto o executante da peça permanece em silêncio e inerte, os sons da plateia e das ruas ecoam na sala de concerto, tornando-se uma espécie de “música flutuante”. O exercício da escuta nômade, nesse caso, possibilita a formação de blocos, em que o som é desterritorializado, ou seja, ele é tirado de seu próprio território, assim como o hábito de escuta do espectador. Logo teremos duas formações possíveis em relação aos “sons-da-rua”, o bloco do ouvinte-pedestre, que não mais irá decodificar “índices dos sons cotidianamente presentes nas ruas”; e o bloco do ouvinte-músico, que então buscará a tendência de organizar os sons musicalmente “frente a esse entorno sonoro” (DOS SANTOS, 2000, p. 9). Ela conclui que a escuta nômade, cria “blocos de escuta”, permitindo assim a sua “alucinação”. Desse modo, podemos entender por escuta nômade esse modo de escuta criativa que, ao desterritorializar a escuta habitual, pode compor com os sons do espaço referenciado e assim tornar possível recriar o espaço sonoro a partir da memória.

Tomamos emprestado o termo escuta nômade para se referir ao momento em que o espectador é convidado a explorar a obra de Arte Sonora, descobrir seus sons e suas referencialidades, compondo com elas um processo intersubjetivo de atualização da memória. É possível fazer tal relação com a Arte Sonora, pois como mencionado anteriormente, a respeito da ausência da pulsação métrica, a “música das ruas”, ou “música flutuante”, se baseia na sobreposição de eventos sonoros de durações variadas e livres. Ou seja, há conexões entre acontecimentos que não supõem uma linearidade narrativa; elas “escorregam de um som a outro” sem necessitar de uma forma fechada específica (DOS SANTOS, 2000). Assim a escuta nômade é um convite a compor com os sons que ocorrem, sons que atravessam corpos e atualizam a escuta, levando o espectador a cartografar a obra proposta pelo artista sonoro.

De acordo com a autora Santos (2004), há uma diferença significativa entre os modos de escuta, proposto por Pierre Schaeffer nos anos 1960 em relação as experimentações de John Cage com o silêncio. Ela também vê diferença entre a investigação de Pierre Schaeffer e aquelas descritas por Murray Schafer, em *World Soundscape Project*, propostas também na década de 1960. Todas estas propostas de escuta estão localizadas na segunda metade do século XX, período pós Segunda Guerra Mundial. Essa diferença é apontada pela autora com o objetivo de traçar as bases para o desenvolvimento do que denomina como escuta nômade, que se articula a sua proposta de compor com os sons das ruas.

As propostas de Schaeffer que culminam na escuta reduzida, se referem a uma organização dos sons não musicais em busca de uma outra música, diferente da tradição musical. Enquanto que Schafer propõe “ouvir-as-ruas-como-se-fosse-uma-peça-de-música”, ou seja, perceber a paisagem sonora musicalmente, partindo de um modelo de música *a priori*, e assim buscar compreender como nós, seres humanos, somos responsáveis por esta “afinação do mundo”. (SANTOS, 2004).

Diferentemente, a perspectiva de John Cage sobre deixar os sons serem eles mesmo e permitir que o ouvido se afete com as variações sonoras, valoriza o acaso e a indeterminação presentes nos sons do mundo, levando a uma poética baseada na não-intencionalidade. Como escreveu Cage, influenciado pelo pensamento zen budista de Daisetz T. Suzuki: “antes de estudar música, homens são homens e sons são sons. Enquanto se estuda música as coisas não são claras. Depois de estudar música homens são homens e sons são sons.” (CAGE apud SANTOS, 2004, p. 98).

O que interessa para Santos é o recorte temporal que a obra *4'33"* de Cage propõe para a escuta, colocando em primeiro plano os sons que estavam distantes do fazer musical. Porém, esse recorte estaria muito mais próximo de um “enquadramento do cotidiano”, fazendo perceber a música presente no próprio cotidiano, no acaso e indeterminação dos sons, nos afastando assim da concepção tradicional de música de concerto. Para Cage não existe “um espaço ou tempo vazio, sempre há algo para se ver, algo para se ouvir”. (apud SANTOS, 2004, p. 80).

Conforme nos é apresentado no livro, a proposta do silêncio apresentada por Cage relaciona-se com a noção de *ready-made*, proposto em “*O grande vidro*” de Marcel Duchamp, pois a transparência nos permite “ver-através” do objeto, “diluindo-se, assim, as fronteiras e remetendo o espectador ao outro, ao ambiente, à “vida”.” (ibidem). O que torna o silêncio, em Cage, a própria afirmação da vida, colocando a arte não mais como a superação desta, ou uma fuga da mesma, mas sim como uma “introdução nela”. Logo, vida e arte seriam equivalentes, operando, deste modo, o que foi chamado de um “diagrama desmaterializado” pela pesquisadora Natilee Harren (2008) e David Joselit (2005). Harren (2008) também menciona uma relação entre a partitura *Variations I*

(Figura 22) de John Cage com o “*O grande vidro*” de Duchamp, pois a partitura é criada com linhas e pontos sobre folhas de transparência, comumente utilizadas para o retroprojeto.

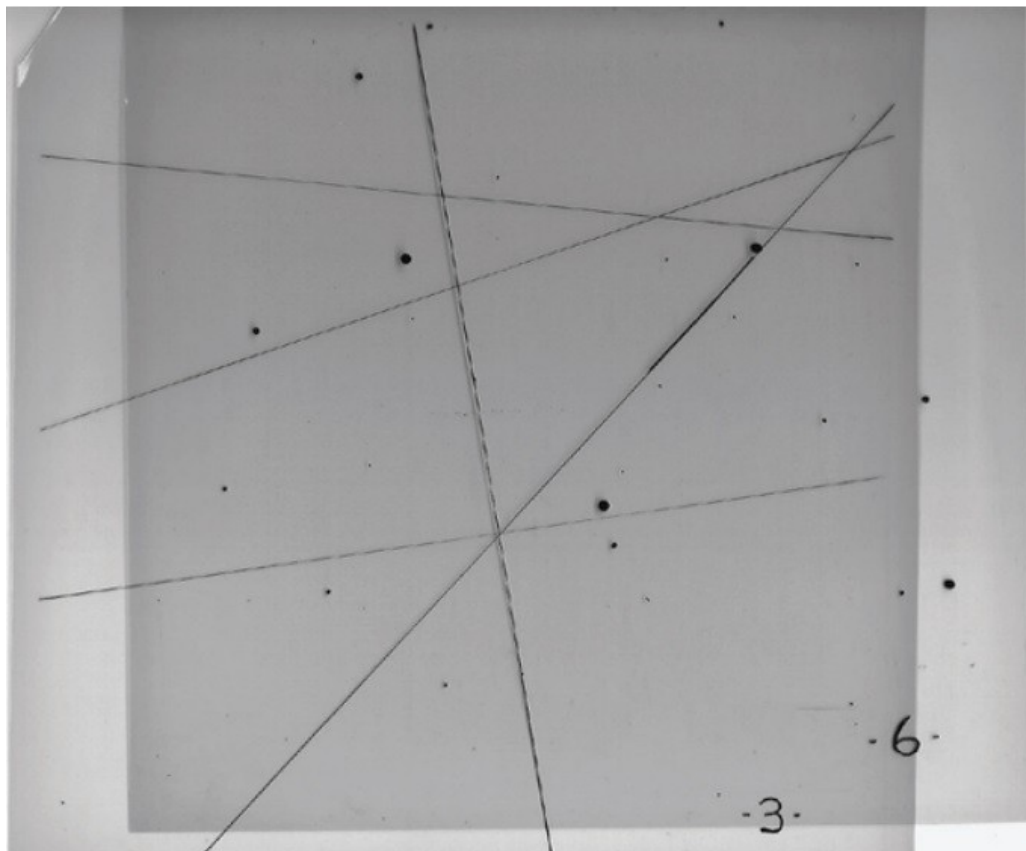


Figure 5. John Cage, *Variations I*, 1960, used by permission of C. F. Peters Corporation on behalf of Henmar Press, Inc.

Figura 22: Partitura *Variations I* de John Cage com sobreposições de linhas e pontos marcadas em transparência. (HARREN, 2008 p. 105)

Variações I de 1960 envolvem conjuntos de transparências com formações de pontos e linhas que podem ser sobrepostos livremente em várias combinações para produzir partituras que se assemelham a diagramas. Cada ponto representa um som individual de escolha do intérprete, e as linhas representam frequência, amplitude, duração e ordem, também decididas pelo performer. (...) Cage comentou que as distâncias entre pontos e linhas em Variações I podem ser “medidas ou simplesmente observadas”, e a peça é para “qualquer número de artistas; qualquer tipo e número de instrumentos”. Sua abordagem vale-tudo para a performance não nega o fato, no entanto, de que longas explicações tiveram que acompanhar as novas formas de notação para que os intérpretes pudessem interpretá-las. Esse paradoxo lembra o pensamento de Duchamp de maior envolvimento com diagramas e transparência, o *Large Glass* (1915-23) — uma obra tão obscura que exigia a publicação dos esboços e notas preparatórias do artista na forma da Caixa Verde (1934) (HARREN, 2008, p. 101)⁵⁷

⁵⁷ Variations I of 1960 involves sets of transparencies bearing point and line formations that can be overlaid freely in various combinations to produce scores that resemble diagrams. Each point stands for an individual sound of the performer’s choice, and the lines represent frequency, amplitude, duration, and order, also decided upon by the performer. (...) Cage remarked that distances between points and lines in Variations I may be either “measured or

Desse modo, a proposta de Cage é que os performers pudessem improvisar a partir da relação de distância entre os pontos e as linhas das transparências sobrepostas, que ao movimentá-las irão alterar as velocidades e as intensidades do som tocado por cada um dos instrumentistas. Segundo o pensamento de Santos:

O artista não é mais um “fazedor”, nem suas obras são “feituas”, mas sim “atos”. Se “a obra de arte é uma peça de invenção, de criação”, e se a arte está fundida à vida, obrigando o espectador a “converter-se em um artista”, é necessário atrever-nos a ser livres para podermos ver através dos eventos, ver através do objeto e deixar que ele também nos veja. Surge uma forma poética que se abre para uma pluralidade de leituras, que não tem fim e que a faz se aproximar do inacabado e do vazio. (SANTOS, 2004, p. 82)

Ao propor que o espectador se converta em um artista, o propositor da obra age através da desterritorialização. O artista propositor pode desterritorializar o espectador por meio do objeto, do ver e do ouvir através do objeto, retirando tal objeto da sua significação habitual. Como a Arte Sonora se utiliza da materialidade do som para propor tal desterritorialização, dentro de um território que se atualiza a partir das artes plásticas, o som se torna a potência do menor. A prevalência da visão no território das artes plásticas e visuais nos permite entender o som como o diferente, algo do menor agindo dentro de um meio visual maior. O jogo de desterritorialização é assim entendido por Santos:

(...) é aquele que subentende um território dominante maior e um dominado menor. É o que Gilles Deleuze entende por devir, um jogo em que o modo maior estaria sendo sempre desterritorializado pelas potências sem nome e irregulares do menor, enquanto este último sofreria as forças de territorialização e das normas e regras seguras do maior. Mas nem tudo do menor é capturável pelo maior, abrindo-se a brecha que leva o jogo da desterritorialização a retornar sempre. (SANTOS, 2004, p. 97)

É nesse ponto do pensamento que é possível compreender a escuta em movimento, o qual Fátima Carneiro denominou como escuta nômade, muito próximo da ideia de “devir” apresentada por Cox (2004). Em um trecho anterior, Santos discute uma escuta apresentada por Vera Terra, relacionada com as inovações propostas nas composições de Edgar Varèse, sendo esta “uma escuta que, ao se tornar “cinestésica”, torna-se também “gestual”. Uma escuta na qual “o som é vivenciado como um 'corpo', em sua materialidade física e plástica” (SANTOS, 2004, p. 53). Corpo é aquilo

simply observed,” and the piece is for “any number of performers; any kind and number of instruments.”¹⁶ His anything-goes approach to performance did not negate the fact, however, that lengthy explanations had to accompany the new notational forms in order for performers to be able to interpret them. This paradox recalls Duchamp’s grandest engagement with diagrams and transparency, the *Large Glass* (1915-23)—a work so obscure that it demanded the publication of the artist’s preparatory sketches and notes in the form of the *Green Box* (1934). (tradução livre)

que age e é agido, afeta e é afetado. Enquanto que o “devir” está no movimento de encontro entre diferentes corpos, o qual requer uma ação, ou gesto, que articule esse encontro. Porém, essa diferença entre os corpos é fundamental para o encontro, uma vez que ocorre no momento do encontro a territorialização por parte do maior, e da desterritorialização por parte do menor, do diferente. Se olharmos para o som enquanto uma corporeidade da vida, ao experienciarmos sua afetação no contexto da Arte Sonora, o resultado será uma transformação no território das artes plásticas, e no momento desse encontro há uma outra percepção do tempo e do espaço.

Se adentrarmos em um espaço de exposição, seja em uma galeria ou mesmo em um museu, a expectativa é de encontrarmos obras plásticas e visuais, em que a fruição estética ocorra por meio da percepção visual. Ao nos depararmos com obras de Arte Sonora nestes espaços, o deslocamento vai da visão para o ouvido, da observação para a escuta, sendo também um deslocamento conceitual. É possível pensar neste sentido sobre as instalações feitas para territórios que não remetem aos ambientes de exposição de arte, como por exemplo *site-specific* e arte ambiental. Estas instalações ocorrem em espaços públicos, como praças e parques, podendo operar na desterritorialização destes espaços, mas também na territorialização das obras em tal lugar, com a intenção de transformá-los em espaços artísticos. Neste sentido, a própria obra de arte pode ser entendida como nômade, pois como explica Santos (2004):

(...) é importante entender que ser nômade não significa não ter território. Deleuze chama atenção para esse fato, lembrando que o território do nômade são seus trajetos: ao ir de um ponto a outro ele segue trajetos costumeiros e não ignora esses pontos, sejam eles pontos de água, de habitação, de assembleia ou qualquer outro. Mas é importante compreender que um ponto, no trajeto do nômade, só existe para ser abandonado; ele é uma alternância e só existe como alternância. (SANTOS, 2004, p. 101-102)

Sendo assim, é próprio do nômade se localizar entre pontos, nos entremeios, em regiões de fronteiras entre conceitos ou mesmo entre as linguagens artísticas. O conceito de nomadismo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995d) se baseia na distinção de dois espaços musicais descritos pelo compositor Pierre Boulez (1972), a saber o espaço liso e o estriado que, ao serem transpostos para o tempo, o primeiro se caracteriza pela ausência de pulsação, enquanto o segundo implica numa estriagem métrica. Se a Arte Sonora possui essa característica de não ter uma pulsação métrica, ou mesmo uma ordem narrativa de começo, meio e fim; logo, a Arte Sonora, possui em si essa característica nômade de habitar um espaço liso no território das artes. Pois, para Santos (2004), o “espaço-tempo nômade” seria:

Um espaço onde todas as conexões podem ser realizadas e o olho (ou ouvido) não tem

pontos fixos de referência. Ele deve simplesmente presumir as distâncias e as velocidades. Não há medida. Esse espaço é sempre direcional e não dimensional ou métrico e encontra-se muito mais ocupado por acontecimentos do que por coisas formadas e percebidas. (...) É um espaço intensivo e não extensivo, de distâncias e não de medidas. Por isso, como aponta Deleuze, “o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo”. (SANTOS, 2004, p. 106)

Para a escuta nômade, os sons ouvidos nas ruas podem se conectar a quaisquer outros neste mesmo espaço, caracterizando-se como um rizoma, onde quaisquer distâncias podem ser conectadas, escorregando de um som a outro, valorizando mais aquilo que se apresenta entre essas distâncias. Conforme explica Santos a respeito da escuta nômade: “Passeando por entre os pontos de referências móveis desta música em forma de rizoma, a escuta transitaria nas linhas que levam de um ponto a outro incessantemente. Tal escuta não consiste no conhecimento da significação da obra musical, nem na percepção única do objeto-sonoro.” (DOS SANTOS, 2000, p. 68).

O conceito de nomadismo em Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995d) consiste na lógica de funcionamento rizomática, onde é possível conectar quaisquer pontos em um mapa, produzindo distâncias e estabelecendo relações no que está entre esses pontos. É um modo de funcionamento que se opõe à lógica dicotômica da raiz. Onde se encontra a experimentação, é possível transitar entre lugares, entre diferentes discursos, linguagens e símbolos, transgredindo fronteiras e penetrando assim uma “zona de indeterminação”. Assim, a rizomática, esquizoanálise, cartografia e nomadologia são aproximações de sentido na obra destes autores. Os princípios do rizoma estão: na conexão; na heterogeneidade; na multiplicidade; na ruptura a-significante; na cartografia; e na decalcomania. Logo, é possível observar nas diferentes estruturas e sistemas dominantes a presença do rizoma, do diferente, de modo que a todo tempo, tais sistemas busquem incorporar o rizoma na sua estrutura; porém, este pode escapar criando linhas de fuga.

Ainda é possível, a partir destes autores, abordar o termo “nomadologia” como um tipo de ciência vaga, diferentemente das ciências régias que possuem métodos bem delimitados para chegarem aos resultados buscados. Assim, a nomadologia estaria mais preocupada em encontrar e desenvolver problemas de ordem prática, do que em aplicar os teoremas estabelecidos pelas ciências régias, aproximando-se assim do conhecimento prático do fazer artístico. Como o artesão, ou ferreiro que, no período medieval, se deslocavam de um lugar para o outro em busca da demanda para o seu trabalho. Isso acontecia pois, com a escassez de profissionais que conhecessem a técnica da ferragem, era comum o movimento do trabalhador entre diferentes cidades.

Sendo assim, a ciência nômade é aquela que está a margem dos saberes institucionalizados e bem constituídos, divididos em áreas bem definidas, mas que podem se relacionar com as ciências

régias de duas maneiras. Por um lado as instituições de Estado se utilizam da nomadologia a fim de produzir diferenças nos saberes constituídos; enquanto que a ciência nômade pode, muitas vezes, transversalizar esses saberes, se apropriando dos teoremas e métodos, buscando solucionar problemas que lhe foram colocados pela institucionalização dos saberes.

Observamos, neste sentido, que a Arte Sonora pode transversalizar diferentes áreas do saber, utilizando-se do conhecimento científico e explorando novas tecnologias para compor com as obras de arte. Assim, o que nos interessa no conceito de escuta nômade aplicado à Arte Sonora é esse movimento de conectar distâncias, de produzir distâncias e o fruir da duração no momento do encontro obra-espectador. A possibilidade de criar significados no agir e na forma de experimentação, e assim alucinar a vida através da escuta. Nas palavras de Cage (1985):

Eu duvido que a gente possa encontrar um objetivo mais alto, ou seja, que a arte e nosso envolvimento nela nos introduzam de alguma forma na própria vida que estamos vivendo e que então sejamos capazes de, sem partituras, sem executantes, simplesmente ficar sentados, escutar os sons que nos cercam e ouvi-los como música. (CAGE apud DOS SANTOS, 2000, p. 64)

Nos parece que o objetivo de Cage é desterritorializar a escuta da música tradicional, para reterritorializá-la em uma escuta da própria vida, que a todo tempo se transforma. Segundo Cox: “Cage se opõe à noção de música como um ser e insiste que ela se torne um devir – “um processo essencialmente sem propósito”, “um processo cujo início e fim são irrelevantes para sua natureza”.’ (COX, 2004, p. 4)⁵⁸. A Arte Sonora pode se apresentar como intervenção, performance, escultura e instalação, desde que tais aparições englobem as virtualidades do mundo dos sons. Deste modo, a Arte Sonora revela o ruído de fundo como potência do existir. O comum em todas essas formas de Arte Sonora é a presença do som como campo de virtualização do real. Som, ruído ou silêncio se atualizam no momento do encontro entre a obra e o participante, onde o artista propõe, mas o resultado é fruto da interação do espectador.

Há uma linha de fuga que fornece ao som aspecto híbrido, que remetem à alucinação causada pela escuta nômade, como ocorre nas instalações sonoras *Time Square, Listen!* e as *Time Pieces*, de Max Neuhaus. Conforme explicado por Santos, tais trabalhos consistem em dispositivos de fazer ouvir, convidando o participante para a experiência de uma “poiética da escuta” (DOS SANTOS, 2000). Sobre tal “poiética da escuta”, a autora indica que:

Na ideia de poiética, o ato de escutar constitui-se também como ato de compor. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em *4'33"*, Cage

⁵⁸ Cage objects to the notion of music as a being and insists that it become a becoming—“a process essentially purposeless,” “a process the beginning and ending of which are irrelevant to its nature. (tradução livre)

propõe o silêncio diante de um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta. Em uma “poiética da escuta”, compositor, intérprete e ouvinte, embora independentes, fundem-se, concentrando-se sobre os sons, eles mesmos. (SANTOS, 2004, p. 91)

Essa busca por novas estéticas, experimentações sonoras e poéticas, permite aos participantes criar junto com a obra. Tal “poiética da escuta” pode ser compreendida como um convite a cartografar as virtualidades existentes em uma obra, o que nos parece ser absolutamente coerente com a perspectiva da Arte Sonora. Os sons, presente nas instalações sonoras, são uma forma de explorar a criação de um bloco da escuta com o silêncio e o ruído de fundo explorado pelos artistas nas arquiteturas e instalações propostas.

Olhamos para a instalação *Time Square*, de Max Neuhaus, a fim de compreender como ocorre este processo da escuta em blocos. Partindo da descrição que o pesquisador Matthew Kane Green (2011) apresenta em sua tese, a obra *Time Square* é uma *place work*:

As *place works* estão ancoradas em uma única região do espaço e incidem persistentemente sobre ela. *Times Square* é uma *place work* porque é composta por um corpo de som perpétuo e constante que pode ser considerável audível apenas em uma ilha de tráfego específica na Time Square de Nova York. (GREEN, 2011, p. 74)⁵⁹

Este é um exemplo de uma obra territorializada em um espaço, que no caso é a Time Square em Nova York. Espaço este que possui uma grande quantidade de ruídos do tráfego nas ruas, pessoas passando e também muitos estímulos visuais. A instalação é composta por alto-falantes localizados abaixo do nível da calçada, sob as grelhas que permitem a troca de ar dos túneis do metrô com o ambiente externo. Os alto-falantes emitem o som constantemente, ao passo que os pedestres podem percebê-los de formas diferentes a depender do momento do dia, bem como quando há intervalos de silêncio no tráfego, criando assim uma alucinação na escuta.

A expectativa de Neuhaus para o trabalho era a criação de uma “zona de calma” (Ratcliff 1983) que serviria como um “extremo contraste” com a “natureza ativa” da Times Square (Neuhaus, 1992a). Isto foi atingido através da apresentação de uma série de tons sustentados e estáveis, ou o que Neuhaus chamou coletivamente de “bloco de som” (Neuhaus, 1992b). Esses tons não mascaram o som real do quarteirão, mas sim funde-se com ele e, ao fazê-lo, acalma e solidifica esse som. (GREEN, 2011, p. 72)⁶⁰

59 Place works are anchored to a single region of space and persistently impinge upon it. Times Square is a place work because it comprises of one perpetual, constant body of sound that can be said to be audible only upon one specific traffic island in New York’s Times Square. (tradução livre)

60 Neuhaus’ expectation for the work was the creation of a ‘zone of calm’ (Ratcliff, 1983) that would serve as an ‘extreme contrast’ to the ‘active nature’ of Times Square (Neuhaus, 1992a). This was achieved through the presentation of a series of sustained, stable tones, or what Neuhaus referred to collectively as a ‘block of sound’ (Neuhaus, 1992b). These tones do not mask the real sound of the square but rather merge with it and in doing so, sooth and solidify this sound. (tradução livre)

A escolha de não querer transmitir qualquer tipo de mensagem, reação ou conceito particular permite que o pedestre perceba apenas uma alucinação, como uma espécie de “música flutuante”. Segundo o artista: “Não estou interessado em saber o que [o público] está experimentando. De certa forma, não é da minha conta. Estou preocupado apenas com o catalisador, o iniciador; seus caminhos individuais são muito particulares, próprios” (NEUHAUS apud GREEN, 2011, p. 74)⁶¹. Esse catalisador é a duração, como é sugerido por Cox:

Neuhaus lança a dicotomia música/arte sonora em termos de tempo/espaço – uma distinção reiterada por artistas sonoros mais jovens, como Stephen Vitiello. No entanto, a distinção tempo/espaço é uma pista falsa. A distinção real é entre dois tipos de tempo: o tempo pulsado (o tempo da música e do significado) e o tempo ou duração não pulsado (o tempo da própria matéria sonora). (COX, 2004, p. 8)⁶²

Há outros trabalhos de instalação de Neuhaus que seguem um outro caminho. Como no caso da série *Time Pieces* que ele chama de *moment works*. Segundo explica o artista: *As moment works* não constroem lugares, mas fazem com que essa realização do lugar aconteça quando desaparecem; do mesmo jeito que as *place works* não constroem tempo, mas permitem que sua própria percepção do tempo aconteça dentro de sua natureza estática. (NEUHAUS apud GREEN, 2011, p. 74-75)⁶³

Green afirma que as *Time Pieces* de Neuhaus são comparáveis aos sinos da igreja, ou à torre de relógio, pois ambos marcam a passagem do tempo com o som, são cíclicos, audíveis por uma grande área territorial e por muitas pessoas. São como uma inserção abrupta no ambiente acústico que aos poucos vão desaparecendo. Porém, no caso específico destas instalações, acontece exatamente o oposto: um som lento e crescente soa por um período de tempo e muito abruptamente some. “O som projetado por cada *Time Place* é um ‘reflexo auditivo’ (Ratcliff, 1983) do ambiente em que está instalado. Isso é alcançado através de amostragem da paisagem sonora, gravada por meio de um microfone colocado dentro do espaço.” (GREEN, 2011, p. 75)⁶⁴.

Nos parece que esta série de instalações podem ser relacionadas à ideia de duração descrita por Cox (2004) que mencionamos anteriormente. Segundo o autor, Bergson apresenta o conceito de duração, onde:

61 I am not interested in knowing what [the audience] are experiencing. In a way it is none of my business. I am concerned with the catalyst, the initiator; their individual pathways are very private, their own. (tradução livre)

62 Neuhaus casts the music/sound art dichotomy in terms of time/space—a distinction reiterated by younger sound artists such as Stephen Vitiello. Yet the time/space distinction is a red herring. The real distinction is between two kinds of time: pulsed time (the time of music and meaning) and non-pulsed time or duration (the time of sound matter itself). (tradução livre)

63 The moment pieces don’t construct places, but they cause this realization of place to happen when they disappear; in the same way that the place pieces do not construct time, but they allow your own realization of time to happen within their static nature (Neuhaus, 1992b). (tradução livre)

64 The sound projected by each Time Piece is an ‘aural reflection’ (Ratcliff, 1983) of the environment it is installed within. This is achieved through sampling the host’s soundscape through a microphone placed within the site. (tradução livre)

(...) ele move gradualmente através da noção de ser como duração, um devir diferenciado por vários “ritmos”, “vibrações”, “tensões”, “dilatações” e “contrações” temporais. Podemos ler Bergson, então, como oferecendo uma extensão da concepção de devir de Nietzsche que desenvolve seu caráter temporal e que nos ajuda a ver como a noção de devir reconcebe o ser enquanto o tempo. (COX, 2004, p. 3)⁶⁵

Aquilo que diferencia o estado habitual de escuta, ou seja, aquilo que desterritorializa o participante ao transitar pela instalação, é a duração. É possível que no momento da obra onde a escuta é alucinada, seja o momento no qual o participante possa experienciar o devir. Sendo a duração “essa concepção alternativa de tempo (...) o próprio fluxo que produz seres e eventos, e pelos quais eles constantemente se tornam outros” (ibidem)⁶⁶. Assim, a percepção dos corpos sonoros que afetam o próprio corpo do espectador desterritorializado na instalação, alucina o movimento da escuta, podendo agora compor blocos de escuta com o silêncio, transitando pelo espaço e criando conjuntamente.

A escuta nômade, que cartografa e experimenta os sons, assim nos parece, ser um modo de escuta possível de ser verificado na Arte Sonora. Ainda acerca desta relação entre escuta nômade e alucinação da escuta, reforçamos o que Cox revela sobre o artigo de 1974 que Neuhaus escreve:

Tradicionalmente, os compositores localizam os elementos de uma composição no tempo. Uma ideia que me interessa é localizá-los, em vez disso, no espaço, e deixar o ouvinte colocá-los em seu próprio tempo. Não estou interessado em fazer música exclusivamente para músicos ou audiências iniciadas musicalmente. Estou interessado em fazer música para pessoas. (NEUHAUS apud COX, 2004, p. 7)⁶⁷

Essa nota de Neuhaus confirma a relação da escuta nômade com a fruição que buscamos compreender na Arte Sonora, uma vez que a composição feita para o espaço permite o ouvinte organizá-lo na sua própria duração.

O artista, a obra e o espectador: a fruição estética na Arte Sonora

No artigo chamado *Instalações Sonoras* (2016), a artista e pesquisadora Ianni Barros Luna argumenta que a partir dos anos 60 “o arcabouço modernista se mostra incapaz de lidar com toda uma gama de manifestações artísticas híbridas” (LUNA, 2016, p. 857) com isso observa-se uma

65 (...) he gradually moved toward a notion of being as duration, a becoming differentiated by various temporal “rhythms,” “vibrations,” “tensions,” “dilations,” and “contractions.”⁸ We can read Bergson, then, as offering an extension of Nietzsche’s conception of becoming that develops its temporal character and that helps us to see how the notion of becoming reconceives both being and time. (tradução livre)

66 (...) this alternative conception of time (which Bergson calls “duration” or la durée) is the very flow that produces beings and events and by which they constantly become-other. (tradução livre)

67 Traditionally composers have located the elements of a composition in time. One idea which I am interested in is locating them, instead, in space, and letting the listener place them in his own time. I am not interested in making music exclusively for musicians or musically initiated audiences. I am interested in making music for people. (tradução livre)

abertura a essas novas estéticas e poéticas de maneira sistêmica. Ela constata que é nesse mesmo período que ocorrem as primeiras experimentações com o que chamamos de instalação. Afirma também que é possível embasar a experiência do contato com as instalações partindo da perspectiva fenomenológica. Nas palavras da autora:

A fenomenologia embasa grande parte dessas experimentações, por propor a fruição de obras cujo conhecimento se daria na experiência, por contato, na percepção não somente visual, mas corporal, no tempo e no espaço reais. O que vem a se opor a uma abordagem ilusionista e idealizada, em que sujeito e objeto se encontram desconectados. Para a perspectiva fenomenológica, percepção e pensamento são coextensivos, assim o corpo seria o lugar mesmo da significação. O fenômeno reconhece essa contemporaneidade, essa simultaneidade ontológica entre a percepção e o objeto percebido, entendendo a experiência perceptiva como constituinte do sujeito (...) (LUNA, 2016, p. 857)

No contexto das instalações, a fruição não é somente visual, mas é também uma experiência corporal com o tempo e o espaço em que a obra se insere. Não há um distanciamento intelectual entre a obra e o sujeito que a observa, mas uma coextensão entre percepção e pensamento, onde o corpo se torna o lugar de significação. A arte contemporânea não se vê como sendo uma evolução da arte, ela está poeticamente “interessada em acessar indiscriminadamente épocas e realidades artísticas e históricas distintas, atualizando-as a seu modo” (LUNA, 2016, p. 858), sendo possível agora experienciar o passado de outra maneira. Sobre a Arte Sonora, Luna irá afirmar que tais “práticas experimentais sobre a natureza do som, acústica, técnicas fonográficas e o ato de ouvir, bem como o funcionamento do ouvido humano estão entre as muitas atividades neste campo expandido.” (LUNA, 2016, p. 859).

Nessa perspectiva é possível entender que o artista sonoro propõe a conexão da escuta do espectador com a sua obra, fazendo do devir-som uma experiência criativa de composição. Trata-se, como já dizemos, de um nomadismo relacionado à escuta no espaço de acontecimentos. O discurso é então complementado pelo espectador durante a permanência na obra, onde o som, o espaço e as materialidades compõem uma diferenciação entre o que há de referencial na memória do espectador.

Assim, entendemos que o conceito de escuta nômade apresentado por Santos (2000; 2004) é importante na definição de como ocorre a percepção na Arte Sonora, pois, ao articular blocos de escuta, o espectador pode fazer conexões entre sua própria percepção dos materiais, dos sons e da memória enquanto dura a fruição estética. O espaço de instalação, sendo heterogêneo, possibilita conexões múltiplas e contínuas pois cada espectador vai apreciar a obra de maneira diferente, em momentos e lugares diferentes dentro de uma mesma instalação. Desta forma o espectador é convidado a caminhar pela obra, a fim de perceber, sentir e reagir às possibilidades e conexões que

ela propõe. O espectador que compõe com a obra, ele entra em diálogo com ela, percebendo os materiais e os sons propostos pelo artista no espaço e tempo da instalação.

Sobre essa intencionalidade do espectador na fruição da arte contemporânea, Cristiane Herres Terraza (2013) explica:

A intencionalidade da criação artística é a relação que será estabelecida entre obra e espectador na fruição mental, apoiada na cognição, na interpretação contextualizada da obra em seu lugar de exposição, bem como pelos materiais utilizados, pelos arranjos e ações efetuadas, entre outros. Assim, a obra consiste a partir de uma proposição preta de virtualidades que se atualiza em cada uma das significações criadas pelo espectador. (TERRAZA, 2013, p. 47)

A percepção e o intelecto, que ao mesmo tempo percebe e pensa a obra, é capaz de compor com a realidade. O jogo proposto no devir obra-espectador dialoga num nível pré individual, onde a leitura da fruição se torna mais importante que a análise da obra. Logo, “a partir da ação frutiva do espectador, os significados inicialmente engendrados na obra pelo artista, no momento de sua composição, conformam-se apenas como âncora à criação de sentidos singulares ao sujeito apreciador.” (TERRAZA, 2013, p. 49). Portanto, é o espectador que cria sentido para a obra, ele está ancorado nas referencialidades e materialidades da obra, porém, suas experiências e preferências são atualizadas no contato com a ela. A memória do espectador interage, deste modo, com a obra, recriando-a pela brecha deixada pelo propositor.

Por exemplo. No caso das esculturas sonoras do artista italiano Pinuccio Sciola, mencionado anteriormente nesta dissertação, entendemos que ao produzir cortes profundos na pedra e evocar a memória virtual desta, o artista é capaz de revelar a potência física que se faz presente na sonoridade da pedra. Nas palavras de Pinuccio, retiradas do documentário de Franco Fais⁶⁸, sobre a memória da pedra:

A minha participação na continuidade da cultura da pedra é tão inerente, tão envolvente que... é natural e instintivo, quando trabalho uma pedra, quando a escolho, quando a acaricio, não posso deixar de pensar sobre o que tem sido a passagem de nossa civilização. A pedra, o elemento mais duradouro do nosso planeta, convive naturalmente com os elementos primários, convive com o fogo, pois muitas das pedras nascem dos vulcões. A pedra vive com a água. O primeiro elemento para a vida em nosso planeta, não só para o homem, naturalmente, vive na luz, na transparência onde entra o sol, onde entra o vento, onde o brilho nos faz ver a maravilha deste mundo. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I:s.n.)⁶⁹

68 <https://youtu.be/lkq33RNZpL4>

69 My participation to the continuity of the culture of the stone is só inherent, só involving that... it is natural and instinctive, when I work on a stone, when I choose it, when I caress it, I cannot help to think about what has been the passage of our civilization. The stone, the most enduring element of our planet, lives naturally with the primary elements, it lives with the fire, because many of the stones are born from volcanoes. The stone lives with the water, the first element for life on our planet, not only for man, naturally, it lives in the libht, in the transparency where nus enters, where the wind enters, where the brightness makes us see the wonders of this world. (tradução livre)

A virtualidade da memória da pedra está nesta coexistência do passado, presente e futuro enquanto simultaneidades da duração. Dessa forma ele produz transformações na forma de “um devir diferenciado por vários “ritmos”, “vibrações”, “tensões”, “dilatações” e “contrações”. (COX, 2004, p.3)⁷⁰.

O artista está conectado à pedra, por meio da intuição, pois se envolve com a continuidade da cultura da pedra da nossa civilização. A intervenção que o artista faz na pedra, com cortes paralelos, permitem a passagem da luz e do ar, de modo que, quando ela é acariciada por quem interage, produz vibrações nas hastes, dilatando e contraindo por meio do atrito. Na abertura do documentário podemos ler uma poesia de Pinuccio, onde o eu lírico é a própria pedra que nos apresenta a virtualidade da sua memória e de sua potência:

Antes de eu existir
Antes que o tempo existisse
Quando o caos dominava o universo
Quando o magma incandescente escondeu o segredo da minha formação
Desde então meu tempo está fechado em crosta dura
Vivi intermináveis eras geológicas
Terríveis cataclismos abalaram minha memória lítica
Carrego com emoção a primeira civilização do homem
Meu tempo é atemporal
-Pinuccio Sciola (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I: s.n.)⁷¹

O artista informa no material a capacidade de produzir som, transferindo para ele a potencialidade virtual dessa sonoridade da pedra. A emoção descrita por Pinuccio será evocada no momento de interação, no devir obra-espectador, no aspecto cognitivo da duração.

Em *Bergsonismo* (1999), Deleuze explica que passado e presente coexistem na duração, são como um misto de simultaneidades na experiência psicológica. Em suas palavras “trata-se de uma “passagem”, de uma “mudança”, de um devir, mas de um devir que dura, de uma mudança que é a própria substância.” (DELEUZE, 1999, p. 27). Tal passagem ocorre do atual para o virtual, de uma multiplicidade externa (atual e objetiva) para uma multiplicidade interna (virtual e subjetiva).

Mas, assim definida, a duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e de duração. A duração pura apresenta-nos uma sucessão

70 “rhythms,” “vibrations,” “tensions,” “dilations,” and “contractions.” (tradução livre)

71 Quando non ero e non era il tempo/Quando il caos dominava l'universo/Quando il magma incandescente celava il mistero della mia formazione/Da allora il mio tempo e' rinchiuso da una crosta durissima/Ho vissuto ere geologiche interminabili/Immani cataclismi hanno scosso la mia memoria litica/Porto con emozione i primi segni della civilita' dell'uomo/Il mio tempo non ha tempo/ -Pinuccio Sciola (tradução livre)

puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão (com efeito, a memória do passado, a lembrança do que se passou no espaço já implicaria um espírito que dura) (DELEUZE, 1999, p. 27).

No jogo cognitivo entre o espaço e a duração há, portanto, uma sucessão interna da duração pura, enquanto que o espaço apresenta uma exterioridade da memória com duração própria. Ocorre que, um misto de multiplicidades, internas e externas, é composto por uma série de diferenciações, que seriam as diferenças de grau e natureza. Porém, a fim de que percebamos tal experiência como única e atual, em um nível subjetivo, onde a percepção decompõe a experiência agrupando suas partes em um espaço auxiliar.

Desse modo, somos capazes de “conservar” os estados instantâneos do espaço e de justapô-los em uma espécie de “espaço auxiliar”; mas também introduzimos distinções extrínsecas em nossa duração, decompômo-la em partes exteriores e a alinhamos em uma espécie de tempo homogêneo. (DELEUZE, 1999, p. 27)

Logo, torna-se necessário dividir esse misto a fim de que possamos compreender como ocorre a diferenciação no momento da duração.

(...) a decomposição do misto nos revela dois tipos de "multiplicidade". Uma delas é representada pelo espaço (ou melhor, se levarmos em conta todas as nuances, pela mistura impura do tempo homogêneo): é uma multiplicidade de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação quantitativa, de *diferença de grau*, uma multiplicidade numérica, *descontínua e atual*. A outra se apresenta na duração pura: é uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de *diferença de natureza*, uma multiplicidade *virtual e contínua*, irreduzível ao número. (DELEUZE, 1999, p. 28).

A memória mecânica, que é objetiva e imediata, ocorre no momento da afecção devido o cruzamento entre as linhas objetiva e subjetiva, de modo que a percepção seja consciente. Segundo Deleuze “a positividade da afecção, por sua vez, não é ainda a presença de uma pura subjetividade que se oporia à objetividade pura; é sobretudo a “impureza” que vem turvar esta” (DELEUZE, 1999, p. 41). Tal afecção é dependente do entrecruzamento destas linhas para produzir uma contração na memória, fazendo com que a memória lembrança, subjetividade que ocorre no espírito, repita-se virtualmente como diferenciações.

É possível decompor esse misto em dois tipos de multiplicidades interna e externa, sendo uma delas representada pela multiplicidade espaço (objetivo/externa), e a outra na experiência da duração pura (subjetivo/interna). É nesse momento de repetição que se encontram os cinco aspectos da subjetividade. Sendo o 1º a *subjetividade-necessidade*, que em suas palavras seria o “momento da negação (a necessidade esburaca a continuidade das coisas e retém, do objeto, tudo o que lhe

interessa, deixando passar o resto)” (DELEUZE, 1999, p. 40); enquanto o 2º aspecto da *subjetividade-cérebro* seria o

(...) momento do intervalo ou da indeterminação (o cérebro nos dá o meio de “escolher”; introduzindo um intervalo entre o movimento recebido e o movimento executado, o próprio cérebro é, de duas maneiras, escolha: porque, em si mesmo, em virtude de suas vias nervosas, ele divide ao infinito a excitação; e também porque, em relação às células motrizes da medula, ele nos deixa a escolha entre várias reações possíveis). (DELEUZE, 1999, p. 40).

Estes dois primeiros aspectos participam da linha objetiva, pois “um se contenta em subtrair algo do objeto e, o outro, em instaurar uma zona de indeterminação” (DELEUZE, 1999, p. 41), a respeito do objeto, ou seja, aquilo que corresponderá às nossas necessidades. O 3º aspecto é a *subjetividade-afecção*, o momento da dor (papel puramente receptivo do cérebro). Esta zona de indeterminação, ou intervalo, por sua vez, é elevada à coexistência real da lembrança do passado e do presente-passante pela linha pura da subjetividade.

Em outros termos, o subjetivo, ou a duração, é o virtual. Mais precisamente, é o virtual à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, inseparável do movimento de sua atualização, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria pelo seu movimento próprio outras tantas diferenças de natureza. (DELEUZE, 1999, p. 32).

São nos dois últimos aspectos da subjetividade, o 4º a *subjetividade-lembrança* (primeiro aspecto da memória) e 5º a *subjetividade-contração* (segundo aspecto da memória), que irão ocupar o intervalo criado pela “zona de indeterminação”. No 4º aspecto a lembrança vem “ocupar o lugar do intervalo, que vem encarnar-se ou atualizar-se no intervalo propriamente cerebral”(DELEUZE, 1999, p. 40); e no 5º aspecto a contração ocorre no corpo, “sendo o corpo tanto um instante punctiforme no tempo quanto um ponto matemático no espaço, e assegurando uma contração de excitações sofridas, de onde nasce a qualidade.” (DELEUZE, 1999, p. 40). Logo, conclui-se que é “só os dois aspectos da memória significam formalmente a subjetividade, ao passo que as outras acepções se contentam em preparar ou assegurar a inserção de uma linha na outra, o cruzamento de uma linha com a outra.” (DELEUZE, 1999, p. 41)

Sendo assim, o sinal sonoro produzido pelo artista suscitará a ocupação desse lugar de intervalo qualitativo na “zona de indeterminação”, associando assim a sensação do som à memória de alguma emoção durável. Ou seja, ele introduz um som potencial que só existia em sua virtualidade e o espectador irá significar o som a partir da sua própria subjetividade. É como se ao espectador fosse permitido dar voz à elasticidade da pedra atualizada na forma de escultura.

Antes de Pinuccio realizar a intervenção no material, a pedra permanece em estado de silêncio, estática em sua natureza inorgânica. Contudo, a informação esculpida na pedra modifica

sua capacidade, dando-lhe forma sonora específica. A escuta do som da pedra também é possível em seu estado natural, sem o entalhamento dela na direção da composição artística. Segundo o artista: “Quando estou procurando as pedras, esse é o momento importante, encontro-me no silêncio do campo, e ali, que os sons se escondem”. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I:s.n.)⁷². Ao percutir o material bruto o artista pode presenciar a sua potência sonora, ainda que o silêncio seja importante neste processo.

A experiência do silêncio é sugerida por Pinuccio em uma de suas obras, na forma de instalação, onde ainda é possível presenciar e escutar este silêncio, permitindo ao espectador entrar no interior da pedra (Figura 23).



Figura 23: Espectadores dentro da instalação de Pinuccio Sciola. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I:s.n.)

Ao ser informada através da intervenção de Pinuccio, a pedra passa pela significação. Ou seja, ela é abstraída do mundo concreto dos volumes (FLUSSER, 1985), para depois ser informada de uma outra maneira, agora recortada pelo artista num processo de formatação que inclui a produção de um som específico a partir das propriedades típicas de cada tipo de rocha utilizada.

Em outra situação, quando não entalhada mas escavada, no caso da instalação citada, a obra permite que o espectador experiencie o silêncio ao adentrar na pedra. Nas palavras de Pinuccio:

⁷² When I am searching the stones, that is the important moment, I find myself in the silence of the countryside, and there, even the sounds are hidden. (tradução livre)

A pedra é a estrutura que carrega nosso planeta, a espinha dorsal do mundo como diziam os Incas. As pedras de hoje são a memória do universo. Entrar numa pedra, e ouvir o seu silêncio, creio que seria uma emoção tão forte como ouvir o som das pedras... e a música deste silêncio dentro da pedra, dentro do mundo, é a que acompanha você para sempre. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I:s.n)⁷³

O artista não diz qual emoção o espectador deverá sentir, ele apenas intui sua potencialidade pois é testemunho deste silêncio. Um silêncio ancestral que carrega o planeta, que convive, e conviveu, com diversas culturas e civilizações. Ter essa experiência por meio da escuta nômade permite ao espectador ser transformado pelo contato com as potencialidades da pedra, percebendo assim uma outra duração, um outro modo de existir ao se colocar em devir. Desse modo, o espectador poderá levar consigo essa experiência, olhar para outras pedras que existem no mundo e refletir sobre sua cultura ancestral.

Sendo o jardim sonoro de Pinuccio um espaço heterogêneo, com plantas, esculturas e áreas para fazer fogueiras, banhar-se nos rios, as possibilidades de interações se tornam múltiplas e o espectador pode significar sua experiência de acordo com sua própria memória e preferência. Ainda sim é possível compreender as esculturas de Pinuccio como uma ruptura a-significante, pois a pedra que agora está recortada não é mais a mesma, tornando-se aquilo que Terraza (2013) menciona como o objeto desconhecido. O processo de cartografia do artista, ao produzir cortes intuitivamente na pedra, vai criando decalques sobre ela, modificando assim sua natureza.

Uma das esculturas de Pinuccio Sciola apresenta linhas e pontos que nos remetem à partitura de transparência de John Cage, denominada *Variations I*, mencionada anteriormente. É possível que as experimentações de Pinuccio acerca do seu trabalho plástico de esculpir as pedras tenha sido influenciado por essa estética pós-cageana, mencionada por Liz Kotz (2015), a qual foi abordada no capítulo dois. Essa influência denota uma característica nômade e experimental do artista.

73 The stone is the structure than carries our planet, the worlds spine as the Incas said. Today's stones are the memory of the universe. To enter into a stone, and listen to its silence, I believe would be just as strong an emotion as listening to the sound of the stones... and the music of the silence inside the stone, inside the world, is that which accompanies you forever. (tradução livre)

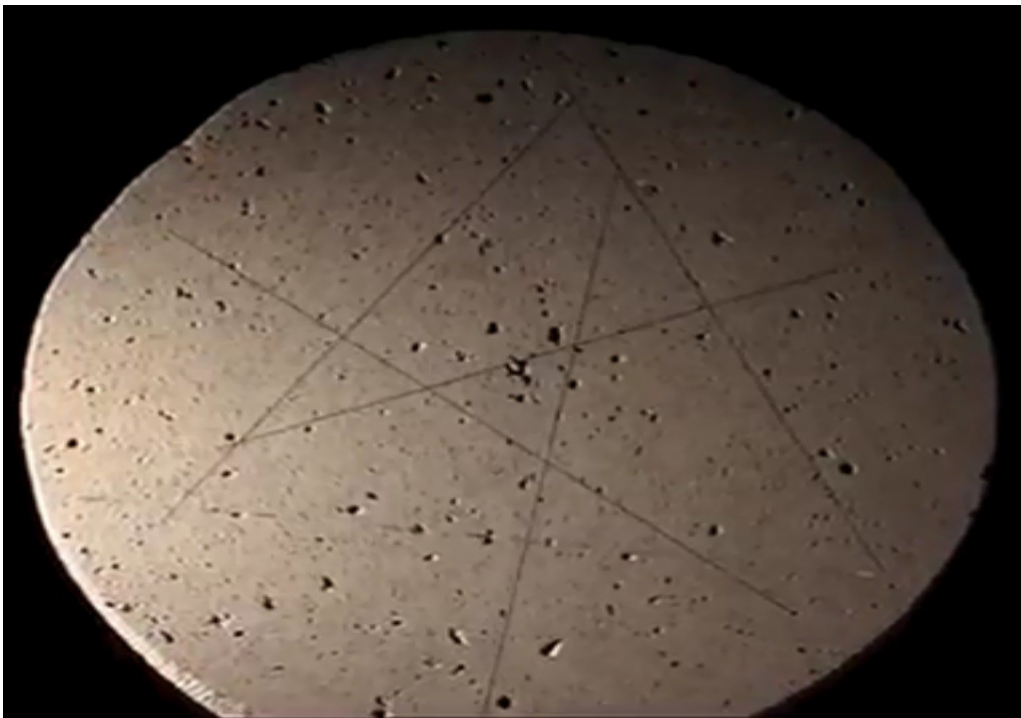


Figura 24: Escultura de Pinuccio semelhante à partura *Variations I*. (SCIOLA OLTRE LA PIETRA, S.I.s.n)

Existe uma clara semelhança entre a partitura *Variations I* e a obra de Pinuccio (Figura 24), uma vez que a porosidade da pedra, caracterizada pelas bolhas de ar aprisionadas durante a sua formação, são reveladas a partir do corte realizado na sua matéria, ocupando assim o lugar dos pontos na transparência de Cage. Para Deleuze e Guattari (1995d), os espaços lisos e estriados se entrecruzam, relacionando aspectos variáveis sob “um certo número de modelos” considerados. No modelo musical emprestado de Pierre Boulez, por exemplo, é definido por diversos níveis, sendo que “No nível mais simples, Boulez diz que num espaço-tempo liso ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço-tempo estriado conta-se a fim de ocupar.” (GUATTARI & DELEUZE, 1995d, p. 161). As linhas são inseridas propositalmente pelo artista, transformando a pedra numa partitura desmaterializada. Nesse caso o artista ocupa a pedra sem contar os pontos que produzirão a partitura, apenas irá inserir as linhas sem seguir um padrão ou regularidade. Sendo que: “Num segundo nível, cabe dizer que o espaço pode sofrer dois tipos de corte: um, definido por um padrão, o outro, irregular e não determinado, podendo efetuar-se onde se quiser.” (GUATTARI & DELEUZE, 1995d, p. 161).

Outras imagens criadas por Pinuccio, apresentadas pelo canal MIS tv⁷⁴, nos permite concluir que há uma relação entre a experimentação de seu trabalho plástico em esculpir a pedra com os primeiros registros das partituras na idade média (Figura 25). Período em que o aspecto modal, do

⁷⁴ <https://youtu.be/hMGMagjdNWM>

canto gregoriano, ainda não possuía um padrão de proporção matemática entre oitavas, tampouco fórmulas ou divisões de compasso, o que só veio a ser estabelecido, aos poucos, através dos anos e com o *Tratado de Harmonia* (1722) de Jean-Philippe Rameu no século XVIII.



Figura 25: Obra de Pinuccio que remete à escrita musical do canto gregoriano. (PINUCCIO SCIOLA, S.I.s.n)

Podemos dizer que as linhas e cortes feitos para compor a forma da partitura na pedra se assemelham as partituras de canto gregoriano do final da idade média, pois estas são caracterizadas pela presença de cinco linhas, diferenciando as alturas das notas, e não mais quatro linhas como no início da escrita musical do período medieval; bem como pela simplicidade das figuras musicais na forma quadrada e pela homofonia, abertura de vozes em intervalos de quintas justas, respeitando as características da escala modal. Logo, a reflexão que Deleuze e Guattari (1995d) fazem sobre o terceiro nível de relação entre o espaço liso e estriado, ainda em referência ao modelo musical de Boulez, pode nos auxiliar na significação da obra:

Num terceiro nível ainda, convém dizer que as frequências podem distribuir-se em intervalos, entre cortes, ou distribuir-se estatisticamente, sem corte: no primeiro caso será chamada “módulo” a razão de distribuição dos cortes e intervalos, razão que pode ser constante e fixa (espaço estriado reto), ou variável, de maneira regular ou irregular (espaços estriados curvos, focalizados se o módulo for variável regularmente, não focalizados se for irregular). (GUATTARI & DELEUZE, 1995d, p. 161)

Na representação da partitura esculpida pelo artista na superfície da pedra, distribuem-se em cortes regulares que compõem um módulo no espaço estriado reto, pois são constantes e fixos. Essa obra não produz o som através da interação, mas estimula quem observa a imaginar qual seria a composição registradas nas frequências e intervalos da partitura entalhada na pedra. A escuta é deslocada do ouvido para a visão, atualizando a potência do som distribuída estatisticamente sobre a superfície lisa da pedra. Tais elementos podem ser focalizados pelo observador da obra, de acordo com seu conhecimento musical e histórico a respeito dos símbolos ali colocados. De acordo com Deleuze e Guattari:

O liso é um *nomos*, ao passo que o estriado tem sempre um *logos*, a oitava, por exemplo. A preocupação de Boulez é a comunicação entre dois tipos de espaço, suas alternâncias e superposições: como "um espaço liso fortemente dirigido tenderá a se confundir com um espaço estriado", como um "espaço estriado, em que a distribuição estatística das alturas utilizadas de fato se dá por igual, tenderá a se confundir com um espaço liso"; como a oitava pode ser substituída por "escalas não oitavantes", reproduzindo-se segundo um princípio de espiral; como a "textura" pode ser trabalhada de modo a perder seus valores fixos e homogêneos para tornar-se um suporte de deslizamentos no tempo, de deslocamentos nos intervalos, de transformações *son'art* comparáveis às da *op'art*. (GUATTARI & DELEUZE, 1995d, p. 161-162).

A proposta de Pinuccio parece dialogar com essa perspectiva de comunicação entre os dois tipos de espaços. Ocorre que, por um lado, para o observador é possível confundir o espaço liso da superfície da pedra com o estriamento regular da partitura; por outro lado, não é possível ouvir as alturas registradas na forma da partitura, levando o observador a compor com a obra. Desse modo, a fruição estética desliza a escuta para a visão e cognição, compondo um misto de sensações e conexões dos limites da obra, significando assim o “enquadramento temporal” da duração, naquilo que se encontra entre os limites da plasticidade e musicalidade, no *intermezzo*⁷⁵.

Vejam os a questão do “enquadramento temporal” em outro trabalho artístico. Olhando novamente para a obra *Sound Mirror* (Espelho do Som) de Navarro (2016), é possível reconhecer que ela possibilita ao espectador escutar o ruído externo, agora significado na qualidade de espelho. O espectador pode experimentar esse contato com a imagem produzida, o ruído de fundo que se transformou em conceito, refletindo a memória do espectador em relação ao som externo, da palmeira, dos ventos e pássaros que ali vivem.

Segundo Terraza, “para alguns autores, ainda, a fruição do objeto artístico se encontra na apreensão do desconhecido: um momento único que proporcionará ao espectador o aparecimento do

⁷⁵ No espaço liso sem corte nem módulo, pode-se dizer que não há intervalo? Ou, ao contrário, tudo aí se tornou intervalo, *intermezzo*? (DELEUZE & GUATTARI, 1995d, p. 161)

objeto artístico como tal.” (TERRAZA, 2013, p. 59) Levando em conta o tamanho da campana, desproporcional em relação ao seu objeto referencial que é a vitrola, o objeto se revela como algo desconhecido para alguns espectadores, que curiosos, irão se aproximar a fim de descobrir suas potencialidades. A autora ainda traz a explicação do artista contemporâneo brasileiro Waltércio Caldas, em visita a exposição Cromática realizada na Casa França Brasil, no Rio de Janeiro em 2012, sobre o encontro com o objeto desconhecido na experiência frutiva:

Quando você vê um objeto pela primeira vez, este objeto não tem pra você ainda... ele não é conhecido por você. E, curiosamente, o objeto que mais se parece com o objeto de arte é o objeto desconhecido. (...) Mas este primeiro instante em que o objeto não está identificado, do meu ponto de vista, este é o momento privilegiado do objeto. É a hora em que o objeto está, digamos assim, sobrevivendo da sua própria capacidade de aparecer, da sua própria energia de aparecer. (CALDAS apud TERRAZA, 2013, p. 60)

O que o artista menciona ao comparar o objeto desconhecido com o objeto de arte, podemos dizer que é muito semelhante à presença do diferente em um território de discursos majoritários, apontado por Santos (2004), significando assim o devir nômade. O diferente é o que está fora da norma, o silêncio inarticulado das “potências sem nome e irregulares do menor”, o objeto desconhecido que recebe significação pelo espectador a partir desse encontro, sendo essa significação a captura da reterritorialização. Ora para apreciar uma obra dessa natureza é necessário se colocar em um estado de silêncio, para então a escuta dialogar com a obra, produzindo o diálogo entre propositor e espectador.

Considerações finais
Possíveis direcionamentos da Arte Sonora

Observa-se pelos trabalhos e artistas aqui mencionados que a Arte Sonora está localizada no paradigma processual da arte contemporânea. Uma vez que encontramos obras inacabadas, criadas como uma proposição do artista, de modo que o espectador se torna também um elemento importante da obra. É necessário salientar que, os materiais plásticos e eletrônicos, bem como os procedimentos utilizados em torno do processo criativo, remetem as escolhas dos artistas à um trabalho de experimentação. Nesse processo é permitido testar diferentes propostas, de forma errante e nômade, o artista pode acidentalmente descobrir novas possibilidades plásticas e sonoras. Assim a estética desse novo gênero que é a Arte Sonora não se limita apenas aos acontecimentos históricos e as influências das vanguardas artísticas, ou mesmo da música experimental. Mas também aos procedimentos de estudo e de como o artista dá forma aos materiais plásticos e eletrônicos. Trataremos de relacionar os processos criativos de alguns dos artistas estudados aos paradigmas estéticos mencionados por Felix Guattari no texto *Um Novo Paradigma Estético*, que compõe o livro *Caosmose* (1992).

Em torno de diferentes tipos de materiais e informações

Conforme pôde ser observado, a Arte Sonora se relaciona com a escultura e o espaço. Os artistas de Arte Sonora trabalham com materiais plásticos e eletrônicos com objetivo de extrair deles diferentes tipos de sonoridades e interações. Contudo, há uma diferença que pode ser destacada acerca da natureza desses materiais e tecnologias utilizados pelo artista sonoro. Propomos neste momento uma melhor compreensão da diferença entre o trabalho de escultura voltado apenas para os materiais plásticos e o trabalho de escultura que utiliza recursos de eletrônica. É importante avaliar esse dois aspectos, uma vez que no mundo dos materiais acústicos o artista modela e informa a matéria para extrair dela sua sonoridade e plasticidade, enquanto no mundo da eletrônica, o artista opera com componentes e circuitos que, embora assumam aspectos plásticos em suas obras, possuem ainda elementos lógicos que possibilitam introduzir outras possibilidades.

Em *O Mundo Codificado*, o filósofo Villém Flusser (2010) aborda diferenças importantes sobre as informações contidas nos materiais fabricados pela humanidade. Ele explica que, ao fabricar determinado objeto, estamos dando forma específica para o material utilizado. Por exemplo, para fabricarmos uma cadeira, nós tomamos a sua forma abstraída “cadeira” como possível, porém precisamos escolher qual material utilizar. Desse modo, poderemos fabricar uma cadeira feita de pedra ou então de madeira. Em ambos os casos, ao fabricar a cadeira nós estaremos informando ao material a “cadeira” que queremos. Ou seja, dar forma para o material é informar a matéria com potencialidade de se tornar cadeira.

Para Flusser, os seres humanos foram capazes de desenvolver a habilidade de capturar os

objetos do mundo graças a oposição do polegar em relação aos demais dedos. Isso permitiu não somente abstrair tais “coisas” do mundo concreto (em esquemas, fórmulas, medidas, palavras), como também “informar” os artefatos que fabricamos com esses modelos. Aqui, é importante salientar que para Flusser “fabricar” significa “dar forma” para o material manipulado. Com as ferramentas que criamos, nós humanos potencializamos as faculdades dos nossos órgãos. Mediante essa ampliação da nossa capacidade de informar os materiais utilizados, produzimos tecnologias de som e imagem inerentes à capacidade de memorizar e imaginar.

Essa capacidade de informar os materiais implica necessariamente que essas “coisas” formadas também informam o mundo no qual estamos vivendo. Isso pode ser exemplificado a partir do trabalho manual de um sapateiro, por exemplo. O sapateiro, com as ferramentas corretas, desenvolve a técnica necessária para informar ao couro o modelo de um par de sapatos. Agora, estes sapatos formados pelo sapateiro, são “coisas” que informam o mundo a possibilidade de calçá-los e assim proteger os pés e ampliar sua capacidade de locomoção. Antes de haver sapatos, a possibilidade de calçá-los ainda não existia. Portanto tal possibilidade não fazia parte da realidade humana. Isso significa dizer que, a partir do momento em que a humanidade desenvolve uma tecnologia específica, potencializando o órgão ao qual ela se tornou uma extensão, nós não mais retornaremos para o contexto onde tais ferramentas não existiam.

Ao relacionar as ideias de Flusser (2010) com as esculturas sonoras de Pinuccio Sciola, compreendemos que o material da rocha foi assim informado pelo artista. Ou seja, ao esculpir a matéria ele está invocando a qualidade sonora do material. Dar forma para a escultura significa alterar a matéria para informar com a potencialidade de gerar sons. As obras resultam então dessa manipulação plástica do artista, e agora informam aos espectadores a possibilidade da rocha produzir som por meio do atrito. O material de cada rocha possui a potencialidade inerente de produzir uma sonoridade específica a partir dos elementos de sua composição. Porém, isso só é possível quando o artista busca dar a forma que intensifica o seu potencial acústico. Nesse caso, o artista já conhece tal capacidade da pedra, e a partir dos testes com diferentes cortes ele vai descobrindo novas qualidades sonoras. A potencialidade sonora contida na rocha, ao ser extraída pelo artista, é atualizada na escultura sonora.

Mais adiante em sua obra, Flusser (2010) explica que após a invenção dos aparelhos eletrônicos, o ser humano informa não somente a matéria, mas armazena as informações dentro da lógica do programa contido na máquina, de modo que o apertar um botão executa automaticamente uma função. Agora são as pontas dos dedos que nos permitem programar e acionar os botões das máquinas. Nós os utilizamos para programar máquinas que nos programam. Diante deste cenário, o filósofo concebe que os aparelhos devem ser tratados enquanto máquinas de brincar.

Os trabalhos de Arte Sonora que se utilizam da tecnologia eletrônica apresentam diferentes camadas de informações. Vamos olhar para outro trabalho de Paulo Nenflídio, como o *Neurocordio*⁷⁶, por exemplo. O que é interessante nesse trabalho é que ele envolve a interação mais direta entre tecnologia, espaço e espectador. Os sensores captam as ondas cerebrais do espectador e estes estão acoplados a uma caixa de circuitos eletrônicos com uma câmera. Tal programa direciona as informações para os vários monocórdios dispostos no espaço, de modo que, o participante pode alterar o instrumento cada vez que pisca os olhos (Figura 26). O artista afirma que a concentração do espectador permite que o instrumento envie pulsos eletromagnéticos, emitidos por pequenos ímãs sob a corda de cada um dos instrumentos, criando uma oscilação que é fixada com um segundo piscar dos olhos. O resultado é um tipo de harmonia estabelecida pelo pensamento do próprio espectador ao entrar em devir com a obra de Nenflídio.

Há nesse trabalho uma composição plástica que se apresenta sob a forma dos materiais acústicos utilizados, como as cordas tensionadas sobre cada suporte de madeira. A forma de criar tais monocórdios é um exemplo de como informar a matéria, já que a corda tensionada sobre o cavalete atua na potencialidade sonora do material. Ao localizar os ímãs sob as cordas, Nenflídio trabalha uma segunda camada de informação nos monocórdios por meio do eletromagnetismo ativado pelo programa que interpreta as ondas cerebrais do espectador. Dispondo vários monocórdios no espaço, o artista também está informando o ambiente da instalação. O resultado final é que a frequência de pulsos eletromagnéticos emitidos pela concentração do espectador informa os ímãs dos instrumentos. Em contrapartida, os instrumentos emitem os sons acústicos para o qual foram programados, e assim informam o espectador que sua concentração está produzindo aquele som. Isso parece corresponder a proposta de Flusser (2008) de nos colocar para jogar com as informações contida nos programas. Assim, ao perceber toda essa potencialidade do programa, essas camadas de informações e percepções, o espectador afeta e é afetado pela obra.

Arte Sonora: um paradigma processual

Compreendemos que na Arte Sonora, a estética não encontra-se distante dos valores éticos e científicos, mas sim enredado a eles de tal forma que a criação artística possibilita intensificar as discussões. Propondo-nos uma maior participação do público com a obra proposta pelo artista no espaço da instalação, o artista compõe um Agenciamento Coletivo de Enunciação. Jogar com a obra, nesse caso, consiste em corroborar com a fruição estética de uma forma autopoietica, onde o espectador-participante colocará em diálogo com a obra suas próprias referências e valores. Logo cria-se uma linguagem própria entre a obra proposta pelo artista e o espectador por meio desse jogo

⁷⁶https://www.youtube.com/watch?v=p88Rol_L-h0

que atravessa o devir obra-espectador.

Assim, o terceiro paradigma estético proposto por Guattari (1992), chamado de paradigma processual, possui ressonância com os processos interativos e errantes que evidenciamos como componente principal da Arte Sonora neste trabalho. Guattari apresenta o paradigma processual, ou agenciamento processual, da seguinte forma:

Ao invés de marginalizar o paradigma estético, este tipo de agenciamento lhe confere uma posição chave de transversalidade em relação aos outros universos de valor, cujos focos criacionistas e de consistência autopoietica ele só faz intensificar (GUATTARI, 1992, p. 134-135).

Podemos então dizer que a participação do espectador ocorre através do jogo e em processo. O espectador brinca com as informações contidas na obra proposta pelo artista, de modo que o jogo permita que ele crie processualmente junto com a obra. Uma obra de Arte Sonora não é exposta de forma autônoma, pois precisa ser acionada no processo do jogo. Interagir com a obra é o mesmo que informar e ser informado simultaneamente. Enquanto a instalação permanecer funcionando, diferentes espectadores estarão jogando com ela, fazendo com que ela funcione como uma obra em processo que articula elementos transversais, reunindo diferentes tipos de conhecimento e experiências.

Vejam os como o paradigma processual pode ser observado em uma instalação de Paulo Nenflídio, denominada Neurocórdio. Nela, o participante deve se permitir explorar e reconhecer o funcionamento da lógica programada e assim estabelecer o jogo proposto pelo artista. A instalação de Nenflídio é uma caixa preta que capta as frequências cerebrais (*input*), e direciona os pulsos eletromagnéticos para monocórdios (*output*), processo mediado pela tecnologia eletrônica e pela concentração do participante. Ou seja, a máquina opera a informação através do esforço consciente do espectador em extrair sinais sonoros do movimento mecânico das cordas do instrumento. O espectador pode se concentrar nos mais diferentes pensamentos, escavando as potencialidades sonoras que a instalação sugere de modo processual, complementando a criação. Ao integrar a sua ação à obra, colocando-os em uma “zona de indeterminação”, o atuante atualiza a sua própria percepção. Dessa forma há acasos na obra que devem ser completados pelo espectador participante. Deste modo, entendemos que obra e espectador compõem juntos um agenciamento que encontra-se em processo, sendo constantemente recriado. É esta relação dinâmica entre as partes, ou seja, a proposta do artista, a obra no espaço e a interação do espectador que nos leva defender a ideia de que a Arte Sonora reúne componentes heterogêneos que se integram em processo.



Figura 26: Imagem do artista demonstrando o funcionamento da instalação. (PAULO NENFLIDIO, S.I.s.n)

Neste trabalho, analisamos obras de Arte Sonora segundo o seu discurso processual. Por se tratar de uma arte híbrida, que possui relação com as artes plásticas, foi possível traçar um referencial sobre a visualidade, a sonoridade e sobre os modos de escuta, tomando a escuta nômade como dispositivo de criação. Observamos também como o tempo e o espaço podem estar presentes de diferentes maneiras sem necessariamente haver a prevalência de um sobre o outro.

Sobre o tempo, é possível afirmar que a Arte Sonora nos permite experienciar a duração, no sentido da abordagem presente em *Bergsonismo* (1999), o que se torna condição de possibilidade para a atualização de uma memória virtual através da escuta. É possível evocar essa memória em diferentes tecnologias, tanto acústicas, como ocorrem na pedra, na natureza ou no vento; como eletrônicas, com a captação de sons, na síntese eletrônica ou na transformação de sinais, sendo que estes elementos nos convidam a perceber a escuta de um outro modo.

Dessa forma, tanto a atualização da memória como sua evocação, são capazes de transformar processualmente as escutas. O espaço está presente nas obras através da própria instalação e suas qualidades físicas, como através da memória. É possível entendermos a potência da percepção de sons, ruídos ou silêncio como estados emocionais que nos permitem reagir e produzir escutas que nos levam a criar, de maneira subjetiva e processual, com as instalações.

Isso tudo nos leva à corroborar com Félix Guattari (1992) acerca do que ele denomina de

terceiro paradigma estético, uma vez que na arte sonora, diversos tipos de conhecimentos tem que ser operados para que os resultados sejam alcançados. Além disto, a obra encontra-se em processo e depende da interação do participante para ocorrer em sua plena dimensão. Nas palavras de Guattari:

Assim, o paradigma estético processual trabalha com os paradigmas científicos e éticos e é por eles trabalhado. Ele se instaura transversalmente à tecnociência porque os *phylum* maquínicos desta são, por essência, de ordem criativa e tal criatividade tende a encontrar a do processo artístico. Mas, para estabelecer essa ponte, temos que nos desfazer das visões mecanicistas da máquina e promover uma concepção que englobe, ao mesmo tempo, seus aspectos tecnológicos, biológicos, informáticos, sociais, teóricos, estéticos. (GUATTARI, 1992, p. 136-137)

É evidente que muitas obras de Arte Sonora percorrem estas dimensões, integrando-as em sua perspectiva. Tal paradigma também pode ser observado naquilo que o artista Hélio Oiticica chamou, a respeito de seu próprio trabalho, de *program in progress*, conforme descreve Celso Favaretto em *A invenção de Hélio Oiticica* (2015), referindo-se ao percurso criativo do artista que, no início da sua carreira, já continha as potencialidades do que viria a ser desenvolvido nos seus trabalhos futuros. O autor explica que todo o trabalho de experimentação de Oiticica acerca dos *Penetráveis*, já continha as virtualidades do que viera a compor na sua arte ambiental, como é o caso da obra *Tropicália*. E citando Oiticica, o autor destaca que o projeto nasce de “uma necessidade premente de dar ambientação a uma série de *Penetráveis*” (concretizando as virtualidades do *Projeto Cães de Caça*)” (FAVARETTO, 2015, p. 137). Para Oiticica, o Brasil é um terreno fértil para esses tipos de experimentações, pois a cultura no país têm ela própria uma característica *underground*. Assim, entendemos que a intenção de Hélio Oiticica é propor obras que possam ser co-criadas na fruição estética do espectador, colocando os participantes para jogar com as instalações criadas por ele. Nas palavras Guattari (1992, p. 137): “A própria gênese de enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual”.

É importante destacar que o deslocamento do lugar do artista genial, transcendente, para o artista-propositor, marcam significativamente essa articulação com o paradigma estético processual. O artista agora não está preocupado unicamente com a recepção da sua obra de arte, mas com os materiais que utilizará para provocar certo encantamento a partir da reatividade subjetiva do espectador, que entrará em devir com a sua obra, relacionando-a com o seu próprio conhecimento de mundo. Logo, cada artista fará das suas experiências conhecimentos e referências para a matéria-prima de sua invenção, trabalhando assim com a singularidade dos materiais e dos acontecimentos. Deste modo, em muitos trabalhos de Arte Sonora, observa-se um nomadismo, um aspecto processual, um trânsito do artista por diferentes tipos de saberes, os quais ele utiliza para construir

sua obra. São essas coordenadas mutantes dos saberes e processos que nos interessa, conforme assinala Guattari:

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao extremo a capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética (GUATTARI, 1992, p. 135).

Para que o artista, inserido neste paradigma, realize tal operação, é necessário que ele se permita estar em constante estado de transformação, como um caminhante nômade aberto para as afetações do espaço. Conforme mencionado por Cox (2004), é possível nomadizar por diferentes áreas e compor com suas multiplicidades.

Assim, o nomadismo é componente do paradigma processual uma vez que a obra transita por limiares que a singulariza na relação com o participante. Tais processos de criação e modos de produção subjetivos e maquínicos são encontrados nos diversos trabalhos que apresentamos ao longo desta pesquisa. O terceiro paradigma estético também se associa ao nomadizar por entre diferentes materiais e suportes na Arte Sonora.

Neste sentido, observamos tais aspectos processuais e nômades nas propostas de artistas que tornam presentes as forças físicas por meio do som, como é o caso das esculturas sonoras de Pinuccio Sciola e a Harpa Eólica do físico Henri Gurr. Ainda é possível compreender, com as esculturas eletrônicas de Peter Vogel, que as influências da cinética e da cibernética para a Arte Sonora nos propõe novos caminhos e estéticas para o desenvolvimento do processo criativo. Destacamos também que as partituras-acontecimento de John Cage e George Brecht abriram um grande caminho de influência da experimentação do acaso na Arte Sonora. Essas influências ficam claras nas representações das partituras em pedra, de Pinuccio Sciola, bem como na *Reaction Score* de Peter Vogel.

Ao olhar a Arte Sonora, seus aspectos materiais e visuais, as características sonoras e singulares de cada obra, observamos que ela transforma não somente a escuta e a percepção do espectador, mas também a sua própria relação e concepção sobre o que é uma obra de arte. Ou seja, tal desdobramento permite ao espectador se perguntar: Como funciona essa obra de Arte Sonora? O que pode uma escultura sonora? De que modo eu posso experienciar uma instalação de Arte Sonora?

Ao criar uma instalação para um espaço específico, o artista-propositor se permite fazer conexões com o espaço, ou melhor, fazer rizoma e processo. Na Arte Sonora é possível conectar

materiais sonoros, acústicos e eletrônicos, aos diferentes tipos de materialidades, sejam elas espaciais, plásticas ou visuais. O que irá caracterizar o aspecto qualitativo da obra, bem como a fruição estética na relação obra-espectador, é a duração da experiência. O importante é que essas conexões ocorram em processo, permitindo que a escuta do espectador se movimente com a obra, ocupando os espaços abertos deixados pelo artista-propositor. Assim, a Arte Sonora evoca em todas as suas etapas um certo trânsito entre as fronteiras, desencadeando um movimento nômade e processual nos envolvidos.

Destacamos também as referencialidades da Arte Sonora, como por exemplo o dentro e o fora, o público e o privado, o ver e o ouvir, o som e o silêncio. As obras de Arte Sonora que apresentamos ao longo deste trabalho nos permitiram compreender essa coexistência do dentro e do fora, como a obra *On and Between* de Robin Minard, ou a obra *Sound Mirror* de Navarro. Observamos também que as obras de Max Neuhaus exploram o aspecto caótico do trânsito e localizam ilhas de som, como a obra *Time Square*, bem como aquelas que marcam a passagem do tempo, como nas *Time Pieces*.

Outros aspectos podem ser destacados. Relembrar os sons do passado-passante como na obra *Sum of Days* de Carlito Cavarlhosa. Ver o som movimentando as chamas das velas na instalação *TabomBass* da artista brasileira Vivian Cacuri. Tornar presentes as forças eletromagnéticas com os aparelhos de *Sound Walk* desenvolvidos por Cristina Kubrish. Ativar o espaço da casa noturna de Berghain fazendo o espaço ressoar com a instalação *Eleven Songs – Halle am Belghaim* de Sam Auinger e Hannes Strobl. Imaginar um som em potencial a partir da provocação das obras *4,33 x* de Paulo Nenflídio e *Caixa de Silêncio* de Sandra Cinto.

Cada obra citada conta uma história, nos conecta não somente à outras épocas, ou momentos imaginados, mas também à outras obras e diferentes artistas, linguagens e processos criativos na história da arte. A Arte Sonora nos permite fluir por diferentes meios, diferentes espaços e transgredir limites. Ela faz com que reconhecemos as diferenças ao pensar sobre nós mesmos e nossos modos de escuta diante desses trabalhos. Nomadizar é o mesmo que não se ater aos limites, buscar recursos e inspiração no que está fora do seu próprio território e se permitir errar, em um processo de experimentação de novos mundos possíveis com os sons desconhecidos.

Podemos concluir que esses são os principais aspectos que encontramos nos trabalhos de Arte Sonora. Compreendemos que uma obra de Arte Sonora não acontece somente através do trabalho do artista, mas também faz necessária a presença interativa do público, gerando assim uma triangulação entre artista, obra e participante. Explorar as potencialidades de uma obra de arte, desde a sua concepção até a recepção do espectador, consiste em um exercício intensivo de busca por recursos que povoam as inspirações nos processos criativos, o que envolve os materiais, os tipos

de conhecimento aplicados no trabalho, bem como os códigos que serão explorados nesses processos. Os artistas são nômades em seu próprio território. Trata-se, portanto, de uma arte processual, por fazer da mutação uma invenção.

REFERÊNCIAS

ALVIM, Davis Moreira. Foucault e Deleuze: deserções, micropolíticas, resistências. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia). 159 f. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2011.

ARTEREF. Paulo Nenflidio, o artista que esculpe o invisível. (2020). Disponível em <<https://arteref.com/dossie/paulo-nenflidio-o-artista-que-esculpe-o-invisivel/>>. Acesso em mai. 2022.

BEHIND THE SCENES: Sum of Days de Carlito Carvalhosa, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal The Museum of Modern Art. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=F5jYq10_L14&t=12s>. Acesso em jun. 2020.

BRAGA, Paula Priscila. (2020) Sons que Escapam – Curadoria para Sesc Santo André. Disponível em <<https://www.paulabraga.com/post/sons-que-escapam-curadoria-para-sesc-santo-andr%C3%A9-2020>>. Acesso em mar. 2022.

CAMPESATO, LÍlian; IAZZETTA, Fernando. Som, espaço e tempo na arte sonora. In: **Anais do XVI Congresso da ANPPOM**, Brasília. 2006.

CAMPESATO, L. **Arte sonora: Uma metamorfose das musas**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

_____. A Metamorphosis of the Muses: Referential and contextual aspects in sound art. **Organised Sound**. v. 14, n.1, p. 27-37, 2009.

_____. Dialética do ruído. In: **Proceedings of the XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. 2010. p. 1389-1393.

COX, Christoph. From Music to Sound: Being as Time in Sonic Arts. p.1-10, 2004.

_____. Sound art and the sonic unconscious. **Organised Sound**, v. 14, n. 1, p. 19-26, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. 144 p.

DE LA MOTTE-HABER, Helga. Concepciones del arte sonoro. Ramona. **Revista de artes visuales**, v. 96, p. 20-24, 2009.

DE LA MOTTE, Helga. Arte sonoro-¿ un nuevo género?. 1996. Constelaciones: **Revista de Teoría Crítica**, n. 11, p. 434-448, 2020.

DE LOURDES SEKEFF, Maria. **Da música, seus usos e recursos**. Unesp, 2003.

DOS SANTOS, Fátima Carneiro. música das ruas: o exercício de uma “escuta nômade”. **OPUS**, v. 7, n. 1, p. 62-71, 2000.

_____. **Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua**. 2. ed. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2004. 117 p.

ELECTRICAL WALKS - Christina Kubisch / deutsch, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (10 min). Publicado no canal Goethe-Institut Russland. Disponível em <<https://youtu.be/5tCphr8pbFk>>. Acesso em jan. 2022.

ENTRE BORDAS - Sons que Escapam | Sesc Santo André, (2020). 1 vídeo (5 min). Publicado no canal ARTE!Brasileiros. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0eDO0TEFUuU>>. Acesso em abr. 2022.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. **Língua e realidade**. São Paulo. Annablume, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FLUSSER, Vilém; CARDOSO, Rafael (org.). **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Tradução de Raquel Abi-Sámara. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FONDAZIONE SCIOLA. (2016). PINUCCIO SCIOLA: BIOGRAFIA DI UN ARTISTA SENZA TEMPO. Disponível em <https://www.fondazionesciola.it/portfolio_page/pinuccio-sciola/>. Acesso em mai. 2022.

GELL, Alfred. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Revista Concinnitas**, v. 2, n. 8, p. 40-63, 2005.

GREEN, Matthew Kane. In and out of context: field recording, sound installation and the mobile sound walk. 2011. Thesis (Doctor of Philosophy), Schol of Music and Sonic Arts, Queen's University, Belfast. 2012.

GUATTARI, F. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. São Paulo, Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro, Editora 34, vol. 1, 1995a. 5 v. 94 p.

_____. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro, Editora 34, vol. 2, 1995b. 5 v. 96 p.

_____. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro, Editora 34, vol. 4, 1995c. 5 v. 176 p.

_____. **Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro, Editora 34, vol. 5, 1995d. 5 v. 207 p.

HARREN, Natilee. The Diagram Dematerialized, from Marcel Duchamp to John Cage to George Brecht. **Athamor**, v. 26, p. 99-105, 2008.

HENRY GURR. (S. I.: s. n.). Aeolian Harp. Disponível em <<https://www.usca.edu/mathematical-sciences/faculty-sites/henry-gurr/aeolian-harp/file>>. Acesso em jun. 2020.

JOSELIT, David. Dada's Diagrams. In: **The Dada Seminars**. p. 221-239. New York, 2005.

KOTZ, Liz. Post-Cagean Aesthetics and the "Event" Score. **October**, v. 95, p. 55-89, 2001.

LICHT, A. Sound Art: Origins, development and ambiguities. **Organised Sound**, v. 14, n. 1, p. 3-10, 2009.

LUNA, Ianni Barros. Instalações sonoras. **Anais do 15º Encontro de Arte e Tecnologia**, 2016.

MARTIN, Juan. (2011). Peter Vogel's Interactive Sound Art. Disponível em <<http://vogelexhibition.weebly.com/jean-martin-peter-vogels-interactive-sound-art.html>>. Acesso em mai. 2022.

MARCEL DUCHAMP "with hidden noise" 1916, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal A vdH. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=EzktQk2CuHA>>. Acesso em ago. 2020.

NENFLÍDIO, Paulo. (2020) Catálogo. Disponível em <<https://www.omagaleria.com/wp-content/uploads/2020/10/Catálogo-Paulo-Nenflidio-082020.pdf>> acesso em abr. 2022.

OLIVEIRA, Bruno Silva de; GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O espaço como elemento irradiador do medo na literatura sertanista de Afonso Arinos e Bernardo Guimarães. **Abusões**, v. 2, n. 2, 2016.

ON AND BETWEEN de Robin Minard, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Philharmonie. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wcoyAgqErD4&t=69s>> Acesso em jun. 2020.

PAULO NENFLIDIO Neurocórdio, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (1 min). Publicado pelo canal Paulo Nenflidio. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p88Rol_L-h0>. Acesso em jun. 2020.

PETER VOGEL - THE SOUND OF SHADOWS (2011). 1 vídeo (28 min). Publicado pelo canal Jean Martin. Disponível em <<https://vimeo.com/5829961>> acesso em ago. 2020.

PINUCCIO SCIOLA: musica ed elasticità della pietra, (S.I.:s.n.). 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal MIS tv. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hMGMagjdNWM&t=8s>>. Acesso em jun. 2020.

REIS, Thiago. As diferentes acepções da arte na obra de Flusser. **ARS** (São Paulo), v. 18, p. 161-177, 2020.

ROBINSON, Julia E. The Brechtian Event Score: A Structure in Fluxus. **Performance Research**, v. 7, n. 3, p. 110-123, 2002.

RUSSOLO, Luigi. (1913). The Art of Noise (futurist manifest, 1913). The Great Bear Pamphlet-Somethind Else Press, 1967/UBU Classics, 2004, p. 7. Disponível em

<<http://www.ubu.com/papers/russolo.html>>. Acesso em jan. 2022.

RUSTLE 2.0 (2016) de Em'kal Eyongakpa disponível em <<http://www.32biental.org.br/pt/participants/o/2548>>. acesso em nov. 2020.

SANTOS, Fátima Cordeiro dos. A PAISAGEM SONORA, A CRIANÇA E A CIDADE: Exercícios de Escuta e de Composição para uma Ampliação da Idéia de Música. 2006. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

SAUCEDO, Patricia. (S.I.:s.n.). Arte Sonoro: Crepitatore - Luigi Russolo. Disponível em <<https://www.pinterest.pt/pin/355080751851279774/>>. Acesso em jan. 2022.

SCIOLA OLTRE LA PIETRA - Franco Fais (sub.Eng), (S.I.:s.n.) 1 vídeo (15 min). Publicado pelo canal francofais. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=lkq33RNZpL4&list=PLQ7fH75qKKfY0OMwHgnGWGS5eQjfBMLXe&index=16>>. Acesso em jan. 2022.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora.** 2. ed. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: UNESP, 2001. 381 p.

SCHMID, Franziska. (2020). "Eleven Songs": Im Berghain brummen die Bässe wieder. Disponível em <<https://www.qiez.de/berghain-berlin-klanginstallation-tamtam/>>. Acesso em jan. 2022.

SOUND MIRROR (2016) de Eduardo Navarro disponível em <<http://www.32biental.org.br/pt/participants/o/2547>> acesso em nov. 2020.

TERRAZA, Cristiane Herres. O CONCEITUALISMO E A ARTE TECNOLÓGICA: Um estudo sobre a relevância da recepção e da fruição. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

TABOMBASS (2016) de Vivian Caccuri disponível em <<http://www.32biental.org.br/pt/participants/o/2607>>. acesso em nov. 2020.

TAMTAM (sam auinger & hannes strobl): eleven songs – halle am berghain (Klanginstallation), (S.I.:s.n.). 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal KUNSTLEBEN BERLIN. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0X61A55sMSw&t=12s>>. Acesso em jan. 2022.

XAVIER, Janaína S. A fruição da arte nos museus: uma discussão a partir da expografia. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 202-217, 2018.

YAMPOLSCHI, Roseane; ROSA MAMEDES, Clayton; NENFLIDIO, Paulo. Poéticas em arte sonora: entrevista com Paulo Nenflidio. **Revista Vortex**, v. 9, n. 2, 2021.