Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Guilherme de Castro Duarte Martins

Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons

Dissertação de mestrado

Goiânia/GO

2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[X] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Nome completo do autor: Guilherme de Castro Duarte Martins

Título do trabalho: Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

_____ Data: 27 / 07 / 2016

Assinatura do (a) autor (a) [2]

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

[2] A assinatura deve ser escaneada.

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Guilherme de Castro Duarte Martins

Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Arte e Cultura visual, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação da Professora Doutora Rosana Horio Monteiro.

Goiânia/GO

2016

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

de Castro Duarte Martins, Guilherme
Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons [manuscrito] / Guilherme de Castro Duarte Martins. - 2016.
169 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2016.
Bibliografia. Anexos.

1. Paisagem sonora. 2. Espaço público. 3. Arte sonora. 4. Instalação sonora. I. Horio Monteiro, Rosana , orient. II. Título.

CDU 7

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

UFG

FAV
FACULDADE DE ARTES VISUAIS | UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 018/2016 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS** – Aos onze dias do mês de julho do ano de dois mil e dezesseis (11/07/2016), às 14h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG) – orientadora, Maria Raquel da Silva Stolf (UDESC) e Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG), para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: "CARTOFONIAS: EXPEDIÇÕES AO TERRITÓRIO VOLÁTIL DOS SONS", em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de GUILHERME DE CASTRO DUARTE MARTINS, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Rosana Horio Monteiro, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese/dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1170/2013 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovado por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca

A banca destaca a singularidade da pesquisa e a contribuição do trabalho para uma área pouco estudada no Brasil e recomenda a publicação da dissertação.

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, segue assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Rosana Horio Monteiro
Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro
Presidente – FAV/UFG

MR Stolf
Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf
Membro - UDESC

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Membro – FAV/UFG

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

Guilherme de Castro Duarte Martins

Cartofonias: expedições ao território volátil dos sons

Banca Examinadora

Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG)
Orientadora e Presidente da Banca

Profa. Dra. Maria Raquel da Silva Stolf (CEART/UDESC)
Membro Externo

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha (FAV/UFG)
Suplente Interno

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU)
Suplente Externo

Para Raísa, minha companheira de raízes, radículas e rizoma. Aos meus filhos Eufrates e Miranda, que me ensinam possibilidades de amor entre tantos sons e silêncios.

Agradeço à minha mãe Raquel, pelas liberdades e paciências; ao senhor Azael pelas jardinagens no espírito; Luiz B. L. Orlandi, pela generosidade com os conceitos e pescarias; à Zilda Zakia pela ternura; minha amiga e irmã Julia Zakia, pela infância e pelo presente; ao Adirley Queirós, mano velho de guerra, cine-boleiro fabulador da própria memória; e muitos outros companheiros de trabalho, que me levaram a pensar, não somente os sons, mas as vidas que os escutam.

Resumo

Essa dissertação tem por objetivo investigar a presença do som na arte contemporânea, a partir do estudo do trabalho de artistas que se utilizam da matéria sonora para modificar e fazer surgir espaços-tempos em meio à experiência cotidiana. Investigo, principalmente, obras da artista escocesa Susan Philipsz (*Lowlands,* 2010) e da brasileira Raquel Stolf (*Grilo,* 2006). Parto do conceito de *cartofonias*, que seriam mapas sonoros resultantes do cruzamento entre ruídos emitidos não apenas pelas obras estudadas, mas vindos também de seu entorno, compondo jogos de força, audíveis ou não, que rodeiam e atravessam essas obras. Enquanto mapas sônicos em constante mutação, o conceito de *cartofonia* foi criado como uma ferramenta móvel para a presente pesquisa, auxiliando-me no entendimento de como o som não apenas representa o espaço que percorre, mas também participa na criação e no traçado volátil desse espaço, modificando-o e sendo modificado por ele a todo instante.

Palavras-chave: Paisagem sonora, espaço público, arte sonora, instalação sonora.

Abstract

The following work aims to investigate the presence of sound on contemporary visual arts, through the study of artworks from artists who make use of the sonic matter to change and make arise new time-spaces in the middle of the daily experience. I investigate mainly the works of the Scotish artist Susan Philipsz (*Lowlands,* 2010) and the Brazilian artist Raquel Stolf (*Grilo, 2006)*. I start from coining the concept of *cartophonies,* that would mean sound maps resulting from the cross-over of noises emitted not only from the artworks I study, but originated also from its surroundings, composing puzzles audible and inaudible forces, that circulate around and through these works. As sound maps in constant mutation, the concept of *cartophony* was produced as a mobile tool for the present research, helping to understand how sound not only represents the space it traverses, but also participates on the creation of the volatile lines of this space, modifying it and being modified by it every second.

Keywords: Soundscape, public space, sound art, sound installation.

Sumário

Introdução.....1

Capítulo 1 - Tudo o que é som se desmancha no ar.....12

1.1 – Da onda ao mar.....20

1.2 – Da audição às escutas.....25

1.3 – Som, tom, barulho, ruído e rumor.....35

1.4 – Regimes acústicos.....42

1.5 – Cartofonia.....46

1.6 – Naturezas e artifícios: esquizofonia.....53

Capítulo 2 – Sonificando as artes : uma história em ziguezague.....**64**

2.1 - Inconstantes ressonâncias.....64

2.2 - Vozes da guerra em boca de canhão.....68

2.3 - Da granada ao zumbido.....80

2.4 - O vazio é a forma. A forma, o vazio.....84

2.5 - Escuta em trânsito.....96

2.6 - Moléculas de uma sala.....104

2.7 - Ecologia vibracional.....110

Capítulo 3 – Um lugar ao som.....**119**

3.1 – Arquiteturas movediças.....119

3.2 – *Lowlands,* o som sob a ponte.....126

3.3 – Vozes d'água.....129

3.4 – Sonificando espaços-tempos.....132

3.5 – Esquizo-grilo.....138

Conclusão.....147

Sumário de figuras

Fig.1 Partículas aéreas de ondas sonoras comprimidas e rarefeitas.....17

Fig.2 O ouvido humano.....26

Fig.3 René Magritte. Sem título (concha em forma de orelha), 1956....29

Fig.4 Templo Kukulkan, em Chichen Itza, México.....59

Fig.5 Luigi Russolo e os *intonarumori*.....72

Fig.6 M'Bira.....74

Fig.7 Tambor de Aço (Steeldrum).....74

Fig.8 Jackson Pollock, *Number 34* (1949).....82

Fig.9 Joseph Beuys, *Plight* (1985).....91

Fig.10 Max Neuhaus, *Drive in music* (1967), ...99

Fig.11 Chelpa Ferro, *Nadabrahma* (2003).....104

Fig. 12 Jans Haaning, *Turkish Jokes* (1994).....125

Fig. 13 Susan Philipsz, *Lowlands* (2010).....126

Fig. 14 *Lowlands* na Tate Modern, em 2010.....135

Fig. 15 Raquel Stolf, *Grilo [relato B.]* (2008).....140

Introdução

O que se segue são partes de uma pesquisa composta por jornadas. Expedições não colonizadoras ao universo bioacústico, surfe sobre as ondulações invisíveis dos sons em veredas da arte contemporânea e da vida cotidiana. Muitas dessas incursões têm como ponto de partida minha experiência profissional: há treze anos venho trabalhando como técnico de gravação e desenho de som em cinema[1]. Nos últimos quatro, comecei a desenvolver projetos de instalação sonora, também colaborando com alguns artistas que me procuraram para auxiliá-los na execução acústica de suas obras.[2]

Domino a técnica de enrolar cabos, gravar sons debaixo da chuva e peneirar silêncios. O que ainda não consegui resolver foram os problemas das vibrações. Vibrações que insistem em perfurar o ar e invadir o microfone. Vibrações do fundo da terra, ventos cósmicos às vezes. Essa insistente invasão do fora em nosso trabalho é relevante por nos mostrar que, mesmo desejando avidamente, não somos capazes de isolar completamente os sons, pois eles estão sempre se compondo com outros ruídos, corpos, rajadas, chiados de máquinas, mudando de natureza ao curso destes encontros. Essas composições inesperadas, ou colaborações imprevistas do fora, tornam-se ainda mais relevantes quando adentramos o universo das intervenções e instalações sonoras em espaços públicos, tema central da presente dissertação. Uma obra que se insere num espaço público dialoga (ainda que não pretenda) com todo um sistema de forças audíveis e inaudíveis que a cercam, invadem-na e transmutam seu alcance. Se um microscópico ranger de dentes de um espectador diante da obra já acrescenta, ainda que interiormente, fluxos de ruído às sonoridades originais criadas pelo artista, que

---

[1]Formado em Audiovisual pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), desde o início de minha trajetória acadêmica me percebi atraído pela pesquisa e prática dos sons, o que me levou a trilhar um caminho profissional na área. Dentre os filmes em que assino a edição de som valem citar o longa-metragem *Branco Sai, Preto Fica* (2014), do diretor ceilandense Adirley Queirós, premiado no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro em 2014, a ficção *Rio Cigano* (2014), de Julia Zakia, e o curta-metragem *Licuri Surf* (2012), de minha autoria, que recebeu uma menção honrosa no Festival de Berlim em 2012.

[2]Trabalhos como *Sistema de Trocas* (2001), do artista Rubens Mano, *Tcharafna* (2014), de Gui Mohallem, e *Dádiva* (2015), de Nuno Ramos.

dizer dos bate-estacas, esses braços audíveis da especulação imobiliária, ribombando na terra vizinha e coextensiva ao sítio onde a obra se insere? Os sons não respeitam barreiras físicas, atravessam e afetam corpos, perfuram fronteiras do “bom gosto”, como as frequências graves do *hip-hop* explodindo os alto-falantes de um carro estacionado na minha rua, atravessando o arsenal de portões eletrônicos *neo-feudais* que supostamente deveriam me proteger do exterior, invadindo e fazendo tremer, agora mesmo, ao ritmo de suas batidas de guerra urbana, os vidros da minha janela enquanto escrevo.

Quando nos preparamos para fazer uma gravação de áudio em campo aberto nunca sabemos de antemão o que será encontrado, e imprevistos no meio do caminho costumam gerar o material mais interessante que o gravador recolhe. Assim sendo, posso afirmar que as empreitadas teóricas dessa pesquisa também não partem de conclusões predeterminadas, nem sabem ao certo em que lugar chegarão. Mesmo porque, os sons parecem estar em variação contínua, mudando de natureza quanto mais nos aproximamos deles, como certas partículas estudadas pela física quântica. A única certeza é a de que estarei de ouvidos bem abertos aos objetos que me proponho a investigar/escutar; objetos que podem ser definidos como obras de intervenção sonora em espaços públicos.

Como acredito que escutar é também um ato social, me debruço sobre certas relações entre regimes acústicos, sociedade e poder; jogos de força dos quais nem a arte nem nós mesmos dispomos de autonomia para nos ausentar. Os sons nunca estão sozinhos, pois propagam-se necessariamente por um meio, um espaço, uma arquitetura, atravessando corpos, sujeitos e objetos, fazendo ressoar e conectando, com vibrações audíveis ou não, mundos orgânicos e inorgânicos, artísticos e bélicos. Som é física, fisiologia, semiótica, música, guerra, dança, ritual. Assim sendo, por uma questão de honestidade com a natureza da própria matéria fluída aqui estudada, o som, terei de percorrer transversalmente, para além do campo da arte, diversas áreas como a antropologia, filosofia, biologia, cinema, ficção, computação etc. Esse percurso será feito ora de maneira linear ora em deslizes turbilhonares sem aviso, uma vez que certos fenômenos sonoros só podem ser explicados pela mecânica dos fluxos turbulentos, como por exemplo, o *sonic boom,* efeito

de náuseas e mal-estar coletivo causado na população quando aviões supersônicos voam em altitudes muito baixas nas proximidades das cidades, fazendo tremer e ressoar as estruturas dos prédios e os órgãos humanos. Essa tática de guerra sônica foi usada recentemente pela força aérea israelense na Faixa de Gaza, num ataque estrategicamente não-letal e sem vestígios visíveis (GOODMAN, 2012). Por essas trilhas e desvios seguirei, muitas vezes de olhos fechados para ouvir mais longe, tentando escutar o que as obras escolhidas têm a me contar, sabendo que sua linguagem não é necessariamente a das palavras nem a da música, mas o idioma das rajadas de vento, a pulsação do corpo humano, sílabas de água corrente, bocejos, estalos de uma molécula recém-nascida.

O objetivo principal dessa dissertação é pesquisar e levantar hipóteses de como uma obra sonora modifica e é modificada pelo espaço (público) em que se insere; como ela afeta e é afetada pelas singularidades do ambiente que a abriga, dos corpos que a atravessam e são atravessados por suas forças vibracionais, seu som. Investigo nesse trabalho principalmente obras da artista brasileira Raquel Stolf[3] e da escocesa Susan Philipsz[4], que trazem o som como fundamento em seus trabalhos. Apesar de não ter visto pessoalmente os trabalhos dos quais me aproximo, uma vez que tanto *Lowlands* (2010), de Philipsz, quanto *Grilo [relato b]* (2008), de Stolf[5], podem ser consideradas obras de *site specific*[6], utilizo-me de registros em vídeo disponíveis na internet, além de escritos e depoimentos das artistas. Utilizo-me também de uma entrevista que realizei com Stolf por email, no dia 24 de Abril de 2016, que se encontra parcialmente transcrita no Capítulo 3 dessa dissertação, e pode ser consultada integralmente no anexo I desse trabalho.

---

[3]Raquel Stolf é natural de Indaial, no estado de Santa Catarina, artista e professora doutora nos cursos de graduação e Mestrado em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART-UDESC). Dentre suas exposições individuais mais recentes, podemos citar: *Fundo do ar sob ruído de fundo* (2013), Tardanza – Espaço de Arte, Curitiba (PR), *Situação n.1* (2013), Museu Victor Meirelles, Florianópolis (SC), *Assonâncias de silêncios* (2011-2012), Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis (SC).

[4]Susan Philipsz é uma artista escocesa, vencedora do Prêmio Turner em 2010. Originalmente uma escultora, ela atualmente é mais conhecida por seu trabalho com instalações sonoras. Muitos de seus trabalhos trazem gravações *a cappella* de sua própria voz.

[5]Lowlands", de Susan Philipsz, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UWeKzTDi-OA> e "Grilo [relato b]", de Stolf, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XmoozZZzjFY>

[6]*Site Specific é* um trabalho artístico criado especificamente para um local. Geralmente, o artista leva em conta as singularidades do espaço preexistente enquanto está planejando e executando sua obra (KWON, 2012).

Tanto *Lowlands* quanto *Grilo [relato b]* interessam-me especialmente por estabelecerem um vínculo acústico e desestabilizador com o ambiente que as cerca, redimensionando as coordenadas dadas pelo espaço urbano a partir de estímulos sonoros.

Como uma obra de arte, mais do que ocupar e reiterar determinado espaço através dos sons, seria capaz de transmigrá-lo com ritmos e ruídos? Como uma instalação sonora poderia funcionar enquanto um disparador de sentidos não previstos para determinado espaço, ou ainda, agir enquanto um interruptor na relação habitual que se produz diariamente entre transeuntes e um espaço dado, criando um vacúolo de não-comunicação a partir do qual novos sentidos possam ser engendrados? Essas são perguntas-chave às quais essa dissertação, ainda que por meio de um sonoro e crepitante silêncio, se arriscou a responder.

Complementarmente ao estudo das obras das duas artistas citadas acima, investigo instalações do grupo brasileiro *Chelpa Ferro,* vistas em exposição*,* como um contraponto às intervenções sonoras em espaço público, uma vez que o grupo apresenta, essencialmente, trabalhos pensados para o interior de galerias de arte. Pretendo colocar as obras investigadas em diálogo com as de outros artistas seminais na arte sonora, como os norte-americanos Max Neuhaus (1939-2009), John Cage (1912-1992) e Alvin Lucier, cujas obras *Drive-in music* (1967) e *Listen* (1966), de Neuhaus*, Silence 4'33"* (1950), de Cage, e *I'm sitting in a room* (1969), de Lucier, redefiniram os paradigmas da arte sonora e seus atravessamentos com a música e o espaço urbano. Paralelamente, incluo também relatos de minha própria experiência profissional, relacionando a utilização do som na arte contemporânea com processos de criação sonora no cinema. Nesse sentido, os escritos do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986) e seus conceitos de sonoridade e silenciamento da imagem foram importantes aliados dessa pesquisa.

Vivo com o som duas experiências distintas e complementares. A primeira consiste em ir a campo gravar, seja num hospital, no interior de uma caverna, nas montanhas, viadutos ou túnel de metrô. Esse é o momento em que recolho matéria bruta, material sonoro que posteriormente será

processado na tranquilidade de um estúdio, sob condições acústicas ideais ou supostamente ideais. Durante as gravações em sítio é o ambiente que fala, com seus mundos sonoros soprando vozes para dentro do gravador, muitas vezes difíceis de controlar, reger, selecionar. Como silenciar um avião que passa ao longe quando estávamos querendo gravar o canto de uma ave rara na mata? Como separar o murmúrio do rio da lufada de vento que subitamente faz chiar a copa das árvores?

Lembro-me de uma noite, quando saí para gravar uivos e latidos de cães muito distantes, no pomar de uma chácara. Minha intenção era captar o eco desses sons no espaço, chegando de longe ao microfone. Para isso, fiquei no descampado e aumentei o volume do gravador o máximo que pude, na tentativa de 'trazer para perto' a escuta daqueles latidos, impregnados com a amplidão da noite. Subitamente uma ave noturna saltou da árvore atrás de mim, dando um rasante a queima-roupa ao redor do microfone, enquanto lançava seu piado de mau agouro, agudo, zombeteiro e plangente. O volume do gravador estava tão alto, nivelado para a distância dos cães, que o berro do pássaro parecia estar dentro dos meus ouvidos, atravessando-me e perturbando-me o pensamento. Não consegui conter meu próprio grito e deixei cair o microfone. Tudo isso foi gravado. Tudo isso vem sendo gravado ao longo desses treze anos de trabalho, em diferentes latitudes, comunidades, espaços e tempos, compondo uma *fonoteca*, que eu chamo de coleção nômade de sons.

Meu primeiro impulso seria o de chamá-la nômade por uma questão geográfica e extensiva: os sons que a compõem foram coletados em diferentes países (tenho a mania de viajar sempre com equipamento de gravação), desde um templo ortodoxo em reforma na Sérvia, passando por peregrinos em Saintes-Maries-de-la-Mer, no sul da França, até um acampamento cigano no sertão de Alagoas. No entanto, se me forço a refletir sobre esse nomadismo percebo que ele não é apenas extensivo, mas intensivo, isto é, caminha mesmo estando parado dentro de um HD de computador. Ao coletar sons da terra e fixá-los num gravador, cartão de memória ou HD, o que estou fazendo, na verdade, é paralisar (ao menos temporariamente) esses sons, sedentarizando-os em código binário. No

entanto, sempre que esses sons são recolocados em movimento, seja através do uso que faço deles em diversos filmes ou instalações sonoras, seja quando são escutados por mim ou por qualquer outro amigo que frequentemente me pede sons “emprestados”, eles voltam a andar. Mais do que isso, mudam de natureza conforme se combinam com outros sons e imagens, estabelecendo com eles novas relações de vizinhança nas quais todos sofrem mutações - já não é mais o mesmo túnel se por ele percorrem, além das goteiras de umidade, também os roncos de um animal desconhecido.

Exemplifico: gravei num acampamento cigano, durante a realização do documentário Tarabatara[7], de Julia Zakia (2006), o som do bico de uma panela de pressão expelindo ar. É um som que descreve bem a paisagem sonora do acampamento, uma vez que cada barraca possui uma panela dessas e toda cigana, na pressa de que a pressão saia logo da panela para que a comida não demore a chegar na barriga, utiliza-se de um garfo ou pedaço de pau para manter erguido o bico da panela, forçando a abertura da válvula e acelerando o processo de saída da pressão. Pois bem, gravei esse som. Utilizei-o largamente durante o filme, como elemento descritivo da paisagem sonora. No entanto, havia uma cena filmada em super 8 (uma bitola originalmente muda), onde víamos uma pequena ciganinha espirrando, espontaneamente, de frente para a câmera. Pela falta de um ruído de espirro de criança em minha fonoteca, decidi improvisar e construí a sensação do espirro com um fragmento de ruído recortado de uma das gravações das panelas de pressão. Agenciei assim uma nomadização tanto do som da panela, que passou a se avizinhar de um espirro, quanto da própria natureza do nariz da ciganinha, que passou a ter alguma proximidade com o bico da panela de pressão. Talvez eu tenha, sem muita pretensão de fazê-lo, colocado nariz e panela em devir. Utilizei-me muitas outras vezes do som dessas mesmas panelas, mas cada vez em uma receita diferente, combinando-os com outros ingredientes e mudando, portanto, seu gosto.

Posso misturar o canto gregoriano com o uivo de um lobo, o ruído do carro de boi com um violino cigano ou construir para os pássaros do sertão

[7] O documentário está disponível em < https://vimeo.com/52733077 >.

uma gaiola lunar[◂]. Por isso chamar a fonoteca de nômade: além de estar em permanente construção e apesar de ter um numero finito de componentes gravados em diferentes latitudes (nomadismo extensivo), as combinações internas possíveis entre esses componentes são incontáveis (nomadismo intensivo), transformando a fonoteca numa espécie de conjunto finito-ilimitado. É possível que os filmes e outros trabalhos que realizo com som sejam os pontos de fixação desses ruídos nômades, hospedeiros temporários onde eles repousam, assentam-se, estratificam-se. No entanto, o mesmo som que já foi usado num filme pode ganhar existência nova em outro trabalho, renovando-se, voltando a andar. A prova máxima disso é o famoso "Wilhelm Scream"[8], a gravação de um grito que foi usado em incontáveis filmes norte-americanos. Talvez por ser invisível e maleável o som se desgaste com menor intensidade do que as imagens, podendo ser usado e recombinado como sabores, essências, gases. O outro lado da moeda do meu trabalho de gravação em campo se dá no estúdio, onde os ruídos recolhidos podem ser manipulados, recombinados, distorcidos, fragmentados e filtrados, a ponto de, muitas vezes, não serem mais reconhecidos. Trata-se de um processo de fabulação sobre o material coletado, onde procuro dobrar, desdobrar e redobrar as ondas sonoras que foram armazenadas no gravador. Em estúdio é possível extrair uma molécula de canto de pássaro, combiná-la com um grão de silêncio e trançá-la a um átomo de tremor de trem. Com isso busca-se atingir um som que não mais corresponderia a uma imagem nem a um significado unívoco, mas a uma sensação, como o fluir do tempo no interior de uma planta, ou um vórtice, por exemplo. Mesmo quando falham, essas experimentações me ensinam que os sons são compostos maleáveis, um material flexível e fluido em contínua modulação, podendo ser trabalhado como quem, levado por um direito à ilimitação, trabalha um líquido, um gás. Esse trabalho se dá através da combinação extensiva entre diferentes sons, mas também num nível molecular, atomizante e intensivo, onde os próprios grãos que compõem um som são colocados em diferentes relações de velocidades em lentidões entre si, recombinados até sofrerem mutações sônicas em seu 'código genético'.

[◂] Peça "Gaiola Lunar", que compus a partir de gravações realizadas no sertão. Disponível em <https://soundcloud.com/ressonant_crystal/gaiola-lunar >

[8] A gravação do grito foi utilizada em mais de 300 filmes, e uma compilação de seu uso poder ser vista em < https://www.youtube.com/watch?v=cdbYsoEasio >.

Alguns desses materiais sonoros estão presentes nesse trabalho, dialogando com o texto e podendo ser consultados no CD anexo à dissertação, também disponível online em https://soundcloud.com/ressonant_crystal. As faixas apresentadas serão, muitas vezes, versões audíveis dos conceitos e exemplos expostos no trabalho. Podem ser também gravações das obras investigadas, ou, ainda, construções sonoras realizadas por mim, disparadas pela escrita, mas que não se encerram nela. Sempre que o texto possuir um acompanhamento sonoro, ou um som de rodapé, estará identificado com o sinal de (◀) e o link de acesso aparecerá na área inferior da página. Acompanhará também a dissertação um DVD, contendo os trabalhos audiovisuais que forem aqui citados e investigados. Sempre que uma obra investigada possuir um vídeo correspondente, o texto será marcado com (▶).

Algumas notas tomadas em campo também farão parte desse trabalho. Serão trechos do que chamo *cadernos de escuta*: escritos surgidos quando me submeti a experiências acústicas, munido ou não de equipamentos de gravação, utilizando-me da escrita para tentar reter algo dessas vivências. Essas inserções funcionarão como peças de livre encaixe, intercalando-se aos blocos da dissertação. Os cadernos de escuta podem se relacionar com o conteúdo do capítulo onde se inserem, possuindo, no entanto, um fluxo autônomo, podendo ser lidos de maneira independente e em qualquer ordem. Esses trechos serão identificados com fonte distinta daquela utilizada no corpo do texto e estarão numerados em ordem crescente – `Caderno de Escuta #1`, `Caderno de Escuta #2` etc. O sinal # diz respeito não apenas à ideia de numeral, mas ao entrelaçamento de diferentes forças, audíveis e não-audíveis, que entram em jogo quando nos colocamos à escuta. A finalidade da inserção desses cadernos é trazer à tona um material que não é essencialmente marcado por uma elaboração acadêmica dos sons, mas fruto de um contato direto e ainda repleto de maravilhamento não digerido diante de experiências acústicas que desestabilizaram minha percepção preestabelecida e me ajudaram, posteriormente, a elaborar alguns conceitos aqui esboçados. São cadernos de um ouvido arrebatado que funcionarão como aliados, se não intelectuais, sinestésicos. Tais cadernos nos ajudarão a

lembrar que, por mais que formatemos nossa percepção e criemos ferramentas conceituais para balizá-la, ela sempre poderá inverter o jogo e nos pregar uma peça, fazendo ruir o chão sob nossos pés e nos deixando boquiabertos diante daquilo que nunca poderemos conhecer nem dominar completamente: as forças sonoras e vibracionais que nos percorrem. No mais, os cadernos evocam uma espécie de 'escutar pela primeira vez', ou um 'escutar pela primeira vez assim', como uma experiência de grau zero dos ouvidos que pretendo utilizar em minha aproximação com as obras que investigo, ainda que posteriormente eu venha a elaborar esses encontros em conceitos, no protocolo de uma pesquisa acadêmica.

Discuto, no primeiro capítulo, intitulado *Tudo o que é som se desmancha no ar*, conceitos sobre a materialidade do som e da escuta enquanto ação, buscando entender como o mundo audível nos afeta e é por nós afetado cotidianamente. Nesse capítulo trabalho principalmente com os conceitos das forças vibracionais (audíveis ou não), desenvolvidos pelo pesquisador escocês Steve Goodman em *The sonic warfare: sound, affect and the ecology of fear* (2014), além de conceitos de bioacústica e paisagens sonoras, principalmente a partir do autor canadense R. Murray Schafer (1993) e do norte-americano Gordon Hempton (2010). Para entender a natureza heterogênea ou até "impura" do som, amparo-me no capítulo inicial do livro *O som e o sentido* (1989), do brasileiro José Miguel Wisnik. Em seguida, abordo conceitos de audição e escuta propostos pelo francês Roland Barthes em *O Óbvio e Obtuso* (1990). Trato também da ideia de audiovisão e modos de escuta formulados pelo francês Michel Chion em *L'Audio-Vision* (2005), além da tese *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]* (2011), de Raquel Stolf, e a dissertação *Arte Sonora: uma metamorfose das musas* (2010), da brasileira Lílian Campesato. Finalmente, busco prolongar a ideia de *esquizofonia,* proposta por R. Murray Schafer (1993), na intenção de remover desse conceito sua carga essencialmente negativa apresentada inicialmente pelo autor, tentando encontrar na *esquizofonia* uma potente ferramenta criativa para se trabalhar a matéria sonora.

No capítulo 2, intitulado *Sonificando as artes: uma história em ziguezague,* busco contextualizar o lugar (ou os lugares) do som na arte contemporânea, a partir de uma perspectiva que tenta desconstruir o *ocularcentrismo* presente tanto na história da arte quanto nos estudos da cultura visual, expandindo essas disciplinas para campos onde o reinado da visão seja deslocado de sua primazia na hierarquia dos sentidos, construindo ferramentas de análise e contextualização que se abram para um espaço háptico em que a relação entre som e imagem possa se tornar mais igualitária. Procuro entender, nesse capítulo, alguns movimentos que levaram os ruídos do dia-a-dia para dentro das salas de concerto, a partir da publicação de *L´arte dei rumori – Manifesto Futurista* (1913), do italiano Luigi Russolo, passando por John Cage e o francês Pierre Schaeffer, prolongados pelas iniciativas dos artistas norte-americanos Max Neuhaus e Mark Bain, que transpuseram a música e a atividade de escuta para as ruas, isto é, para fora dos locais privilegiados de contemplação, como as galerias de arte, os museus e as salas de concerto, e, no caso de Bain, para além dos limites do espectro de audibilidade humana. Para entender esses cruzamentos, guinadas, territórios e desterritorializações do som na arte trabalhei principalmente com os autores Brandon Labelle (2012), Douglas Kahn (1999), Steve Goodman (2012) e Mark Bain (2003).

Finalmente no capítulo 3, intitulado *Um lugar ao som,* investigo as obras específicas que me propus a estudar, tentando entender como os conceitos abordados no desenvolvimento da pesquisa estabelecem diálogos, conexões e hiatos com os trabalhos de Raquel Stolf e Susan Philipsz, principalmente *Grilo [relato b]*, da primeira, e *Lowlands*, da segunda. Essas obras foram escolhidas por configurarem-se em intervenções sonoras em espaços públicos; obras, portanto, porosas aos sons do entorno, afetadas pelos ruídos circundantes, criando com eles redes de sentido e tessituras sonoras, cartofonias, mapas sônicos de um tempo-espaço em contínua variação. São trabalhos que se comunicam com a paisagem sonora ao seu redor, sem, no entanto, reiterá-la ou simplesmente sufocá-la, sendo capazes, ao contrário, de estabelecerem com ela relações ardilosas de vizinhança, utilizando-a como aliado para desestabilizar seu próprio sentido e transmigrar sua escuta

convencional. Essas obras criam, na verdade, novas possibilidades de escuta para lugares cuja sonoridade era tida como um dado, um fato consumado. O som deixa de ser, nesses casos, mera consequência de uma imagem (urbana, arquitetônica, mercadológica) e passa a ser disparador (ou interruptor) de fluxos, criando espaços-tempos que, ainda que de maneira efêmera, escapam ao controle.

As obras foram analisadas a partir de uma metodologia caleidoscópica, especificamente arranjada e coerente com a natureza híbrida e impura dos sons, que excedem os binômios sujeito/objeto, significado/significante, mas vibram no meio (e nos meios) deles. Essa metodologia irá emprestar conceitos dos estudos de cultura visual, da filosofia, da física, biologia, ficção, história da arte, da música, pois estará sempre relacionando as obras investigadas com vetores exteriores ao campo da arte, como o espaço urbano e as linhas de força sociopolíticas que o atravessam. A perspectiva da cultura visual será, assim, expandida para o campo dos estudos sonoros e vibracionais, através do qual podemos ser capazes de analisar as obras de arte estudadas com os olhos fechados, permitindo que os sons surjam não como consequência das imagens e teorias, mas disparadores delas.

Capítulo 1
Tudo o que é som se desmancha no ar

Nesse capítulo discuto conceitos sobre a materialidade do som e da escuta enquanto ação, buscando entender como o mundo audível nos afeta e é por nós afetado. Abordo conceitos de audição e escuta, som e ruído, e fundamento o conceito de *cartofonia*, que me ajudará como ferramenta teórica na investigação das obras escolhidas. Ao final, retomo o conceito de *esquizofonia*, cunhado por R. Murray Schafer (1993), removendo dele seu teor de desapossamento da faculdade de escuta como nos propunha o autor, buscando intensificá-lo enquanto possibilidade criativa de se trabalhar a matéria sonora.

Karl Marx e Friedrich Engels escrevem no Manifesto Comunista que "tudo o que é sólido se desmancha no ar" (1998, p.44), aludindo à volatilidade das estruturas e instituições que são supostamente estáveis, mas que com o tempo acabam por se desfazer, podendo, inclusive, tornar-se profano aquilo que já foi um dia sagrado. Aqui, me valho da frase e a transformo para fazer referência à própria materialidade volátil do som, que é objeto de estudo desse capítulo.

Aquilo que é pesado, vagaroso e corpulento pode um dia tornar-se invisível, célere como o ar; ou pode, no caso do som, ser todas essas coisas ao mesmo tempo. Eis, para mim, a polivalência fundamental das ondas sonoras: apesar de insubstanciais, elásticas e impalpáveis, apesar de estarem sempre se desfazendo no éter, essas ondas têm um poder e um peso efetivo sobre os corpos, podendo, por exemplo, produzir sensações desagradáveis, desde uma sutil inquietação até vontade de vomitar. Haja vista aquelas armas sônicas, que emitindo frequências muito graves ou muito agudas, provocam náuseas coletivas para dispersar multidões de manifestantes. Como, por exemplo, quando em novembro de 2005,

> uma série de jornais internacionais reportavam que a força aérea Israelense estava usando *sonic booms*, sob a cobertura da escuridão, bombas sonoras na faixa de Gaza. *Sonic boom* é

> o efeito de volume intenso, frequência grave, provocado por jatos voando baixo mais rápido do que a velocidade do som. Suas vitimas sofrem os efeitos da pressão do ar gerada por uma explosão massiva. Elas relataram janelas quebradas, dores no ouvido, sangramento no nariz, ataques de ansiedade, insônia, hipertensão, e uma espécie de 'tremor interno'. Apesar das reclamações, tanto de Palestinos quanto de Israelenses, o governo protestou, alegando que bombas sonoras eram preferíveis às 'bombas reais'. [...] O objetivo destes ataques é de enfraquecer a moral da população civil, criando uma atmosfera de medo através de uma ameaça não-letal, mas tão desagregadora quanto um ataque real. O medo induzido puramente a partir de efeitos sonoros, ou a partir da incerteza entre um ataque 'real' ou um ataque sônico, é um medo virtualizado. [...] No entanto, o medo induzido sonicamente não é menos real. O mesmo pavor de um futuro indesejado, possível, é ativado, talvez de maneira ainda mais potente por conta de sua presença espectral. (GOODMAN, 2012, p. 1)

Por outro lado, outras combinações de frequências, igualmente imateriais, são capazes de colocar um monge tibetano que entoa seu mantra em ressonância com a pulsação do universo e dos átomos, podendo levá-lo ao nirvana. Intangível, porém efetivo, o som é

> uma potência invisível que literalmente move o mundo material e, assim sendo, empresta-se bem para encarnar o duelo de forças entre espiritualidade e as tendências destrutivas da sociedade materialista contemporânea" (TRUPPIN, 1992, p. 247).

O pianista italiano pré-futurista Ferruccio Busoni (1886-1924) escreve em seu *Rascunho para uma nova estética da arte sonora*, publicado originalmente em 1907 que a música era ainda uma criança quando comparada a outras formas de arte mais estabelecidas, como a poesia ou a escultura, mas que essa criança, diferentemente de suas irmãs mais velhas,

> *flutua no ar!* Ela não toca a terra com seus pés. Ela não conhece as leis da gravitação. Ela é praticamente incorpórea. Seu material é transparente.Ela é ar sonoro. Ela é quase a própria Natureza. Ela é – livre. (2012, p.77)

Devido a sua falta de materialidade os sons gozam de uma potente liberdade semântica, podendo ser associados não apenas às suas fontes literais ou ao sujeito/objeto que os emitem, mas a múltiplas sensações e conjugações díspares, formas indeterminadas e evocações não-referenciais. Mais do que representar um objeto, um sujeito ou uma ação, os sons podem liberalizar intensidades sensoriais maleáveis e estados de espírito

transpessoais. Ao escaparem da forma fixa deste ou daquele objeto, sujeito ou verbo, os sons colocam-se em conexão com outros fluxos e regimes de signos que não se deixam reduzir aos binômios significado/significante, causa/efeito etc., podendo tornar audíveis forças não-sonoras, arrastando e embaralhando, como uma tromba d'água, os mais diversos contextos semióticos, psicoacústicos, *fonosociais, audiopolíticos, cartofônicos*. É que qualquer som, mesmo o som de uma palavra, não traz à tona somente aquilo que ele representa, mas dispara imprevistas memórias, sentimentos, ritmos e afecções. Trabalhar os sons pode estar muito mais distante do ofício dos linguistas do que dos perfumistas, misturando odores e essências para ativar outros sentidos que não meramente olfativos, pois

> o imperialismo linguístico que subordina o sônico a registros semióticos deve ser rejeitado por forçar o meio sônicoa meramente comunicar um significado, perdendo de vista as expressões mais fundamentais de seu material potencial enquanto superfícies vibracionais, ou osciladores (GOODMAN, 2012, p.82).

Um som está sempre em mais de um lugar ao mesmo tempo e envolve, no mínimo, dois corpos: um emissor e um ouvinte. O teórico francês Michel Chion nos lembra que um som tem sempre pelo menos duas fontes, ou até três, quatro, cinco, como, por exemplo,

> o som da caneta hidrocor com que estou escrevendo esse parágrafo. As duas fontes principais desse som são a caneta e o papel. Mas há também os gestos da mão envolvida na escrita e, mais adiante, eu que estou escrevendo. Se esse som for gravado e reproduzido, as fontes sonoras incluirão também os alto-falantes, a fita de áudio na qual o som foi gravado, e assim por diante (2012, p.49).

O som atravessa privacidades, singulariza experiências públicas, propaga-se entre corpos e espaços, e por isso nunca é unívoco, mas surge a partir de relações plurais (LABELLE, 2012). Apesar de serem capazes de escapar das formas e dos contornos do objeto que os emite, furtando-se da obrigação de representá-lo e contextualizá-lo, os sons também podem evocar esse objeto com extrema precisão, a ponto de podermos reconhecê-lo sem a necessidade de enxergá-lo. Duplo poder de abstração e realismo sonoro: por serem vaporosos, os sons podem se dissolver e se desprender dos contextos e formas fixas que os disparam, evocando sensações intensivas mais do que referências concretas, ao mesmo tempo em que são capazes de ativar em nós

imagens muito precisas dos objetos que os emitem. O que parece um paradoxo pode ser, no entanto, uma poderosa ferramenta artística, pois “o som vem resgatar o pensamento, mais do que o inverso, forçando-o a vibrar, afrouxando seu corpo organizado ou petrificado” (GOODMAN, 2012, p.82).

Essa liberdade associativa dos sons, aliada às possibilidades de sua precisão referencial, tem sido amplamente explorada por diversas iniciativas na arte contemporânea e no cinema, e talvez tenha sido por conta dela que a igreja católica medieval nutriu uma relação tão ambígua com a música, oscilando entre amor e ódio, sagração e profanação. A Igreja, apesar de reconhecer na música sua capacidade de elevar o espírito humano a Deus, sempre temeu uma certa potência diabólica dos sons, o *diabolus in música*. Ninguém melhor do que Santo Agostinho para nos relatar, em suas confissões sobre os prazeres do ouvido, as dubiedades que a música poderia suscitar no corpo e no espírito de um fiel. Segundo o próprio Agostinho,

> quando ouço cantar essas palavras com mais piedade e ardor, sinto que meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas de outro modo. [...]. Mas o deleite da minha carne, ao qual se não deve dar licença de enervar a alma, engana-me muitas vezes. Os sentidos, não querendo colocar-se humildemente atrás da razão, negam-se a acompanhá-la. [...]. Deste modo peco sem consentimento, mas advirto depois (1999, p.195).

Independentemente das ambiguidades ao redor do som, ouvir é, primeiramente, um instinto, uma faculdade corporal através da qual recebemos cotidianas porções e fluxos de mundos. Por que teríamos um ouvido tão aguçado e sensível para certas frequências médias-altas, precisamente aquelas frequências que compõem o canto dos pássaros? O pesquisador de ecoacústica norte-americano Gordon Hampton acredita que quando ainda éramos nômades e caminhávamos à procura de alimento, sombra, água fresca e o que mais pudéssemos encontrar, era justamente o canto dos pássaros que, servindo como um guia áudio-espacial, nos ajudaria a saber se estávamos perto de nossos oásis. Onde há pássaros há árvores, frutos, água limpa... Mais fácil do que ver um pássaro e segui-lo até seu ninho é ouvir, ao longe, seus chamados. Piados: *sono-sinalizadores* pré-históricos de alimento. A pesquisadora portuguesa Raquel Lemos Castro observa que a audição sempre foi extremamente necessária à sobrevivência dos homens

primitivos.[1] Enquanto a visão tende a ser mais frontal, os sons chegam por todos os lados, com seus avisos de perigos e paraísos. Não há pálpebras nos ouvidos e os sons, através de sua invisibilidade, também movem mundos.

Se pensarmos que os "afetos descrevem a habilidade de uma entidade para modificar outra à distância, então o modo de afecção será vibracional" (GOODMAN, 2012, p.83), acredito que mesmo os objetos mais estáticos e inertes possuem uma vibração intrínseca, um pulso ainda que virtual, pois "qualquer coisa estática só o é ao nível da percepção. Ao nível quântico ou molecular, tudo está em movimento, tudo está vibrando" (ibidem). Isso se revela, por exemplo, através do fenômeno da *ressonância*[2]. Para percebermos essa oscilação, basta observarmos quando um carro passa na rua, emitindo uma música muito grave de seus alto-falantes, fazendo com isso vibrar as sólidas janelas de nossa casa, tocando-as mesmo sem encostar. Ou ainda de maneira mais radical, quando a ponte Tacoma Narrows, sobre o estreito de Tacoma, em Washington (EUA), entrou em ressonância com o vento no ano de 1940, fazendo o asfalto parecer uma serpente de borracha ondulando no ar, antes de ser completamente levada abaixo[3].

Entraríamos aqui no campo expandido e transdisciplinar dos estudos vibracionais (fig. 1), dentro do qual o mundo audível pela fisiologia humana constituiria apenas uma pequena parcela, a ponta do *iceberg*. O pesquisador escocês Steve Goodman defende que uma ontologia das forças vibracionais deve ser "diferenciada da fenomenologia dos efeitos sônicos centrados nas percepções do sujeito humano, como um *ready-made*, um centro humano e interiorizado de ser e sentir" (2012, p.82), pois para mergulharmos efetivamente no campo dos estudos vibracionais seria necessário subtrair ou

---

[1]Mais informações sobre as pesquisas de Hampton e Castro podem ser acessadas em: http://revistaplaneta.terra.com.br/secao/reportagens/ecologia-acustica

[2]Segundo Feynman, Leighton e Sand,em física, "**ressonância** é a tendência de um sistema a oscilar em máxima amplitude em certas frequências conhecidas como frequências ressonantes ou frequências naturais do sistema. Nessas frequências, até mesmo forças periódicas pequenas podem produzir vibrações de grande amplitude, pois o sistema armazena energia vibracional. Os sistemas possuem múltiplas e distintas frequências de ressonância e esse fenômeno ocorre com todos os tipos de vibrações ou ondas; mecânicas (acústicas), eletromagnéticas, e funções de onda quântica" (2008, V. I, p. 143).

[3]A Ponte Tacoma Narrows localizava-se sobre o Estreito de Tacoma, em Washington, nos Estados Unidos. A ponte foi abaixo devido a um colapso gerado por fortes ventos. No dia 07 de Novembro de 1940 o vento atingiu uma velocidade de 65 km/h, gerando movimentos de torção que fragmentaram completamente a ponte. (HALLIDAY, RESNICK e WALKER, 2010, p.312)

relativizar a percepção humana como eixo despótico de significação, deixando de lado o antropocentrismo presente na maioria dos estudos sonoros e musicais, que “negligencia o agenciamento distribuído ao redor do encontro vibracional, ignorando os participantes não-humanos no nexo da experiência” (Idem, p.83).

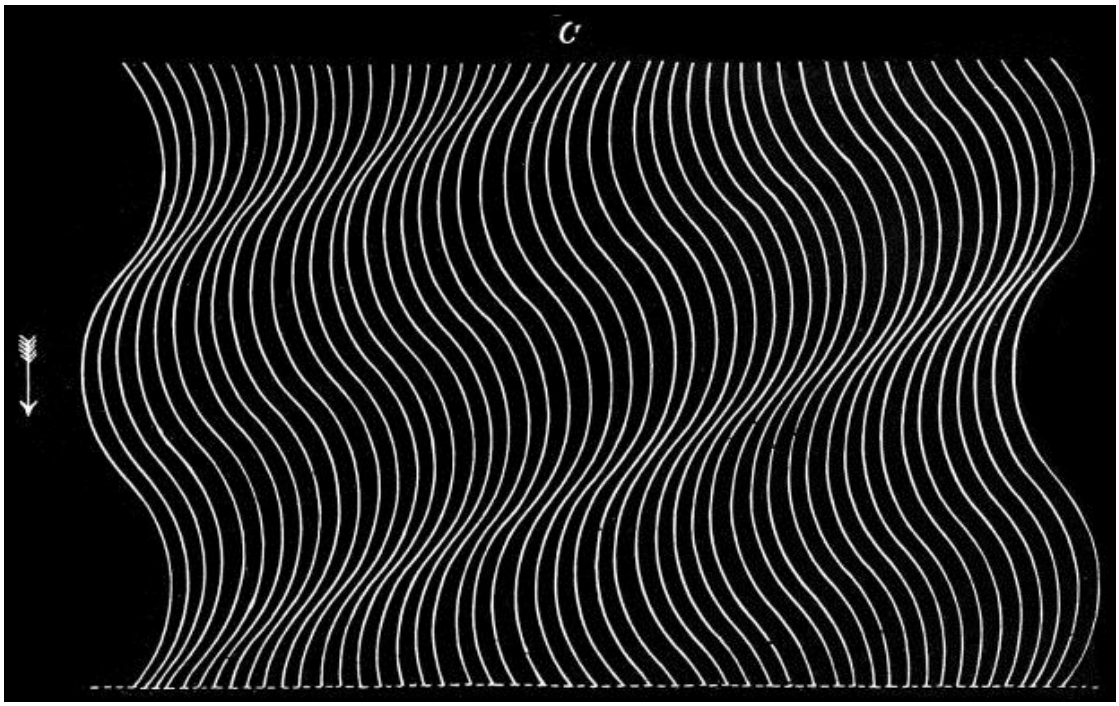

Fig. 1. Partículas aéreas de ondas sonoras comprimidas e rarefeitas. Imagem retirada do artigo “Water-WavesandSound-Waves”, de Joseph Norman Lockyer, publicado no periódico ‘Popular Science Monthly’, Volume 13, em Junho de 1878. Disponível em <http://aphelis.net/representing-sound/>, acesso em 10 de Junho de 2014.

Um programa de computador, criado em 2014 pelo pesquisador norte-americano Michael Rubinstein, é capaz de amplificar as micro-variações nas texturas de uma imagem filmada, podendo, por exemplo, revelar a pulsação cardíaca de uma pessoa a partir das mínimas mudanças na coloração de seu rosto. Em vídeo divulgado na internet[4], o cientista expõe um uso ainda mais ousado de seu invento: posiciona um alto-falante bem próximo a uma taça de cristal, emitindo uma frequência sonora pura, e filma esse processo. Na imagem filmada a taça está aparentemente imóvel, mas quando esse vídeo é

[4]O vídeo que divulga o software pode ser assistido na íntegra em http://www.ted.com/talks/michael_rubinstein_see_invisible_motion_hear_silent_sounds_cool_creepy_we_can_t_decide?utm_source=newsletter_daily&utm_campaign=daily&utm_medium=email&utm_content=button__2014-12-23#t-755140

processado pelo novo software e as micro-variações são magnificadas, vemos a inusitada imagem da taça se contraindo e se dilatando, ao entrar em ressonância com o som, como se fosse um objeto elástico ou uma alucinação. A pulsação interna do cristal foi revelada, pelo menos para aqueles que ainda precisam ver para crer.

Mais surpreendente foi a tentativa bem sucedida de Rubinstein ao arriscar o processo inverso: emitiu uma música numa sala e filmou um saco plástico que estava no chão dessa sala. Aparentemente estático, esse saco revelou, quando processado pelo computador, pequenas vibrações causadas pela passagem da música em sua “pele”. Analisando posteriormente as vibrações no plástico, o cientista conseguiu mapear as ondas sonoras que haviam sido emitidas na sala, sendo capaz de reconstruí-las e chegar a uma sonoridade muito semelhante à música original. Isso significa que, a partir de imagens das estrelas, por exemplo, poderíamos reconstruir a sonoridade dos astros, ou a música das esferas, tão cara a Platão. Uma aplicação mais assustadora e terrena para o invento: um espião poderia decifrar um diálogo cochichado no ouvido do presidente, apenas analisando, a partir de uma mera imagem de TV, as vibrações microscópicas geradas pelo inaudível sussurro num copo d’água que estivesse sobre a mesa. (RUBINSTEIN, 2014).

Desabamentos, armas sônicas, turbulências, tecnologia militar, frequências do nirvana, espionagem. Fica claro que o som, talvez por sua capacidade de atravessar paredes e mordaças, está em profusões de conexões com as mais variadas forças não-sonoras e regimes de signos. Rangidos de átomos, tempestades cósmicas, *Big Bang*. Para evitar recair numa fórmula, que seria a de que sons intensos e graves nos estressam e são nocivos, tentemos voltar, numa viagem improvável, ao meio onde nossos ouvidos foram formados: à placenta com seu diapasão em tom de água, imergindo-nos num oceano primordial de fluidos amnióticos (SCHAFER, 1993). A sonoridade no interior do útero materno é extremamente ruidosa e agitada, com seus sons graves do fluxo da corrente sanguínea e dos batimentos cardíacos, o chiado agudo dos líquidos em movimento jorrando aqui e ali como erupções de um vulcão em plena atividade, e tudo isso ressoando no meio aquoso pelo qual viaja o feto. Esse ambiente sonoro,

interior e caótico, explica porque muitas mães se surpreendem quando seu bebê, agora já vivendo do lado de fora da barriga, para repentinamente de chorar quando alguém ao seu lado liga um aspirador de pó na máxima potência. Um bebê pode se silenciar diante de um mar revolto e adormecer encostado a um atabaque galopante num terreiro de candomblé, comprovando que certos sons intensos o acalmam tanto quanto um acalanto, pois remetem à orquestra interior de sua mãe◂.

Essa imaterialidade tátil das ondas sonoras é potencializada pela condição atual da música e das pilhas de gravações acumuladas por décadas pela humanidade, que mais do que obras acabadas, podem agora ser acessadas como "conglomerados moventes de bits manipuláveis" (TOOP, 1995, p. 63), passíveis de sofrer cortes, recombinações transgênicas e cruzamentos díspares, engendrando possibilidades de composições inéditas. Até o silêncio de duas músicas diferentes pode ser fundido numa terceira quietude. A cena de um filme ou uma mixagem de música eletrônica podem conter, indiscriminadamente, badaladas de um sino cristão conjugadas a suspiros femininos e urros de animais selvagens; notas sopradas por Charlie Parker sobre um fundo crepitante de fogueira cósmica. É como se tudo o que foi até hoje gravado pela humanidade compusesse uma espécie de nuvem fonográfica astral, ou um umbral de almas sônicas, de onde os artistas contemporâneos podem extrair partículas de vibração sonora, gotículas de ruído, e fazê-las reencarnar em suas próprias composições, imprimindo novas velocidades e lentidões a essas moléculas sonoras preexistentes. A reciclagem é a solução mais viável para as toneladas de sucata que surgem como subproduto do capitalismo, como alguns usos do *sampler*[5] foram capazes de reinventar a música na terra, ao invés de simplesmente copiá-la e reproduzi-la infinitamente.

◂**Faixa 2 –** Coração de um feto gravado durante um exame médico pré-natal. Disponível em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/coracao

[5]Segundo Wisnik, samplers são "aparelhos que podem converter qualquer som gravado em matriz de múltiplas transformações operáveis pelo teclado (seja a voz de uma pessoa, o pio de um pássaro, uma tampa de panela, um bombardino, ou ondas estelares captadas por um radiotelescópio..." (1989, p.48)

1.1 Da onda ao mar

O som pode ser entendido como uma onda, um movimento ondulatório de impulso e repouso, que “passa através da matéria, modificando-a e inscrevendo nela, de forma fugaz, o seu desenho” (WISNIK, 1989, p.18), até desaparecer em algum silêncio ou ser engolido por outra onda ainda mais forte. O som é um rastro da pulsação que um corpo vibrante, seja uma boca ou a cigarra, deixa no ar; também debaixo d’água onde cantam as baleias e por dentro da própria terra, como quando vemos, num filme, um índio colocando os ouvidos colados no chão para captar ao longe o vestígio sonoro do trem que chega. Esse rastro intermitente, viajando em meios sólidos, líquidos e gasosos, possui uma duração e um desaparecimento, contrações e expansões, pois,

> a onda sonora é formada de um sinal que se apresenta e de uma ausência que pontua desde dentro, ou desde sempre, a apresentação do sinal. (O tímpano auditivo registra essa oscilação como uma série de compressões e descompressões.) Sem este lapso, o som não pode durar, nem sequer começar. [...]. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio. (WISNIK,1989, p.18).

Um som, portanto, é composto de um ou mais espasmos, polirritmias, reentrâncias, saliências e silêncios, vidas oscilando num morre-se constante. Em seu percurso multidirecional pelo espaço-tempo os sons se encontram uns com os outros, chocam-se, entrecortam-se, subdividem-se, amalgamam-se e desaparecem, tecendo ao nosso redor aquilo que o compositor e pesquisador canadense R. Murray Schafer definiu como *Paisagem Sonora* ou *Soundscape*: “qualquer campo de estudo acústico. Podemos falar de uma composição musical como paisagem sonora, ou um programa de rádio como paisagem sonora” (1993, p.7), uma floresta, uma caverna e uma galeria de arte também podem ser paisagem sonora. O importante é lembrar que “uma paisagem sonora consiste em eventos escutados e não em objetos vistos” (Ibidem).

O som, como a luz, é uma emanação, um rastro fugaz e pulsante que está sempre viajando e se desfazendo; sempre em vias de se fazer e desaparecer, como nuvens no céu. Mas se pensarmos que o chamado de um pássaro pode gerar uma resposta vinda do outro lado da floresta, ou que um

grito imprudente é capaz de provocar uma avalanche nas montanhas de neve e fazer desabar as estalactites dentro de uma caverna, como um trovão distante pode disparar o alarme de um carro, podemos concluir que os sons, apesar de voláteis, estão num sistema permanente de trocas e contaminações porosas (nem sempre previsíveis, nem sempre de causa-efeito) com outros sons e com o espaço que percorrem, deixando nele outras marcas que não apenas a de suas ondas audíveis. Ao viajar, os sons não somente deixam no ambiente suas impressões e seu desenho, ainda que efêmero, mas também produzem imprevistas respostas, diálogos, ressonâncias, texturas e composições. As nuvens não cessam de se deslocar, conjugando-se umas com as outras, desmembrando-se em chapéus, coelhos, dragões ou em pura abstração nimbosa num horizonte incerto e aleatório. Tudo o que estamos ouvindo aqui e agora, longe ou perto, compreensível ou não, construindo e desabando, compõe essa malha aural em variação contínua, que pode ser chamada de paisagem sonora.

Wisnik (1989) considera os seguintes parâmetros para definir um som: duração, altura, timbre e intensidade. A duração está relacionada ao ritmo, à periodicidade de cada som, sua pulsação. A altura diz respeito à frequência de uma onda, com seu escopo indo do som mais grave ao mais agudo. O ouvido humano é capaz de codificar frequências que estão entre o espectro de 20 Hz a 20.000 Hz (20 a 20 mil vibrações impressas por segundo no ar), diferentemente de um cachorro, que é capaz de discernir sons extremamente agudos, ultrassons inaudíveis para nossa espécie. Ao longo dos anos a tendência do ouvido humano é ir perdendo gradualmente a sensibilidade para sons agudos, existindo, inclusive, algumas frequências (por volta de 18 kHz) audíveis por nós apenas até os 18 ou 20 anos de idade. Era muito comum, na Inglaterra, a utilização pela polícia de um apito capaz de emitir essas “frequências adolescentes”, extremamente incômodas, para dispersar grupos de jovens sem que os adultos ao redor fossem capazes de ouvir do que estava acontecendo. Como um treinador de cães assoprando seu apito, que para nós, de tão agudo, soa como silêncio, mas é capaz de fazer um animal se contorcer de dor ao ouvi-lo (TOOP, 1995).

Wisnik ressalta que a duração (ritmo) pode ser convertida em altura (melodia-harmonia) se um pulso for tocado ou reproduzido em aceleração intensa, pois a partir de dez ciclos por segundo os ritmos “vão mudando de caráter e passam a um estado de granulação veloz, que salta de repente, para outro patamar, o da altura melódica" (1989, p.20). Com isso, já percebemos que existem limiares de contaminação entre esses parâmetros que definem o som, de maneira que eles não são estanques, mas podem mudar de lugar.

A intensidade está relacionada ao volume de cada som, sua força ou fraqueza. O timbre, por fim, seria a singularidade, a cor e a textura de cada som, definido pela série harmônica que compõe uma onda. A série harmônica é formada pelas frequências menores que caminham ao longo da frequência fundamental, soando simultaneamente e em conjunto com a nota principal, sem que possam, no entanto, ser percebidas individualmente; são sobre-modulações e micro-variações de frequências, como as pequenas cristas, espumas e *nano-dobras* surfando ao longo de uma onda do mar, tornando-a única e irrepetível. Isso significa dizer que ondas com a mesma duração, frequência e intensidade podem ter sonoridades muito diferentes, devido às variações tímbricas que as compõem. Significa também dizer que nenhum corpo em vibração produz uma única frequência pura, mas uma multidão de frequências simultâneas e microscópicas (ou micro-aurais), chamadas harmônicos. A mesma nota tocada por um piano e por uma rabeca não soam absolutamente iguais, devido às diferenças na série harmônica dessas notas.

Percebemos, portanto, que um som nunca se apresenta sozinho, seja na paisagem sonora, onde está sempre se relacionando com outras matilhas de sons, seja em sua natureza microscópica, pois mesmo um ruído mínimo já “é um feixe de ondas, um complexo de ondas, uma imbricação de pulsos desiguais, em atrito relativo” (WISNIK, 1989, p. 23). De maneira que todo som é impuro, ou seja, é formado por um conjunto heterogêneo de vibrações e ressonâncias oscilantes. Essas variações moleculares dentro de uma mesma frequência são o que definem o timbre de cada instrumento, ou a cor de cada voz. Isso nos mostra que um som, por menor que seja, já é multidão.

Há, no entanto, uma quinta variável não considerada por Wisnik (1989), que acredito ser fundamental no estudo e na percepção dos sons: o espaço. Não são apenas as qualidades específicas de cada som, instrumento ou pássaro que determinam nossa escuta, mas também a maneira como um som se conjuga com o ambiente que percorre, por onde se reflete e ressoa. Isso porque os sons se deixam contaminar pelo espaço em que viajam, ficando como que adoecidos ou potencializados por esse espaço, impregnados dele. O som não tem autonomia para sair ileso do espaço que atravessa, sendo necessariamente afetado e modificado por esse espaço. A mesma nota, do mesmo piano, não tem absolutamente o mesmo som se tocada no interior de uma caverna, num banheiro ou na sala de concerto.

É notável como no processo de escuta um mesmo som pode mudar de natureza dependendo da distância que se adota em relação a ele. R. Murray Schafer chamou a atenção para esse fenômeno em relação aos sinos na Idade Média,

> aglomerados de sinos em diferentes tons ou carrilhões eram especialmente populares na Holanda, onde eles irritaram Charles Burney em suas viagens pela Europa. 'A grande conveniência desse tipo de música', escreveu Burney, 'é que ela entretém os habitantes de uma cidade inteira, sem que eles precisem ir para um lugar específico para escutá-la'. A uma distância considerável, no entanto, os sinos de igreja podem ser extremamente evocativos, pois o som estridente do impacto do badalo se perde e o som adquire um fraseado que pode ser modulado de forma dinâmica pelas correntes de vento ou água [...]. Talvez nenhum outro som se beneficie tanto da distância e da atmosfera quanto os sinos (1993, p. 54).

À distância, o som do sino torna-se mais uma camada diluída no espaço, ecoando por uma vale, misturando-se ao canto dos pássaros, variando com a vontade do vento[4]. Acrescentam-se a ele camadas de ar e relevo. É como se o som chegasse já contaminado dessas distâncias, enfraquecido pelos caminhos percorridos desde o impacto inicial do badalo até o momento em que alcança o ouvinte. Sobre sua experiência ao escutar um sino distante, o viajante e escritor escocês Robert Louis Stevenson (1850-

[4] **Faixa 3 –** Gravações de diferentes sinos que realizei a distâncias e perspectivas variadas. Disponível em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/sinos

1894) escreveu em seu diário, durante uma viagem feita de canoa entre França e Bélgica no ano de 1878,

> há sempre uma nota ameaçadora, algo metálico e ruidoso na voz dos sinos, que me fazem acreditar que temos muito mais dor do que prazer ao escutá-la; mas esses, soando de longe, ora graves, ora agudos, às vezes numa cadência plangente que surpreendem os ouvidos como o bordão de uma canção popular, [...] parecendo cair com o espírito de um lugar rústico, como o barulho de uma cachoeira ou o balbucio de um vilarejo na primavera (STEVENSON, 1980, apud SCHAFER, 1993, p. 55).

Por conta de sua porosidade ao espaço o som pode também funciona como sonda, evidenciando as propriedades materiais, as curvas, relevos e dimensões dos ambientes por onde passa. Para intuirmos a profundidade de um poço basta jogarmos nele uma moeda e interpretar o ruído que se produz quando ela chega ao fundo, descobrindo se esse poço é fundo ou raso, se está seco ou úmido, se é revestido de pedra ou tijolo etc. Existem registros na medicina de alguns cegos que desenvolveram uma forma particular de percepção do espaço: produzindo ruídos agudos através de estalos com a língua, eles conseguem captar a reverberação desses estalos pelo espaço, mapeando acusticamente o ambiente que os envolve, como o sonar de um morcego (FAY e POPPER, 1995).

Para Jose Iges, que discute a relação entre som e espaço na instalação sonora,

> o som também *define* espaços. Sua aplicação com critérios não necessariamente musicais dá origem à instalação sonora. O som, atuando como sonda, põe em evidências as características do espaço [...] mas além disso, é suscetível de ocupá-lo [...]. [...] o som nos permite modificar a percepção de um espaço dado ou criar um espaço que não existe. E dotá-lo de uma vida nova, que pode atingir o nível do paradoxo. (IGES, 2007, apud STOLF, 2011, p.161).

Duplo poder de afetar e ser afetado, o som é afetado pelo espaço que percorre, mas isso não acontece sem que esse espaço seja também afetado pelo som que o atravessa; ambos modificando-se e se (des)construindo mutuamente nesse encontro. Cada onda já é mar, cada som é multidão. Essas multidões se conectam, conversam, silenciam, dançam, mudam de natureza, fazem e desfazem paisagens sonoras que nos afetam e são por nós

afetadas, cotidianamente, pois nós também ocupamos ao mesmo tempo o lugar de ouvintes e executantes dessa sinfonia, ao lado de sapos, cigarras, bombas, tremores, zumbidos de abelha ou aquele zumbido interno que se produz em nosso ouvido depois de um show de rock. Zumbido passageiro ou zumbido sedimentado na escuta do soldado depois da guerra; apito pós-granada, estilhaço sonoro, chiado permanente que nunca mais abandonou o tímpano do soldado, passando a acompanhar qualquer música ou pássaro que ele escutasse, mesmo longe do campo de batalha, mesmo na velhice. O rio gorgolejando no oco da pedra as sílabas de alguma língua mãe. Tudo isso é som, espaço e paisagem sonora. Mas é também política, sociedade, corpo, instinto, sobrevivência, arte.

1.2 Da audição às escutas

Ouvir é diferente de escutar. Ouvimos, obviamente, com os ouvidos, mas ao escutar colocamos em ação outras faculdades, como a memória, o pensamento, a intenção, a atenção etc. Roland Barthes define o ato de ouvir como um fenômeno fisiológico, ao passo que

> [...] escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção (1990, p. 217).

Barthes diferencia os dois verbos (ouvir e escutar) em categorias que podem ser associadas a primeira ao reflexo e a segunda ao pensamento. O ato de ouvir estaria ligado à composição orgânica do corpo (fig. 2), ao passo que escutar seria uma intervenção do pensamento e da consciência sobre a audição. A escuta, portanto, não se produz apenas quando nossos tímpanos vibram diante de um som, mas a partir da conjugação entre um som e nossa intenção de escuta, emanando, assim, desde uma relação acústico-filosófica, ético-acústica etc. Don Ihde ressalta ainda que escutar é

> mais do que uma intensa e concentrada atenção ao som e à audição, mas é também estar consciente do processo de disseminação de certas crenças que invadem e contaminam minha tentativa de escutar ‘as coisas por elas mesmas’ (2012, p. 23).

Podemos, portanto, ouvir sem escutar, como aquele som constante da geladeira ou da ventoinha do computador que nosso cérebro prefere ignorar, interpretando-o como silêncio (caso contrário, nossa existência em certos espaços seria insuportável). Só nos damos conta de que o ruído estava lá o tempo todo quando os aparelhos desligam; só o *escutamos*, portanto, quando ele se silencia, apesar de já o estarmos *ouvindo* há muito tempo. Isso demonstra que somos capazes, para nosso próprio bem, de ouvir sem escutar.

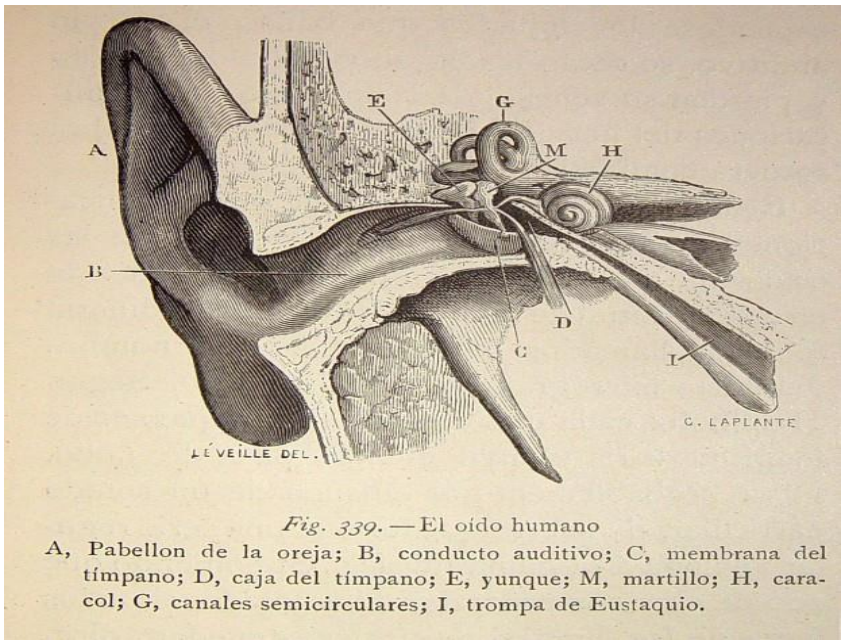

Fig. 2. O ouvido humano. In Guillemin (1882). Disponível em <https://www.flickr.com/photos/fdctsevilla/4030999315/in/set-72157622631195426>, aceso em 10 de Junho de 2015.

Por outro lado, podemos também escutar sem ouvir. Para entendermos melhor essa outra possibilidade, voltemos ao cinema silencioso dos primeiros tempos. Antes de tudo, é importante grifar que se tratava de um cinema silencioso, e não absolutamente mudo. Mesmo que antes de 1927 os filmes ainda não fossem capazes de emitir sons, havia toda a sonoridade da plateia, com suas respirações, tosses, gritos, vaias e aplausos, além da sonoridade da própria sala, o ruído do projetor, a ventilação etc. Sem falar nos músicos que, escondidos atrás da tela ou nos fossos das salas de exibição, produziam

acompanhamentos sonoros para os filmes. No entanto, mais relevantes para compreender o ‘som’ do cinema silencioso, são as possibilidades de escuta produzidas a partir de elementos não-sonoros da linguagem cinematográfica, como a montagem, a fotografia e a interpretação dos atores, que podem fazer surgir escutas mesmo num filme sem som. O ator e diretor Charles Chaplin resistiu fortemente ao advento do cinema sonoro, pois acreditava que seu personagem, o vagabundo, perderia toda sua força expressiva caso ‘falasse’. No entanto, em muitos de seus filmes podemos encontrar soluções narrativas marcadamente sonoras, mesmo que disparadas por elementos inaudíveis e puramente visuais (BAZIN, 2000)

É o caso da sequência do filme *Luzes da cidade*, de 1931, na qual uma vendedora de flores cega confunde Carlitos (Charles Chaplin) com um milionário. A vendedora está na esquina com seu cesto de flores enquanto Carlitos caminha a pé pelo meio de uma rua, engarrafada de automóveis. Para fugir de um policial, o vagabundo entra no banco de trás de um carro e sai pelo outro lado, batendo a porta do veículo atrás de si. Nesse instante a vendedora ‘escuta’ a batida da porta e oferece flores ao suposto comprador que, na realidade, não possuía sequer uma guimba de cigarro no bolso. Não ouvimos nada, pois o filme não possuía banda sonora, ou, se possuía, não havia a menor necessidade de sonorizar a batida da porta, pois nossa escuta já foi ativada e requisitada por outros elementos não-sonoros da linguagem cinematográfica, como a montagem, a *mise-en-scène* e a interpretação dos atores.

Nessa sequência somos solicitados a escutar, mesmo não ouvindo ruído algum, para entendermos a narrativa. Mais do que isso, somos levados escutar a escuta da vendedora que, por ser cega, localiza-se e interpreta o mundo através dos sons, tendo sido capaz de, numa combinação embaralhada entre escuta, interpretação e acaso, confundir Carlitos com o dono do carro. Apesar do vagabundo ainda não saber sobre a cegueira da moça, Chaplin diretor sabe, e coloca o espectador numa posição de vantagem sensorial em relação aos personagens, pois além de ‘escutarmos’, como a moça, a batida da porta, podemos também, diferentemente dela, ver que se trata de uma confusão. A cognição da vendedora pregou a todos uma peça,

ao tentar ligar, equivocadamente, um ruído a sua fonte emissora – pois ela não apenas ouviu o som, mas escutou (e confundiu) os sinalizadores sociais que estavam pressupostos no som da porta de um carro na década de 1930[6] - permitindo, assim, que vagabundo e magnata trocassem de lugar diante dos nossos olhos e ouvidos. Essa sequência nos mostra, acima de tudo, que não precisamos ouvir para escutar, nem ver para crer. Existem muitos outros exemplos, que não pretendo aqui destrinchar, desta deflagração da escuta a partir de estímulos puramente visuais no cinema silencioso, e também no cinema moderno, nas artes visuais (quantos quadros não são altamente ruidosos sem emitir um som sequer?) e na vida cotidiana a todo momento. Somos capazes de escutar diferenças de altura, e até de temperaturas, num quadro de Kandinski, por exemplo, ou gorjeios dos pássaros interligados por fios nas pinturas de Paul Klee, ou ainda uma cacofonia de clarinetes em meio aos ruídos da cidade na obra de Jean Dubuffet. Ainda que essas obras não afetem diretamente nossa audição enquanto fisiologia, elas produzem em nós algum tipo de escuta, e isso não se deve absolutamente ao fato delas representarem imagens ou objetos sonoros, como um pássaro, um violão ou um cavalo relinchando, mas por tratarem a tinta, a cor e o gesto enquanto material sensorial pulsante, com tremores, diferenças de altura, timbre, frequências, ritmos que atravessam e diluem a representação, da mesma maneira que o som escapa do objeto que o emite e perpassa corpos, muros, janelas etc.

Barthes (1990) propõe ainda um terceiro tipo de escuta, que se desenvolveria, segundo Stolf, em um

> espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui o inconsciente e uma polissemia (ao contrário de uma escuta apenas intencional, concebida como um ‘querer’ ouvir inteiramente consciente (STOLF, 2011, p. 34).

Essa escuta arrastaria as outras duas (audição e consciência) num turbilhão não explicável apenas pelo ouvido, nem redutível à memória ou à

---

[6]Note-se que, na década de 1930, possuir um carro já não fazia de ninguém um milionário, uma vez que a popularização do consumo de automóveis nos Estados Unidos inicia-se em 1915, com a chegada do modelo Ford-T. No entanto, a ação de sair de um carro (e o resíduo sonoro que dela advém) já são suficientes para a ascensão social de Carlitos, que deixa de ser um pária e passa a ocupar (pelo menos aos olhos da cega) o lugar de um cidadão socialmente aceito, com algum poder de consumo (BAZIN, 2000).

interpretação que se faz de um som, pois surge justamente a partir da conexão com forças do fora, exteriores à fisiologia do sistema auditivo e à vontade de um sujeito unívoco. Uma escuta que se racha, levada por um arrebatamento das unidades que a compõem. Talvez seja esse tipo de escuta que corte, transversalmente, a dualidade entre processos físicos e emocionais (fig.3).

Fig. 3. René Magritte. Sem título (concha em forma de orelha), 1956. Disponível em <http://fr.wahooart.com/@@/8EWRBF-Rene-Magritte-sans-titre-(coquille-dans-le-forme-d'un-%60ear%60-)>, acesso em 10 de Junho de 2015.

Ouvir por instinto: o rugido de um animal, que nos coloca automaticamente em fuga, dominados pela vontade de sobrevivência. Ou tapar com as mãos o ouvido diante de um ruído muito agudo, mais preocupados em proteger os tímpanos do que em interpretar a natureza e a origem desse ruído. **Escutar por pensamento, memória e consciência:** a sirene da ambulância quando estamos dirigindo no trânsito, associando esse som a um contexto e a uma possível ação que nos cabe. Após consultarmos rapidamente nossa memória e consciência, medirmos num relance o espaço

da rua, escutarmos se a ambulância está mesmo vindo em nossa direção, decidimos se, diante da sirene, devemos ou não abrir passagem. **Escuta que desagrega, desestabiliza:** o bebê que, no meio de um choro, escuta um acalanto e adormece. O arrepio que nos percorre ao escutarmos uma voz, velha e trêmula, que subitamente abre caminho na paisagem sonora de um terminal rodoviário, cantando blocos de juventude. Uma criança ao encontrar, desavisada, o mar ou o marulho cósmico dentro de uma concha; a vendedora cega, cuja habilidade para interpretar racionalmente o mundo através da escuta não foi suficiente para ordenar o acaso, provocando não somente a desestabilização da ordem social, ao colocar um vagabundo no lugar do magnata, mas disparando uma história de amor imprevista, não apenas entre um andarilho e uma não-vidente, mas entre cinema e ruído; entre cinema mudo e escuta cega.

Esse terceiro tipo de escuta, que não se limita à intencionalidade de um sujeito nem a uma compleição fisiológica específica, está conectado a forças não-sonoras e transpessoais, conjugando-se a elas em fluxos que arrastam e desestabilizam corpos, mentes, sujeitos, blocos de memória e infância, lugares sociais, entre tantas outras semióticas. Não é mais com o ouvido que escutamos, mas com o corpo todo e, quiçá, com corpos-sem-órgãos, plugando uma concha na nuca do vento. É uma escuta que nos escapa, numa espécie de suspensão ou rapto dos sentidos. Como observa Chion,

> nossa percepção consciente pode trabalhar valentemente para submeter tudo ao seu controle, mas, no atual estado cultural das coisas, o som, mais que a imagem, tem a habilidade de saturar e curto-circuitar nossa percepção (2012, p.53).

Chion define ainda outros três tipos ou modos de escuta, que se relacionam com as categorias traçadas por Barthes (1990), mas não se encerram nelas. Segundo o autor, teríamos a escuta causal, escuta semântica e escuta reduzida. A escuta causal, sendo a mais comum dentre as três, consiste em escutar um som na tentativa de encontrar sua fonte, causa ou origem. Mesmo quando a fonte não é totalmente visível nem localizável, esse tipo de escuta nos ajuda a reunir informação sobre sua origem. Como por exemplo, “o som produzido por um container fechado, quando você bate nele com os dedos, indica quão cheio ele está” (CHION, 2012, p. 48). O autor nos

adverte que esse modo de escuta, apesar de ser o mais comum e informativo, é também o mais influenciável e enganoso, como quando no cinema, por exemplo, acreditamos que o som de um liquidificador está emanando da turbina da nave espacial que vemos voar na tela, e não dos alto-falantes escondidos atrás dela.

A escuta semântica estaria associada a linguagens ou códigos de interpretação de mensagens, como a língua falada ou o código Morse. Nesse modo de escuta,

> um fonema é escutado não apenas por suas propriedades acústicas, mas como parte de todo um sistema de oposições e diferenças. Assim, a escuta semântica frequentemente ignora diferenças na pronúncia (portanto, no som) como se elas não fossem diferenças pertinentes na linguagem em questão. [...]. Obviamente, alguém pode escutar a uma mesma sequência de sons empregando tanto a escuta causal quanto a escuta semântica, de uma só vez. Nós ouvimos, ao mesmo tempo, aquilo que alguém diz e como está dizendo. De certa maneira, escutar uma voz de modo causal está para escutá-la semanticamente como a percepção da caligrafia de um texto está para sua leitura (CHION, 2012, p.50).

Finalmente, teríamos a escuta reduzida, que foi assim nomeada pelo músico francês Pierre Schaeffer (1948) e consiste, primeiramente, num exercício de escuta. Sua busca é por possibilitar que escutemos um som, seja de uma fala, uma nota musical ou um ruído, pelo o que ele é e não por aquilo que ele representa, isolando-o totalmente de seu contexto e de sua fonte emissora. Perceber o som como um objeto em si e não mais como intermediário de uma mensagem ou pista para se chegar a uma causa, nem tentar adivinhar sua suposta origem. Esse modo de escuta talvez seja o mais antinatural, pois “rompe preguiçosos hábitos estabelecidos e abre mundos de questões previamente inimaginadas aos que o experimentam”, uma vez que “o valor emocional, físico e estético de um som não está ligado apenas à explicação causal que atribuímos a ele, mas também a suas qualidades de timbre e textura, a sua vibração singular” (CHION, 2012, p.51), suas velocidades e lentidões. Mesmo traçando essas fronteiras entre modos de escuta, Chion ressalta que tais categorias se interpenetram constantemente, tanto na experiência cinematográfica quanto na vida cotidiana, pois “escutar com o ouvido é inseparável de escutar com a mente” (Ibidem).

A diferenciação entre as escutas torna-se ainda mais complexa ao percebermos que mesmo o fenômeno fisiológico da audição está em relações complexas com outros sentidos. Como nos mostra R. Murray Schafer,

> o tato é o mais pessoal dos sentidos. Tato e audição se encontram onde as frequências mais baixas do som audível se transformam em vibrações táteis (por volta de 20 hertz). Ouvir é uma maneira de tocar à distância e a intimidade do tato é fundida com a sociabilidade quando quer que pessoas se reúnam para ouvir coletivamente algo em especial (1993, p.11).

A audição pode, então, ser considerada como uma forma diferenciada de tato. Afinal, ela não se produz justamente quando ondulações que atravessam o ar fazem vibrar os pelos de nossos ouvidos e a membrana dos tímpanos? Falar também é, portanto, tocar, encostar, não somente do ponto de vista poético, mas fisiológico. Os sons erguem ao nosso redor um espaço háptico e talvez por isso um som seja capaz de provocar, como forma subjacente de sua passagem por nós, uma segunda onda de arrepio percorrendo a pele, seja por susto ou maravilhamento.

Da mesma maneira que o ritmo pode converter-se em melodia, como já foi visto acima, audição e tato encontram-se e se contaminam em algum lugar. Existem, portanto, fronteiras porosas entre os sentidos, zonas de vizinhanças e embaralhamentos de cognição, onde se produzem as nuanças da nossa percepção; limiares que nos estimulam ao mesmo tempo em que desestabilizam os códigos preestabelecidos. Não sabemos mais se o giz na lousa está soando ou nos arranhando com suas unhas. São nesses limiares, entre imagem e som, visão e escuta, por exemplo, onde ocorreram notáveis invenções do cinema moderno e contemporâneo, da mesma maneira que o ruído foi, paradoxalmente, capaz de desorganizar, atrapalhar e renovar a linguagem musical.

Apesar disso, persiste na história da arte (e da ciência) uma primazia da visão sobre os outros sentidos, configurando aquilo que Victor Flores (2007) define como *ocularcentrismo*, que pode ser entendido como um regime de percepção capaz de reduzir o mundo a sua porção visual, consolidado na frase de São Tomé “ver para crer”. A ciência médica ocidental está primordialmente embasada em imagens de microscópio, raios-x, diagnósticos

por câmera invasiva, e “até quando um médico ausculta um pulmão é para enxergar uma pneumonia que ele o faz” (DELEUZE, 2007).

No entanto, sabemos que os mundos ao nosso redor não estão distribuídos hierarquicamente em categorias estratificadas que vão da vista ao olfato, da cor ao som, mas espalham-se de maneira descontínua e singular a cada caso. A fronteira entre os sentidos é constantemente permeada e desafiada por nossa experimentação desses mundos, passando do paladar à intuição, da apatia ao arrepio em saltos, contaminações e revezamentos imprevisíveis. Diversos experimentos artísticos procuram driblar a perspectiva totalizante que privilegia a visão na arte, explorando a audição, o tato, olfato ou até paladar como forma de expressão e criação de espaços-tempos, pois “nossa percepção do espaço depende tanto do que ouvimos como do que vemos” (NEUHAUS, 1965), tateamos ou farejamos. Basta desligarmos o som da televisão ou do vídeo game para percebermos quanto a experiência sensorial se reduz, de maneira que “a cultura visual não é tão somente visual” (DUNCUM, 2004, p. 252).

Quando apagamos a luz, antes de dormir, os sons da noite lá fora se potencializam e o escuro do quarto se enche de vozes e movimento. O cricrilar dos grilos torna-se audível, saltando para dentro do quarto, como que para nos lembrar que ele estava o tempo todo ali, soando, independente de nós, apesar de nossa consciência tê-lo notado apenas neste instante. De olhos fechados, quem sabe, podemos escutar até mesmo a queda de uma agulha no palheiro. Como relata Ihde,

> subitamente, escuto o piado de uma coruja, aparentemente amplificado pela escuridão e, por um momento, um choque atravessa meu corpo. Mas eu não consigo ver o animal, enquanto ele persegue sua presa noturna. Torno-me mais atento ao som no escuro, na medida em que sua presença se faz mais dramática quando eu não consigo enxergar (2012, p. 24).

A diminuição da visão abre espaço para que a audição entre em cena e mundos acústicos se agigantem. É como se a visão estivesse consumindo e monopolizando nossa percepção, como uma espécie de déspota dos sentidos, num regime totalitário que o apagar das luzes vem derrubar. Como afirma

Chion, “a visão reforça a percepção de certos elementos do som e obscurece outros” (2012, p.52). Um exemplo extremo disso são aquelas aves que têm os olhos furados por seus proprietários, para que não consigam enxergar as grades da gaiola. Acredita-se que ao deixar de perceber a porção visual de seu confinamento essas aves possam, talvez, ter alguma vontade de cantar. “Furaram o zóio do assum preto pra ele assim, ai, cantá mió”...[7]

Caderno de Escuta # 1

São Paulo, maio de 2009.

Estou dando uma aula sobre a escuta tátil, dizendo que som e tato encontram-se e se atravessam em alguma zona incerta de nossa percepção. Um aluno pede a palavra. Ele nos conta que certa vez deu carona a um surdo-mudo na estrada. Num determinado momento do trajeto o motorista engatou a marcha errada, produzindo aquele característico ruído raspado, o ruído de uma gafe mecânica. No exato instante do deslize, o passageiro surdo-mudo fez uma expressão de nojo, apontou para o câmbio e balançou a cabeça, em sinal de repúdio. Mesmo desapossado da qualidade fisiológica da audição ele tinha sido capaz de escutar, através das vibrações táteis do som percorrendo seu corpo, a barbeiragem do motorista, não hesitando em apontá-la e reprimi-la. Tenho cada vez mais certeza de que nessas aulas mais aprendemos do que ensinamos...

[7]Trecho da canção “Assum Preto” (1950), dos compositores brasileiros Luiz Gonzaga (1912-1989) e Humberto Teixeira (1915–1979), que conta a história de uma ave com os olhos furados que canta sem ver o sol.

1.3 Som, tom, barulho, ruído e rumor

Encontro num antigo *diccionário da língua portugueza,em sua sétima edição melhorada e muito accrescentada,* organizado por Antonio de Moraes Silva, tipografado no ano de 1878, em Lisboa, a seguinte diferenciação entre os verbetes *som e tom,*

> (Som, Tom. *Syn.) Som* exprime tudo o que é objecto do sentido do ouvido; e significa genericamente a sensação da impressão que faz no ouvido o ar, ou outro corpo elástico como o ar, movido de um certo modo. *Tom* exprime mais particularmente o *som apreciável*; o som que tem um valor; a sua maior ou menor elevação calculável. Toma-se o *tom* dos instrumentos músicos, mede-se, calcula-se, divide-se, etc., mas não se pode fazer isso ao *som* do tiro de uma peça de artilharia, de um corpo que cai, do martello que bate, do madeiro que estala, etc. Em linguagem musical chama-se *tom* o intervallo, que separa um *som apreciável* de outro na escala diatônica" (SILVA, 1878, p. 697, Tomo II).

Ainda em outro dicionário, datado de 1850, alegando ser *o mais exacto e mais completo diccionario de todos até hoje publicados*, encontramos que,

> Syn. Comp. *Som, Tom : som de voz, tom de voz.* O *som* da voz está determinado pela constituição physica do órgão vocal: é suave ou áspero, agradável ou desagradável, forte ou fraco. O *tom* da voz é uma inflexão determinada pelas affeições interiores de que uma pessoa se acha possuída e quer dar a conhecer. Segundo occasiões é elevado ou baixo, imperioso ou submisso, triste ou alegre, etc. Conhecem-se as pessoas pelo *som da voz,* como se conhece uma flauta, um clarim, etc.; conhecem-se as affeições da pessoa que falla, pelo *tom de voz* com que se exprime (DE FARIA, 1850, p. 616, Tomo III).

O teórico alemão Hermann Helmholtz publicou, em 1862, uma obra intitulada "Sobre as sensações do tom", na qual procurava estabelecer uma diferenciação sistemática entre as ideias de som e ruído. O autor define que ruídos, como o chacoalhar de uma carroça sobre um chão de pedras, seriam irregulares e caóticos, enquanto a música e os sons teriam a capacidade de chegar aos ouvidos sem perturbação, uniformes e mensuráveis, permanecendo regulares ao longo de toda sua duração.

Wisnik (1989) retoma e expande esse pensamento, afirmando que os sons são aqueles eleitos em meio à massa disforme da paisagem sonora para fazerem parte da música, afinados e harmonizados pela cultura, enquanto os ruídos permaneceriam aleatórios e interferentes, caóticos. Ruídos seriam,

portanto, sons capazes de desorganizar ou de gerar interferência na música, agentes perturbadores de sua estabilidade. Os sons teriam também uma altura (frequência) bem definida, enquanto os ruídos possuiriam, por sua vez, alturas indeterminadas.

Desse ponto de vista, os ruídos seriam irregularidades indesejadas na música, buracos na estrada como gagueiras numa fala, assim julgados a partir de certos critérios variáveis e nunca universais, apesar de, muitas vezes, pretenderem-se universalizantes. E como da gagueira também pode-se apreender "sintomas do estado ou da intenção da pessoa que não estavam ligados diretamente ao discurso, mas que podem modificar totalmente a compreensão daquilo que é dito" (CAMPESATO, 2010, p. 2), pouco a pouco os ruídos passaram a ser incorporados ao processo de criação musical, da mesma maneira que alguns escritores fizeram gaguejar a linguagem em seus livros, como uma potência expressiva. Wisnik (1989) enfatiza que o limiar entre som e ruído desloca-se de tempos em tempos e pode ser radicalmente diferente, dependendo da comunidade considerada. De todo modo, mesmo estando apartados, os sons

> estarão sempre dialogando com o ruído, a instabilidade, a dissonância. Aliás, uma das graças da música é justamente essa: juntar, num tecido fino e intrincado, padrões de recorrência e constância com acidentes que desequilibram e desestabilizam. (WISNIK, 1989, p.27)

Para além das diferenciações entre afinado e dissonante, harmonia e caos, natureza e cultura, acredito ser importante expandir o conceito de ruído, uma vez que o cinema, as artes visuais e a própria música passaram a trabalhá-lo cada vez mais em suas composições. Não seria a música, ela mesma, uma correnteza, ora remansa, ora turbilhonar, que arrasta consigo sons, ruídos, marulhos, rumores, crepitares, mesmo contra sua vontade? Para isso, retomo aqui a investigação realizada por Raquel Stolf em torno da etimologia das palavras barulho, ruído e rumor, buscando diferenciar as nuances entre elas, apesar de muitos dicionários tratarem-nas como sinônimos. Penso ser necessário encontrar essa diferenciação porque grupos de sonoridades diferentes são evocados e disparados a partir dessas palavras. Palavras que, muito mais do que designar uma massa homogênea

de sons, já indicam singularidades pelas quais os mundos audíveis se manifestam.

A palavra ruído, apesar de etimologicamente ligada à palavra rugido, para Stolf estaria mais associada à ideia de frêmito, no sentido de “vibrar ou estremecer, como o fretenir das cigarras, que consiste num ruído estridente produzido pelos machos do inseto, por meio da vibração de membranas debaixo de seu abdômen” (STOLF, 2011, p.186). Ruído pode também ser entendido, em comunicação, como algo que atrapalha ou impede a transmissão da informação. Ruído não informa, é estéril de sintaxe, interrompe a cadeia comunicativa, da mesma maneira que, na biologia, a mula interrompe a cadeia evolutiva por não poder se reproduzir enquanto espécie. São como zonas de intensidades puras, platôs que não existem para cumprir um ciclo ou uma função, não reproduzem um discurso, não transportam segundas intenções, pois existem apenas enquanto acontecimento singular, como um deslize.

A pesquisadora Lílian Campesato (2010) ressalta que o ruído é, muitas vezes, aquilo que garante a sensação de vitalidade a um som escutado. Isso porque o ruído remeteria à experiência vivida, acessando e solicitando o empirismo cotidiano de cada ouvinte, de maneira muito mais efetiva do que uma nota afinada e assepticamente gravada em estúdio o faria. Estamos mais acostumados a ouvir, desde pequenos, tampas de panela caindo ou violinos na cozinha? Por isso muitas pessoas preferem gravações ao vivo àquelas feitas em estúdio, pois elas parecem captar uma espécie de calor do momento, manifestado nos ruídos de assobios, gritos, palmas e outras invasões que complementam a música.

Similarmente ocorre no cinema: sons de passos resvalando na imprevisibilidade de um chão de pedra, raspando no tecido da calça e fazendo tilintar o metal nas esporas do *cowboy* são muito mais ‘vivos’ e trazem muito mais ‘chão’ do que qualquer intervenção musical. Essa também seria a diferença fundamental entre instrumentos virtuais e instrumentos físicos (o sintetizador e o computador também podem ser instrumentos físicos, dependendo do uso que se faz deles). A maioria dos bancos de instrumentos

pré-gravados disponíveis na internet, por exemplo, estão completamente isentos de acidentes e irregularidades, bem como de qualquer espacialidade, ao passo que os instrumentos físicos possuem pequenas falhas, trastejam, rangem, vibram aqui e ali, deixando-se também contaminar pelo espaço que os envolve. Esses ruídos não controláveis, apesar de interferentes, são o que provocam no ouvinte a sensação de que o instrumento está sendo tocado por mãos vivas que suam, tremem, oscilam, trazendo sua própria corporeidade à música. Não se trata, no entanto, de uma oposição entre orgânico e inorgânico, analógico e digital, homem e máquina, pois mesmo a música eletrônica autômata, tocada exclusivamente por computadores, é capaz de tropeçar e atingir algo de acidental, como ciborgues embriagados de vida. Sintetizadores podem ainda tornar audíveis mundos orgânicos desconhecidos, como a respiração dentro de uma pedra. O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), que utilizou amplamente sonoridades sintéticas em seus filmes, acreditava que

> a música eletrônica tem a capacidade exata de se dissolver na atmosfera sonora geral. Pode ocultar-se por trás de outros sons e permanecer indistinta, como a voz da natureza, cheia de misteriosas alusões... Ela pode ser como a respiração de uma pessoa (1998, p. 196)

Apesar disso, o próprio cineasta já nos alertava que os sons eletrônicos "devem ser depurados de sua origem 'química', para que, ao ouvi-los, possamos descobrir neles as notas primordiais do mundo" (Idem, p.195).

Ruídos estão, assim, carregados de vitalidade e talvez seja por isso que

> pessoas habituadas ao ruído urbano às vezes têm dificuldade para dormir em ambientes muitos silenciosos, como numa casa de campo. De certa forma, os sons urbanos a que se habituaram remetem à existência dos acontecimentos, àquilo que tem vida e ao movimento das coisas e pessoas. Eles dão indícios do que acompanha nossa existência. Por eles seguimos o desenrolar do dia que se torna mais calmo à noite e vai ficando pouco a pouco agitado pela manhã. Sua ausência remete a uma estaticidade. (CAMPESATO, 2010, p. 3).

Campesato ressalta ainda que ao serem incorporados pela música os ruídos deixam de ser aleatórios e imprevisíveis, passando a ser organizados e articulados "segundo um discurso musical de encadeamento sonoro, auto-

referencial" (2010, p. 5). O jogo de forças entre som e ruído, música e acidente, é o paradoxo propulsor capaz de renovar e desterritorializar a linguagem musical, no entanto, há sempre a ameaça do ruído incorporado sofrer uma reterritorialização, na medida em que ele só passaria a ter valor enquanto peça concatenada a um todo, perdendo assim toda sua acidentalidade impessoal e seu teor acontecimental, convertendo-se, ao contrário, num som pautado e emoldurado pelas convenções musicais, subjetivado por um compositor, ordenando, previsível até.

O músico e produtor inglês Brian Eno, pioneiro da *ambient music*[8], descreve uma experiência que nos ajuda a elucidar o paradoxo entre ruído e música, arbitrariedade e orquestração. Ele gravou durante horas o ambiente urbano num parque em Londres, voltou para seu estúdio e selecionou, ao acaso, 3 minutos e 20 segundos dessa gravação. Escolheu esse tempo porque é a duração exata de uma faixa de *single*, formato com o qual a sua escuta já estava bem acostumada. Isolou esse trecho e o reproduziu seguidamente durante vários dias, escutando-o na sala, no banheiro, na cozinha, no estúdio. A intenção de Eno em relação a esses ruídos era a de

> aprendê-los, exatamente como alguém aprende uma peça de música [...]. [...] Algo que é completamente arbitrário e desconexo, com escutas suficientes, torna-se altamente conectado. Você pode realmente imaginar que aquilo foi construído de alguma maneira. (ENO 1992, apud TOOP, 1995, p. 128)

Ora, essa experiência de Eno evidencia, primeiramente, que o exercício contínuo da escuta ajuda a produzir sentidos para aquilo que ouvimos, permitindo que nós passemos a perceber certas sutilezas moleculares da paisagem sonora, antes ignoradas. No entanto, ao tentarmos encontrar, movidos por uma necessidade excessiva de organização, relações de causa-efeito para tudo o que se escuta, buscando uma ordenação musical oculta do mundo, como se houvesse uma partitura transcendental regendo a paisagem sonora, podemos acabar por empobrecer e reduzir a potência dos mundos

---

[8]A *Ambient Music* pode ser definida como um gênero musical focado nas características timbrais dos sons, procurando desenvolver mais uma atmosfera que se relacione e se misture com os sons ambientes. Uma música que evoca paisagens sonoras e texturas mais do que notas e melodias. Sua origem remonta às proposições do compositor francês Erik Satie (1866-1925) e se desenvolve com o trabalho de Brian Eno, que cria o termo propriamente em 1970. Uma música para não ser ouvida, mas sentida nas periferias da atenção, podendo tanto ser "apreciada atentamente como sutilmente ignorada, conforme a escolha do ouvinte" (TOOP, 1995, p.45).

sonoros. Potência que reside justamente na imanência e na irredutibilidade desses mundos ruidosos a qualquer modelo de organização, seja ele musical, artístico, político, religioso, psicanalítico etc.

Independentemente dessa possível perda de 'identidade' sofrida pelo ruído ao virar música, ruído e música escrevem juntos, ao longo das épocas, linhas e entrelinhas de uma história de amor e ódio, ou talvez uma história de amantes; porque estão em devir, não cessam de se atravessar e de atravessar o limiar que os separa, contaminando-se e mudando de natureza a cada passagem por essas alfândegas.

Beirando os ruídos, encontramos a palavra barulho, que seria para Stolf,

> grande estrondo, desordem, conjunto de sons dissonantes, deriva de *barulhar,* que quer dizer misturar-se tumultuosamente, confundir-se. Barulhar deriva de embarulhar, que por sua vez, surge de uma forma epentética de embrulhar. E embrulhar significa enrolar, dobrar, envolver (alguma coisa), empacotar, embaraçar-se, complicar-se (uma questão), enevoar-se (o céu, o tempo) e sentir (o estômago) revolvido (2011, p.184-185).

Por fim, teríamos o rumor, que estaria associado ao som de coisas que se movimentam, como o "murmúrio de coisas que mudam de lugar, o murmúrio de vozes, notícia que corre de boca em boca" (STOLF, 2011, p.188). Rumor nos remeteria a sons brandos, sussurrados, segredos, boatos e cochichos.

Amplia-se, assim, o escopo do que pode ser um ruído, garantindo a singularidade de certas famílias de sons, bem como o território das palavras que existem para designá-los. Mesmo tendo sido absorvidos pela música, os ruídos afirmam sua autonomia fora dela, reivindicam o acontecimento e pedem para que os sons musicais deixem de ser sua unidade de medida numa suposta balança acústica de valores. Assim como o conceito de ruído é extremamente heterogêneo e múltiplo, a ideia de silêncio também o é. Não existe um silêncio igual ao outro, existem vozes do silêncio, assim como não existe um silêncio "que não esteja grávido de sons" (CAGE, 1985, p. 98). Essa multiplicidade de cruzamentos entre sons e palavras se estende infinitamente: som, ruído, música, rumor, barulho, quietudes, e também zumbidos, tremores,

gargarejos gorgolejantes, balbucios, burburinhos, sibilâncias, soada, estrondo, baque, retumbo, rufadas, estridores...

Caderno de Escuta # 2

Cuiabá, junho de 2013.

Estou dando uma oficina de desenho de som no cinema, sob o calor cuiabano de 45 graus. Falo de paisagem sonora, da potência dos ruídos e as maneiras imprevisíveis com que eles nos afetam, mesmo quando não queremos ou não nos damos conta disso. Uma participante levanta a mão: "Meu pai só consegue dormir com o ar condicionado ligado, no máximo". "É, Cuiabá é realmente muito quente...", eu respondo meio sem jeito, suando. Ela continua: "Não é isso. É um ar condicionado velho, muito velho. Extremamente barulhento. É que meu pai trabalhou a vida inteira construindo estradas, com maquinário pesado, batendo asfalto. Isso foi antes da legislação que regulamentava o uso de protetores auriculares. Agora ele já se aposentou, faz dez anos. A mãe quis trocar o ar condicionado muitas vezes, mas o pai não deixa. Ela queria instalar um mais silencioso e potente, porque o que está no quarto deles só faz mesmo é barulho. Já não resfria mais nada, mas o pai não deixa trocar porque ele não gosta de silêncio. Nem ao sítio ele vai, porque sente insônia no campo. Diz que, quando fica no silêncio, ouve de novo o barulho das máquinas e não consegue dormir".

A paisagem sonora falou algo que eu não esperava ouvir. Mais uma confirmação de que nessas oficinas, mais aprende-se do que se ensina. Por dentro do silêncio ele volta a escutar as vozes das máquinas, no barulho ele repousa...

1.4 Regimes acústicos

O ruído emitido por um pernilongo, por exemplo, pode se conjugar com os labirintos do nosso ouvido e ser capaz de interromper ou fragmentar nosso sono, transtornando por vezes a experimentação que temos da própria noite. Após o estrondo do tapa, que mata o inseto e produz silêncio, podemos voltar a dormir tranquilos, ou, quem sabe, despertar nossos sentidos para ouvir ainda mais longe: um gambá caminhando sorrateiramente sobre o muro, um grito nas distâncias escuras ou o crepitar faminto dos cupins roendo a madeira da casa. Assim como o vôo do pernilongo se conjuga com nossa audição e nos atinge, independentemente de nossa vontade, inúmeros blocos de sons estão o tempo todo se compondo com imagens, palavras, corpos, percepções, espaços, discursos de saber e poder, processos de subjetivação – de maneira aleatória, acidental ou premeditada - disparando fluxos de experiências que nos afetam e são por nós afetados, cotidianamente. Como Toop observa,

> posso sentir o cheiro de um corpo, um copo de cerveja ou a poeira queimada. Mas o som vem de todo lugar, sem convite. Meu cérebro o procura, diferencia, me faz sentir a imensidão do universo mesmo quando não tenho nenhuma intenção de olhar ou absorver (1995, p. 2).

Em meio a esse caos audível, alguns ruídos são selecionados e eleitos para fazerem parte da categoria dos sons e da música, passando a ser considerados afinados, harmônicos etc. Essa seleção não ocorre, no entanto, sem a exclusão de espécies e famílias inteiras de ruídos, rumores, barulhos, silêncios, e pode variar conforme a época e cultura consideradas. Há quem ouça vespas ao invés de melodia numa música árabe, há quem se regozije no zunzum das vespas, e ainda quem acredite escutar música escapando com o vapor das máquinas numa antiga fábrica de chapéus.

A própria ideia de escala e afinação é extremamente relativa e variável, constituindo em cada época e lugar um *regime acústico,* profundamente relacionado a outros regimes de poder, sentir, ver, significar etc. Na China imperial, por exemplo, o sistema de escala musical era reformulado quando um novo imperador assumia o posto, pois a música estava fortemente ligada à ideia de estabilidade e conservação social, portanto, quando havia uma troca de imperador a escala deveria “acompanhar as transformações do cosmos,

bem como os papéis de poder. Todos os instrumentos eram re-afinados a partir do sino de ouro, que mudava conforme o imperador" (OBICI, 2006, p. 87). Em sua espécie de manifesto pré-futurista, o compositor italiano Ferruccio Busoni (1906) contesta a música ocidental tonal e o sistema de escala temperada, perguntando-se

> qual a importância da 'Terça', da 'Quinta', da 'Oitava'! Como dividimos tão estritamente 'consonâncias' de 'dissonâncias' – *numa esfera onde nenhuma dissonância é capaz de existir!* Nós dividimos a oitava em doze graus equidistantes, porque nós tínhamos que manejar de alguma forma, e construímos nossos instrumentos de tal maneira que nunca conseguimos chegar acima nem abaixo deles. Instrumentos de teclas, particularmente, treinaram tanto nossos ouvidos que nós já não somos capazes de escutar outra coisa fora desse meio impuro. A natureza, no entanto, criou *infinita gradação – infinita!* Quem ainda a conhece hoje em dia? (2012, p.91)

Quanto aos códigos que estruturam o ruído e suas mutações ao longo da história, poderíamos vislumbrar uma nova prática teórica que consistiria, como definiu Jacques Attali, em

> estabelecer relações entre a história dos povos e as dinâmicas da economia, por um lado, e a história da organização dos ruídos em códigos, por outro; prevendo a evolução de um através das formas do outro; combinando economia e estética; demonstrando que a música é profética e que a organização social a ecoa (2012, p.31).

Regimes acústicos não surgem sem excluir, conferindo beleza ao dó e ignorando o rangido do carro de boi que geme debaixo do sol. Existem, no entanto, vizinhanças inesperadas capazes de rebrilhar entre esse rangido do carro de boi e o som de uma rabeca[◂], por exemplo. Há uma energia potencialmente criativa que se desprende dos encontros entre ruído e música, harmonia e acidente. Ao mesmo tempo, os regimes acústicos estão em constante mudança, pois tudo o que é som (ou sólido) se desmancha no ar, muda de lugar. A heresia do risco no disco de vovô transformando-se em *scratch*[9] nas mãos de um DJ. O ruído saltando de camada e virando música

---

[◂]**Faixa 4 –** Rangido de carro de boi, gravado no sertão de Alagoas, contraposto ao som de uma rabeca. Disponível em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/boi

[9] Do inglês "to scratch": arranhar, riscar, desenhar com rabiscos. O termo foi adotado na música para designar o movimento de vai-e-vem feito pelo DJ no disco de vinil, emitindo um ruído 'arranhado' característico, a partir da fricção entre a agulha e o disco. A técnica, utilizada inicialmente no hip-hop, migrou para diversos estilos musicais.

concreta ao se misturar com o ritmo de tambores, cordas de violino e mudar de natureza ao deixar o contexto do qual fazia parte, enquanto pura acidentalidade, para inserir-se, por exemplo, numa sala de concerto. Num movimento inverso, a música que sai da sala de concerto e vai para as ruas, dialogando com os barulhos da cidade, dividindo seu campo harmônico com sirenes, buzinas e tempestades aleatórias na instalação sonora em espaço público. Pode ser libertador quando deixamos de pensar a escuta criadora apenas em termos musicais, expandindo-a para qualquer objeto ou ser que possa ter voz, que faça barulho. Isso que range, late, palpita, estala. Por outro lado, novas possibilidades surgem quando passamos a encarar os ruídos a partir de sua musicalidade intrínseca, encontrando neles ritmos primordiais, matilhas de timbres imanentes, orquestras acidentais[◂]. No entanto, é preciso lembrar que

> essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco. É talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de 'tornar sonoro', se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo acontecimento. […]. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina (DELEUZE E GUATARI, 2007, p. 160).

Em diversas culturas orientais podemos encontrar uma forte ligação entre música e espiritualidade, som e sagrado. Os mantras hindus e tibetanos, ao invés de sistematizar escalas e partituras, buscam disparar sons que sejam capazes de colocar o corpo do cantor/entoante em ressonância com as frequências fundamentais de gênese do universo, a vibração dos planetas e dos átomos, conectando-o, assim, a fluxos de energia cósmica. Para o hinduísmo (bem como para qualquer um que tenha experimentado o poder

---

[◂]**Faixa 5 –** Peça sonora que construí a partir de conexões díspares entre sons orgânicos e sintéticos, ruídos e notas musicais, sapos, águas, trens. Disponível em https://soundcloud.com/ressonant_crystal/casamento-em-orion

medicinal do canto) existem sons capazes de fazer ressoar os chacras, que são centros energéticos localizados em diferentes regiões do corpo humano. Ao estimular cada chacra, através de sons específicos, o cantor permite que a saúde flua desobstruída dos pés à cabeça, da terra ao ar. (HIRSCH, 1996)

Os cânticos xamanísticos da América evocam, mais do que canções, murmúrio de cachoeiras, agudo de inseto, águas estelares, assobio de animais de poder para espantar maus espíritos e curar um doente. Não se trata de imitar os sons da floresta, mas de erguer ao redor do espaço uma floresta de sons, fazê-los circular, tornando audíveis forças não-sonoras que atravessam a mata, os corpos, as pedras. O xamã[10] não utiliza os sons como analogia, para representar animais nem as forças da natureza, mas como dispositivos extra-corpóreos para se locomover por outros mundos, assim como

> as roupas animais que os xamãs utilizam para se deslocar pelo cosmos não são fantasias, mas instrumentos: elas se aparentam aos equipamentos de mergulho ou aos trajes espaciais, não às máscaras de carnaval. O que se pretende ao vestir um escafandro é poder funcionar como um peixe, respirando sob a água, e não se esconder sob uma forma estranha (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.249).

A medicina ocidental já sabe que o grito e o choro do bebê ajudam a eliminar gases e aliviar certas dores, impedindo que elas se acumulem e se fixem em determinada região do corpo (HIRSCH, 1996), uma vez que, segundo Goodman,

> o som tem um poder sedutor de acariciar a pele, de imergir, de acenar e curar, de modular as ondas cerebrais e disparar a liberação de certos hormônios no corpo (2014, p.10).

[10]Xamã, ou *shaman*, é um termo do povo Tungue, de origem siberiana, que poderia ser traduzido como "aquele que enxerga no escuro". Os xamãs, tanto no oriente quanto entre povos ameríndios, são portadores de função religiosa e medicinal, podendo viajar por outros mundos, entrando em estado de êxtase para acessar seus aliados (animais, vegetais, minerais), assim como seres de outras dimensões e espíritos ancestrais. (ELIADE, 2002)

1.5 Cartofonia

Inúmeros animais se expressam mais pela sonoridade do que pela visualidade, seja para demarcar seu território, atrair a atenção de uma parceira exigente, afugentar o inimigo ou subjugar sua presa, como faz o camarão-de-estalo ou camarão-pistola[11] (LOHSE, SCHMITZ e VERLUIS, 2001). A cigarra e o grilo, apesar de serem raramente vistos, possuem um som estridente capaz de anunciar sua presença a longas distâncias. O trabalho recente do biólogo norte-americano Christopher Clark[12] demonstra que as baleias produzem e comunicam entre si mapas sonoros do fundo do mar, emitindo seu canto e captando, à maneira de um sonar, o retorno do som reverberado pelo ambiente, formando 'imagens acústicas' do oceano, que são retransmitidas a outros indivíduos através de um novo canto reelaborado. As baleias colocam em circulação, entre o coletivo de sua espécie, uma troca de canções-mapas dos oceanos, em contínua reelaboração.

A partir das descobertas de Clark, cunhei o conceito de *Cartofonia,* que seria o mapeamento afetivo do espaço a partir dos sons que o percorrem. Afeto sendo aqui entendido como a potência que um corpo, sonoro ou não, possui para afetar e ser afetado por outro corpo, orgânico, inorgânico, vegetal, mineral etc., e mudar de natureza nesses encontros. Operar uma *cartofonia* não é simplesmente produzir imagens e estabelecer coordenadas visuais a partir dos sons, o que um *sonar*[13] já faz muito bem. Diferentemente do homem e seu sonar, as baleias não precisam converter o som em imagem para se localizar, tratando antes o som como finalidade em si, linguagem em si, e não

---

[11]Camarões marinhos da família dos alfeídios, que possuem uma garra diferenciada, cuja fricção emite um estalo que, além do ruído intenso, libera uma bolha fotoluminescente de alta temperatura. Com este disparo foto-sônico, os camarões-de-estalo ou camarões-pistola são capazes de tontear ou mesmo aniquilar suas presas.

[12]O pesquisador norte-americano Christopher Clark, diretor do programa de Bioacústica da Universidade de Cornell, em Ithaca, NY (EUA), divulgou em 2005 os resultados de suas pesquisas sobre o canto das baleias e os efeitos da poluição sonora dos oceanos em seu comportamento. A entrevista, que resume os resultados dessa pesquisa, pode ser acessada no site: <http://www.sciencedaily.com/releases/2005/02/050223140605.htm>

[13]SONAR, *Sound Navigation and Ranging*, é um sistema de mapeamento subaquático, que foi utilizado inicialmente como máquina de guerra para localizar submarinos inimigos, e consiste em emitir pulsos sonoros subaquáticos que, ao encontrar um obstáculo, batem e voltam, como um bumerangue, sendo recolhidos por um aparelho receptor para que um computador interprete os dados, levando em conta o tempo de reflexão do som, e produza imagens ou mapas do fundo do mar (HACKMANN, 1984).

como um estágio intermediário para posterior conversão. Diferentemente do morcego que, apesar de possuir um sistema extremamente aguçado de navegação sônica, nunca modifica seu sistema, as baleias são capazes de transformar seu canto a partir do que aprendem com a propagação do som pelo espaço, transmitindo esse novo canto a outras baleias, reaprendendo com elas, num sistema de trocas eternamente aberto, compondo um idioma nômade de navegação coletivamente construído em variação contínua. A baleia é o animal *cartofônico* por excelência.

Uma *cartofonia* não está tampouco restrita aos elementos sonoros do espaço, mas abarca toda a rede de forças, audíveis e não-audíveis, que interferem, determinam, potencializam ou desequilibram a paisagem sonora que nos cerca. Uma lei que proíbe o uso de som automotivo, numa praia, por exemplo, faz parte da *cartofonia* desta praia, tanto quanto o ruído das ondas, o chiado do vento arrastando areias, ou até o canto das sereias. A *cartofonia* não se restringe à representação de um espaço dado a partir dos sons que o percorrem, mas engendra, antes, a criação de novos espaços-tempos a partir dos sons que os percorrem e nos percorrem. Nesse sentido a operação da *cartofonia* é semelhante à cartografia proposta por Deleuze e Guatari, para quem

> o mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todos as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. (2007, p.24).

Também o cinema procede por *cartofonia,* pois cabe aos sons narrarem, mapearem e construírem todo o espaço que está fora dos limites bidimensionais da tela, o espaço fora de quadro ou extracampo. Se tudo o que vemos na tela é um casebre numa montanha, por exemplo, é através dos sons - chegando de todas as direções, preenchendo o espaço e fazendo vibrar nossos corpos – que ficamos sabendo que ao lado desse casebre corre um rio, que mais adiante há um bosque repleto de pássaro, de onde sopra um vento. No entanto, esse mapeamento sônico ou *cartofonia* vivenciada na experiência do cinema não funciona apenas como representação realista de

um espaço geograficamente verossímil, mas pode atingir outros níveis de paradoxo e complexidade. Aonde corria um rio pode passar a correr, subitamente, um medo, um tremor, uma inverossimilhança.

A *cartofonia* não produz apenas os espaços fora de quadro, mas aprofunda os poros da própria imagem. Por exemplo quando no filme *Stalker* (1979), de Andrei Tarkovski, um dos personagens atira uma pedra num poço que está cheio até à boca com água. Se o cineasta tivesse escolhido fazer um uso naturalista do som nessa cena, isto é, utilizar a paisagem sonora como mera representação e reiteração do espaço fílmico-imagético, seria de se esperar que ouvíssemos a queda da pedra com um som molhado, não reverberado, um som raso, por assim dizer. No entanto, não é isso que acontece, pois o que ouvimos é um som extremamente reverberado e profundo, como se o poço estivesse quase vazio. Temos a sensação de que o som da pedra percorre um imenso corredor antes de atingir o fundo, chegando até nós impregnado de uma espacialidade que não é absolutamente a mesma do poço mostrado pela imagem do filme. Vemos uma coisa e ouvimos outra, há disparidade entre imagem e som. A sonda deixa de ser naturalista, pois é arrastada e distorcida por afetos que não são os da representação, nem do decalque. O som passa a produzir sensações, ou invés de representar espaços e objetos aos nossos sentidos. Vemos raso e ouvimos profundo. Ao recusar o uso da linguagem sonora enquanto representação do espaço e 'aprofundar' o som do poço, apesar da imagem nos mostrar que ele é raso, Tarkovski cria um novo espaço ambíguo, emergindo na fissura entre imagem e som. O tratamento sonoro nos filmes de Tarkovski, em geral, engendra espaços capazes de produzir dúvida e mistério, colocando nossa percepção, enquanto espectadores, em consonância com as incertezas dos próprios personagens do filme, que sentem haver algo de sobrenatural além dos seus olhos, ao mesmo tempo em que resistem em aceitá-lo (TRUPPIN, 1992).

Além das dimensões espaciais a *cartofonia* também participa na construção de coordenadas temporais, esculpe o tempo e os afetos. É muito comum, numa sala de cinema, sentirmos através dos sons uma espécie de terror que está por vir, muito antes que esse terror se concretize na imagem. São vibrações premonitórias que nos colocam em estado de alerta, que afetam nossos corpos e antecipam o perigo antes que ele se torne visível –

sons que atualizam, em nós, a virtualidade da imagem. Não precisamos sequer ver a imagem dos pássaros de Hitchcock, pois todo terror já ressoa em nossos ossos quando o grito de um deles atravessa a sala e nos percorre, muito antes que o sobrenatural se revele imagem.

Fora do cinema essa espécie de potência adivinhatória dos sons também se manifesta, por exemplo, na ideia de alarme. Investigando a etimologia da palavra *alarme* chegamos ao termo *a l'arme*, que no idioma italiano significa, literalmente, às armas. Alarme era uma espécie de aviso sonoro emitido pelo exército Italiano para deixar os soldados em estado de prontidão, com armas em punho, prontos para o combate (GOODMAN, 2010). Quando o despertador toca ficamos assim, alarmados, ou quando soa um alarme de incêndio nossos corpos se colocam prontos para traçar uma linha de fuga, mesmo que a ameaça não se concretize, mesmo que seja apenas um alarme falso. Talvez por conta desse aspecto profético dos sons uma espécie de *audiomancia* pôde ser vislumbrada pelo pesquisador francês Jacques Atalli, que se perguntava se a música poderia prever nosso futuro, ou se as crises porvir em determinada sociedade poderiam ser antecipadas, e de fato ouvidas, nas mudanças sofridas no sistema musical dessa sociedade. Segundo o próprio autor,

> música é profecia. Seus estilos e organizações econômicas estão a frente do resto da sociedade, porque eles exploram, de maneira muito mais rápida que a realidade material é capaz, todo o escopo de possibilidades de um dado código. Ela torna audível um novo mundo que irá se tornar, gradualmente, visível, que vai se impor e regular a ordem das coisas. (2012, p.36).

A *cartofonia*, portanto, atua em diferentes dimensões e coordenadas, arrastando consigo diversas semióticas e afetos. Para traçar a *cartofonia* de uma intervenção sonora em espaço público, por exemplo, podemos partir do som emitido por essa instalação, tentando investigá-lo, senti-lo e descrevê-lo isoladamente. Em seguida, devemos relacionar este som com os sons que estão imediatamente mais próximos a ele, como o vozerio dos espectadores, os carros, pássaros ou o trem que passa ao lado da instalação. A partir daí devemos nos lançar num esforço de escuta, tentando ouvir cada vez mais longe para identificar o som mais distante, que se encontra no limite de nossa audibilidade, como os batimentos do mar nas docas ou o bate estaca do mais

novo *Shopping Center* que está sendo construído na cidade. Todos os sons que estão entre a instalação analisada e o último som audível fazem parte da *cartofonia* da obra. Todas as forças políticas, sociais, econômicas, artísticas, arquitetônicas, biológicas etc., que estão, direta ou indiretamente, envolvidas na produção, propagação, bloqueio, recepção e interpretação destes sons, fazem parte da *cartofonia* da obra. Todos os sons que podemos supor, mesmo sem ouvir, como um possível trovão em dia chuvoso ou um bombardeio sorrateiro durante a noite, também pode fazer parte da *cartofonia* da obra. A *cartofonia* leva em consideração coordenadas fixas (latitude, longitude, hora do dia, estação do ano, topografia etc.), acontecimentos (um repentino apito do navio ou o apito dentro do ouvido, um pio, grito, assobio do vento, bocejo) e afetos (o rojão que me lembra a guerra e faz meu coração bombear sangue mais rápido, produzindo uma pulsação audível bem grave, ou o súbito calafrio que faz meu dente ranger, soando baixinho, dentro do corpo, uma molécula trêmula de paisagem sonora).

Enquanto o homem aprendeu a construir sua memória imagética do espaço e imprimi-la em cartografias, sempre revistas e retrabalhadas segundo os mais diversos interesses, podemos falar de uma *cartofonia* móvel subaquática da baleia, posta em circulação por cantos que se constroem a partir de perguntas e respostas trocadas em linguagem acústica com os mares, de tal maneira que as perguntas e as respostas, os relevos e as distâncias oceânicas se superponham no canto, numa operação em que som e espaço contaminam-se mutuamente. O som bate e volta, como que adoecido ou potencializado pelo espaço, evidenciando as propriedades materiais e topológicas do ambiente, funcionando assim, como sonda. E o que acontece quando essa *cartofonia* das baleias encontra outro tipo de mapa: o das navegações comerciais e militares? Há uma colisão entre rotas sonoras, pois as embarcações produzem, entre outras coisas, enormes intensidades de ruído, que acabam por interromper, confundir e despotencializar a comunicação entre as baleias, de maneira que seu território tem sofrido uma considerável diminuição, não apenas devido à caça predatória, mas também em consequência da crescente poluição sonora dos oceanos, como atesta Clark.

Numa operação inversa, biólogos se utilizaram da paisagem sonora para resolver o problema das focas que se deslocaram de seu habitat natural, o mar do norte, para buscar alimento nas águas doces do rio Glen, na Inglaterra. A invasão das focas provocou um considerável desequilíbrio ecológico na região, e a solução encontrada pelos pesquisadores foi mergulhar no rio alto-falantes à prova d'água, emitindo cantos de baleias orcas (predadoras naturais das focas) para afugentar as invasoras e conduzi-las de volta ao mar do norte (TOOP, 1995, p. 3). As focas chegaram em busca de comida e fugiram com medo de virar comida. Chegaram por conta da fome, saíram por causa de um som. Da interpretação de um som.

Caderno de escuta # 3

São Paulo, Agosto de 2012.

Tenho pensado muito em como as formas de escuta variam ao longo dos espaços-tempos. Ultimamente, mergulho na obra do antropólogo francês Pierre Clastres. É verdade que me interesso por antropologia, mas fiquei ainda mais curioso em investigar esse autor depois de saber que ele contraiu malária numa aldeia Yanomami e andou sozinho durante vários dias na floresta, até chegar ao povoado mais próximo em busca de medicamentos. Não é pela mistificação de um suposto intelectual herói, mas a ideia de que o pensamento também pode surgir do corpo-a-corpo, dos corpos-em-vida, da febre e bolhas no pé; isso me anima a estudar. Da mesma maneira que o pensamento também dá febres e faíscas no cérebro, curtos-circuitos.

Através de Clastres, fico sabendo que os homens Yanomami agacham-se bem rente ao solo para urinar, pois, apesar de não se incomodarem que alguém os *veja* urinando, acham extremamente constrangedor que alguém *ouça* o ruído de sua urina atingindo o chão. Isso significa que, diferente de nossa sociedade, para os Yanomami, o ruído da urina choca mais que sua imagem. O ouvido tem mais pudor que a vista.

Marko, um amigo sérvio, está em minha casa há mais de um mês. É madrugada, estamos conversando na varanda quando ouvimos o apito distante e característico do guarda-noturno, ecoando pela rua vazia. A expressão de Marko torna-se apreensiva, ele me olha curioso e pergunta: "Afinal de contas, cara, que tipo de pássaro é esse, que canta toda noite?". Engasgo num riso incontido e respondo: "Meu amigo, você está aqui há mais de um mês, acreditando ouvir o grito de uma harpia notívaga, um pássaro nativo da selva de pedras, ao invés do apito do guarda noturno! Me desculpe estragar sua imaginação com a realidade sem graça, mas é isso. Na verdade, acho que te invejo por isso, amigo. Imagino as florestas míticas que esse som deve ter te ajudado a acessar, por sonhos noite a dentro. Enquanto eu, ao ouvi-lo, penso apenas que 'são duas da manhã e está tudo bem', me viro para o lado e adormeço feito uma pedra...".

Percebo que a escuta nunca é absoluta, mas sempre acontece a partir de uma relação, fagulha que rebrilha no encontro...

1.6 Naturezas e artifícios: *esquizofonia*

As oposições filosóficas entre as ideias de natureza e cultura adquirem novos tensores quando o etnólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2002), em sua teoria sobre o perspectivismo ameríndio, observa que nos termos do pensamento selvagem a cultura permanece fixa, enquanto o que varia é a natureza, ou as naturezas. Isso vai na contramão do pensamento ocidental clássico, segundo o qual teríamos diferentes culturas proliferando-se sobre uma única natureza. De acordo com a cosmogonia indígena os animais também possuem cultura, por sinal a mesma que a dos homens, e é essa cultura que faz variar a natureza (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Isso pode ser comprovado através das mitologias de diversos povos indígenas, nas quais percebemos que para um jaguar, por exemplo, o ser humano é visto como uma paca, caça, comida. O sangue é cauim para o morcego, assim como aquilo que para nós é um cadáver podre, pelos urubus é visto como mandioca fermentando; e "o que vemos como um barreiro lamacento, para as antas é uma grande casa cerimonial…" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 239). Um jaguar pode, ainda, tornar-se homem, da mesma maneira que um humano é capaz de metamorfosear-se em flor. Em termos sonoros, poderíamos nos arriscar ainda a dizer que onde vemos uma árvore oca um pica-pau enxerga um tambor, o abdômen da cigarra é reco-reco, o rabo da cascavel um maracá e, quem sabe, uma pedra vazada é concha acústica para o recital dos espíritos das águas. A natureza, portanto, muda de lugar, transformando-se segundo diferentes perspectivas dentro de uma só cultura. Por isso, "tudo é perigoso; sobretudo quando tudo é gente, e nós talvez não sejamos" (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.250). Segundo o perspectivismo ameríndio, podemos concluir, entre outras coisas, que os artifícios não são privilégio dos seres humanos, mas pertencem a todas as naturezas.

Outro exemplo histórico que relata bem essa possibilidade de transmutação das formas naturais, e que não se restringe à mitologia, é o célebre encontro entre o náufrago e mercenário alemão Hans Staden (1525-1579) e o cacique tupinambá Cunhabebe. O diálogo travado entre eles durante uma cerimônia antropofágica, relatado por Staden em suas memórias,

é uma peça chave para entendermos o perspectivismo, a partir do embate que nele se delineia. Cunhabebe aproxima-se do alemão com um pote de carne humana, oferecendo ao prisioneiro um pedaço de perna. Indignado, Staden se recusa, dizendo que se nem os animais, que são bestas, comem seres da mesma espécie, por que razão um homem, feito à imagem suprema de Deus, deveria comer outro homem? Ao que Cunhambebe prontamente responde "Jauara Ichê! (Eu sou o inimigo, eu sou um jaguar. Está gostoso...)", enquanto dá uma mordida na perna que tinha oferecido ao 'colega' europeu (STADEN, 1974, p.52).

Esse exemplo mostra que Hans Staden, horrorizado com a oferta canibal, aferrou-se à sua forma-homem, elegendo-a como semelhança suprema de Deus, ápice da criação e da evolução; apelou aos contornos bem delimitados de seu corpo, que o definem como espécie, e à razão que dela advém, para conjurar o canibalismo. Já para Cunhabebe não foi problema deslocar-se desse lugar humanóide, abrindo mão de sua forma-homem e da fixidez que ela lhe impunha, mudando de lugar e transfigurando-se em jaguar para, a partir daí, segundo as regras impostas pelo próprio Staden, adquirir o direito de comer o outro, pois já não pertencia mais à mesma espécie que sua comida, se era esse o problema. Isso foi possível porque, para Cunhabebe, a cultura é uma só, mas a natureza pode ser colocada em variação, seja na mitologia ou nos embates da vida cotidiana. Já para Staden as culturas variam e a natureza é estanque, fixando lugares e funções a partir de suas espécies, formas e contornos visíveis. A partir deste encontro entre os dois homens percebemos que existem múltiplas culturas e múltiplas naturezas. Naturezas culturantes e culturas naturantes.

Acredito que as naturezas também operam por artifícios. Elas se disfarçam, modificam-se e se inventam, por isso penso ser desnecessária a separação insistente entre naturezas e artifícios. Haja vista a mula e o burro que, por não terem função reprodutiva, operam uma interrupção na cadeia evolutiva, desde um platô de esterilidade; não se explicam em termos do ciclo de vida: nascer, reproduzir e morrer, são acontecimentos sem fim, ruptura e acidentalidade de uma natureza artificiosa (DELEUZE, 2007). O chocalho da cascavel é música ou aviso de perigo para outros animais? Ou, ainda, uma

maneira de hipnotizar o passarinho, chamando sua atenção para a cauda da cobra quando, na verdade, o veneno está na extremidade oposta, na cabeça, dentro de suas presas? Naturezas e culturas, venenos e antídotos são como cabeças da mesma serpente. Dito isto, voltemos à questão das oposições que podem surgir em torno das ideias de sons naturais e sons artificiais.

Horrorizado com a crescente poluição sonora das megalópoles e o surgimento de paisagens sonoras sintéticas, que estariam sufocando os sons da natureza e substituindo-os pelos sons feitos por máquinas, R. Murray Schafer (1993) cunhou o termo *Schizophonia*. O prefixo grego *Schizo* significando separado, cindido, somado à palavra grega *Phone,* entendida como voz. *Schizophonia* seria, então, a separação entre um som e o sujeito ou objeto que o emite. Ela surgiu, para o autor, com o advento do telégrafo, e potencializou-se posteriormente com o telefone, o rádio, fonógrafo e alto-falantes. Ouvimos o locutor, mas não o vemos, nem sequer sabemos onde ele está, pois "sons foram rasgados de seus soquetes naturais e ganharam uma existência amplificada e independente" (SCHAFER, 1993, p.90).

O músico francês, com sobrenome semelhante, Pierre Schaeffer, fundador da música concreta, também sistematizou e utilizou-se dessa possibilidade de descontextualização dos sons, isolando-os de sua fonte. Schaeffer remontou seu processo musical a um dispositivo utilizado por Pitágoras, que muitas vezes escondia-se atrás de uma tela para dar aulas, incitando assim seus alunos a prestarem atenção apenas na mensagem transmitida pela voz, e não na imagem do professor. Pitágoras nomeou esse processo de acusmática, termo que foi retomado por Schaeffer para fundamentar sua utilização dos ruídos na música, afirmando que eles só teriam potência artística se não remetessem mais à sua fonte, se não formassem imagens representativas nem decalques de um 'original' em nossa memória. De certa forma essa postura se relacionava com uma mudança mais geral que surgia no campo das artes pós-guerra, marcada pela tendência de negar a representação. Para alcançar essa dissociação plena Schaeffer propunha diversos exercícios, que chamou de escuta reduzida.

Para o autor canadense R. Murray Schafer (1993), no entanto, a ideia de *esquizofonia*, assim como sua parente psiquiátrica, a esquizofrenia, estaria necessariamente ligada ao nervosismo e ansiedade da vida contemporânea nos grandes centros, sendo vista quase sempre como um fator negativo que precisaria ser combatido, pois estaria nos desapossando de nossa faculdade de escuta, assim como a esquizofrenia desapossaria o doente de sua sanidade. Para Schafer, a *esquizofonia* nos impede de ouvir "corretamente", fragmentando nossa escuta, pois não conseguimos mais discernir entre natural e artificial, puro e sintético, não sabendo mais de onde vêm os inúmeros sons que nos rodeiam numa metrópole. O pensamento de Schafer, apesar de seminal aos estudos sonoros, disparando o surgimento de campos múltiplos como a ecoacústica, o *acoustic design* e a *radio art*, parece ainda estar impregnado de uma certa lamentação pelo som perdido, pela natureza perdida.

Para além ou aquém do par natural/artificial, os escritos de Schafer ressaltam a urgência de nos apropriarmos de nossos próprios processos de escuta, alertando para o fato de que a paisagem sonora não é propriedade privada, mas um bem comum do qual somos simultaneamente ouvintes e compositores, uma vez que produzimos, como todo mundo, ruídos, sons, rumores e silêncios. Seu trabalho prático e de pesquisa nos instiga a encontrarmos formas de intervir nessa paisagem, para que ela deixa de ser tratada como um dado irreversível. Schafer nos alerta também sobre uma espécie de medo do silêncio que se instala nos produtos sonoros com fortes vínculos comerciais, como programas de rádio que veiculam ininterruptamente música, anúncios, piadas, mas evitam ao máximo difundir uma pausa ou um silêncio, que pareceria uma falha, uma lacuna, uma incerteza. Essa discussão é extremamente atual e pode ser transposta ao cinema dito comercial, que também evita ao máximo esses silêncios, talvez para manter o espectador sempre desperto, em estado de tensão, ligado ao filme por estímulos constantes e cada vez mais potentes. Schafer ressalta que esses estímulos contínuos, essa música de fundo onipresente (*Moozak*) em supermercados, shopping centers, salas de espera, acaba por anestesiar e automatizar nossa escuta, que se torna passiva e insensível ao entorno e a si mesma. Diversas

ações artísticas, como a *St. Giga Radio* (1991), no Japão, dialogam e expandem as ideias de Schafer. A *St. Giga* foi a primeira rádio com transmissão via satélite, mas o que a diferenciava das demais rádios era o fato dela buscar uma desaceleração do tempo nos centros urbanos, permitindo que sua programação variasse conforme as fases da lua (e não dos fluxos financeiros), veiculando marés de silêncio, sons de água corrente intercalados com vozes cósmicas e música de todo tipo. A programação se tornava mais intensa quando nos aproximávamos da lua cheia, e ia se tornando rarefeita conforme a lua minguava (TOOP, 1995).

A preocupação de Schafer é muito pertinente, pois a vida urbana é mesmo capaz de nos ensurdecer e estressar, no entanto, acredito que não basta que nos prendamos no antagonismo natural/sintético, nem nos escandalizemos diante da *esquizo-cacofonia* da vida contemporânea, sendo mais urgente encontrarmos maneiras de 'tornar sonoro' em meio ao caos ensurdecedor. Engendrar possibilidades de combater e soar que estejam à altura das técnicas utilizadas pelo capitalismo, em constante mutação e sucateamento, extrapolando o binômio homem-máquina para explorar a profusão de cruzamentos que ele nos permite. Técnicas e ações que não fujam do capitalismo, mas façam o capitalismo fugir, ainda que temporariamente, como um cano que estoura. Plantar silêncios na cidade, vacúolos de quietude, criar nichos de audição coletiva, instalar caixas de som debaixo de pontes, sair por aí com uma cigarra elétrica na mochila... Talvez seja necessário confundir sintético e natural a ponto de desestabilizar as polarizações estagnadoras, utilizando a *esquizofonia* a favor da arte e da vida. Uma rádio flutuante no rio Tietê transmitindo sons de água corrente, naturais e sintéticos, aos carros engarrafados, penetrando os vidros fechados que isolam os motoristas cada um em sua ilha sonora fugindo do mau cheiro. Tornar novamente coletiva e aquosa a paisagem sonora da marginal Tietê, na qual se ouvem helicópteros, buzinas, caminhões, tudo menos água corrente. Essa seria a Sereia do Tietê, o projeto de uma instalação sonora que ainda estou me preparando para realizar.

Esquizofonia, portanto, pode também ser produtividade sonora e não apenas desapossamento. Onde reside, afinal de contas, toda magia do

ventriloquismo, se não na *esquizofonia* que o torna possível? Da mesma maneira que, para Deleuze e Guatari (2007), a esquizofrenia não pode ser encarada simplesmente como doença mental, cujo portador deva ser clinicado e medicado, mas antes como produtividade desejosa incessante, repleta de possibilidades, sem saber de antemão se essa produtividade será para o bem ou para o mal, pois,

> O *esquizo* é uma fonte desejante de fluxo contínuo, que está em constante atividade, operando sempre por cortes e ligações numa produção incessante de sentidos. Por essas características, o *esquizo* é portador de um princípio revolucionário, pois sua capacidade de produção subverte tanto a lógica institucional de doença quanto a lógica do capital. (OBICI, 2006, p.37)

Outras civilizações, que não necessariamente se relacionam com o modo de produção capitalista, lançaram-se em experimentações *esquizofônicas* bem anteriores ao telégrafo. Existe no México uma construção Maia, com 1.100 anos de idade, conhecida como templo de Kukulcan (fig.4), cujas propriedades *esquizofônicas* podem ser observadas por qualquer visitante curioso que por ali passe. Basta que o observador se coloque em frente à pirâmide, do lado de fora, e bata palmas. O eco de suas palmas voltará após alguns milisegundos, com as propriedades totalmente alteradas. Na verdade o som desse eco, ou a "resposta" da pirâmide, se assemelhará muito mais ao grito do pássaro sagrado conhecido como quetzal[14], do que com uma palmada humana. Som que vai palma e volta pássaro: *bumerangue-esquizo-fone*. Especialistas de diferentes partes do mundo já se debruçaram sobre essa questão, tentando entender se a deformação das palmas seria intencional, fazendo parte da concepção arquitetônica do templo ou mera produção do acaso[15]. O fato é que essas aves, os quetzal, eram para os Maias bens tão valiosos quanto a jade e o ouro, e o eco produzido pelas palmas é exatamente igual ao seu canto (BLESSER e SALTER, 2007).

---

[14]O **quetzal-resplandecente** (*Pharomachrusmocinno*) -por vezes chamada de "serpente de penas" é uma ave trogoniforme, típica da América Central. Os antigos povos da Mesoamérica – Maias e Astecas - prestavam culto ao quetzal como ave sagrada e hoje em dia é a ave nacional da Guatemala (BLESSER e SALTER, 2007)

[15]Mais informações sobre o templo Kukulcan e os estudos acústicos ali realizados podem ser encontradas no site <http://news.nationalgeographic.com/news/2002/12/1206_021206_TVMayanTemple.html>

O templo pode ser entendido, além de uma bela obra arquitetônica, como um sintetizador gigante, um aparelho ancestral de reproduzir e deformar sons, operando no limiar entre natureza e artifício, até não sermos mais capazes de separá-los. Um dispositivo que encurta as distâncias entre a palma e o pássaro, provocando um curto-circuito também entre sintético e natural.

Um sistema capaz de nos revelar que as mesmas partículas sonoras do canto do pássaro estão também presentes na palma humana, e vice-versa; sendo a sonoridade específica de cada uma apenas o resultado contingente de uma combinação singular e transitória dessas frequências que, ao atravessarem o templo, podem ser recombinadas e devolvidas distorcidas e transmutadas pelo eco, como que para lembrar-nos de nossa própria mutabilidade enquanto forma-homem. Como Anahí, transformando-se em flor para afugentar seus inimigos[16]. Exatamente como um sintetizador que, operando a partir de frequências puras, pode chegar ao som de um trem, um pássaro ou uma nuvem cósmica. Kukulcan: uma pirâmide *esquizofônica* cuja compreensão insiste em nos fugir.

[16]Anahí é a índia tupi que, no meio das chamas, metamorfoseia-se em flor para afugentar os inimigos de sua tribo.

Fig. 4. Templo Kukulkan, em ChichenItza, México. Foto de David Lazar, disponível em <http://davidlazarphoto.com/galleries/guatemala-and-mexico/06-david-lazar-temple-of-kukulkan/>. Acesso em 10 de Junho de 2015.

Concluímos aqui que os espaços são também formados por sua sonoridade, e que sua escuta não pode ser explicada apenas a partir de processos fisiológicos nem puramente mentais, uma vez que os sons não nos chegam apenas pelos ouvidos, mas ressoam em nossos ossos, fazem vibrar nossos corpos, despertando afetos os mais inesperados, sejam eles de repulsa ou atração, pois é importante lembrar que "os ruídos, como qualquer outra coisa que nos toca, pode ser fonte tanto de prazer quanto de dor" (GOODMAN, 2014, p.10). Os sons podem infundir sacralidade a um espaço ou profaná-lo de um momento a outro, assim como um espaço tem potência para modificar um som em sua natureza mais íntima. Assim, som e espaço, encontram-se num estado de contaminações recíprocas e essa rede de relações de afeto conectam-se à multiplicidade dos labirintos dos nossos ouvidos, redes nervosas, sinapses, memória, consciência, *dejá vu,* arrebatamento, produzindo em nós a escuta, tonalizando nossa passagem pelo tempo-espaço de forma tão significativa quanto as imagens, cheiros, toques etc. Isso sem contar a infinidade de forças vibracionais que não estão ao alcance do ouvido humano, como os ultrassons e infrassons[17], que povoam a terra, a água, ar, campos de batalha e, provavelmente, também movem montanhas. A escuta é complexa e não pode ser universalizada, devendo antes ser investigada a cada caso singular. Armas sônicas são capazes de dispersar multidões num movimento centrífugo em relação à fonte sonora, ao mesmo tempo em que caixas de som num baile funk são capazes de coligar corpos que transformam coletivamente som em movimento e dança, num processo de transdução e aglutinação centrípeto em relação à fonte sonora. Como nos lembra Goodman,

> crucialmente, entre essas duas tendências coexistentes, a potência atrativa e repulsiva da força sônica, a questão não é simplesmente de

[17]Sons que estão fora do espectro de frequências audíveis pelo ouvido humano, inferiores a 20 Hz e superiores a 20.000 Hz.

> bem e de mal. Antes, sua ambivalência indica algumas das características emergentes centrais nas estratégias e táticas de controle no capitalismo contemporâneo (2014, p.10).

A partir desse platô sinestésico, em que o ocularcentrismos e desconstrói num espaço háptico no qual a visão cede lugar às contaminações transversais entre os outros sentidos, parto para o próximo capítulo, onde farei uma breve contextualização da presença do som e dos ruídos na arte contemporânea, tomando como ponto de partida o tratado *L´arte dei rumori – Manifesto Futurista* (1913), escrito pelo italiano Luigi Russolo. O manifesto, ao mesmo tempo em que propunha uma ruptura com a ordenação harmônica dos sons musicais, bombardeando o *status quo* da música vigente através da valorização dos ruídos de metralhadoras, granadas e máquinas diversas, ligava-se também ao devir fascista que começava a pulsar na Europa. Talvez, além de abrir a sala de concerto aos sons do campo de batalha, tornando porosa a fronteira entre ruído e música, o que o futurismo italiano tenha apresentado de mais significativo foi a estetização da "intersecção entre máquinas de guerra e máquinas de mídia" (GOODMAN, 2014, p. 6), intensificada a partir do século XX.

Caderno de Escuta # 4

Novembro de 2007, DF – Festival de Brasília do Cinema Brasileiro.

Tive que fugir do debate. Peguei um ônibus até uma cidade em Goiás, chamada Formosa. Lá dormi numa pousada perto da rodoviária. Hoje de manhã cumpri os planos : fui sozinho até um lugar chamado Buraco das Araras. Um dos maiores buracos na terra brasileira, meu coração bateu forte a cada pedra que eu descia, nunca senti um eco tão poderoso, meus passos já não eram mais meus, eram de toda volta, as araras

gritando, passando, fazendo ninhos. A pedra respondia. Muitos homens e mulheres poderiam viver lá dentro, havia sol, uma mata no meio do buraco, duas cavernas bem iluminadas de cada lado. Quando já não tinha mais como subir nem descer, no meio do caminho, me assustei, ouvi um ronco felino, achei que seria devorado por uma onça, ela tinha me encontrado, o coração disparou e o beija-flor me cruzou a frente, meteórico. Foi o ápice do susto, terrível e libertador. A velocidade de suas asas rodeadas pelo eco produziam imenso ronco, igualzinho uma onça. Som e bicho mudavam de lugar, já não cabiam nos nomes, eu mudei junto, todo ouvidos no mundo daquela onça alada. O passarinho deu rasante em minha direção, quase me bicando o nariz. Os sons daquele lugar eram abraçados pela terra, pelas entranhas da terra. Senti muita gente vivendo lá dentro, caminhava com "A Guerra do Fogo" correndo nas veias. Comecei a gritar, o grito voltando, espiralado, tudo parecido com a morte, morte espiralada, mas era buraco de vida, ninho de araras!

Uma pedra rolando do outro lado do buraco era ouvida como se fosse o borbulhar de um regato correndo. Eu achei que fosse, procurei água, mas não tinha nada! Os gritos das araras viravam som de água no eco, as pedras também. E tudo isso muito fundo no chão, o céu loooonge. Quando não tinha pedra era um chão tão macio, de areia fofa. Tirei o tênis, senti aquela terra profunda, simplinha, quieta, intocada, ela fez carinho. Encontrei uma arara morta, mas não tinha mais carne. Só penas e ossos. Parecia feitiçaria, não me assustei. Olhei ao redor, queria achar a feiticeira. Era a própria terra. Peguei um ossinho. Leve, como deve ser o osso de um pássaro.

Quando saí, todo suado, encontrei um caminhão e peguei carona de volta à Brasília. Fui na caçamba, chacoalhando a bunda, o caminhão levava uns tubos de concreto, manilhas, cada uma de um tamanho tinha uma nota quando se chocava, barulinho bonito, era a música do relevo da estrada de terra que se imprimia nos tubos, como uma agulha sentindo os sulcos do vinil.

O motorista disse que quando as pessoas descem ali é de corda, não assim, sem equipamento. E que não se desce lá sozinho. Só um louco faria isso. Hora de voltar pra casa.

•

Capítulo 2

Sonificando as artes: uma história em ziguezague

2.1 Inconstantes ressonâncias

Não pretendo traçar aqui um panorama geral nem empreender uma historiografia do som na arte contemporânea, pois me faltariam fôlego e repertório para tanto. O que busco nesse capítulo é investigar algumas obras e movimentos artísticos que dispararam vibrações, audíveis ou não, capazes de ressoar umas nas outras. Procuro me aproximar de obras que se abram, através do som, umas às outras como anéis ou ondulações partidas. É possível que eu deixe para trás alguns trabalhos importantes, ou realize saltos cronológicos que pareçam absurdos, uma vez que opto por seguir linhas de ressonância onde as obras escolhidas interpenetram-se, mesmo quando separadas bruscamente pelo tempo-espaço. Essa articulação entre as obras não procura, no entanto, encontrar uma espécie de constante entre os trabalhos, nem desenhar elos de causa-efeito entre eles, pois o que nos interessa, de fato, são as disparidades e "o estado de diferença infinitamente desdobrada, ressoando ao infinito" (DELEUZE, 2006, p.198) que podem surgir entre e dentro de cada obra, vistas e ouvidas aqui como “peças realmente distintas que funcionam juntas enquanto realmente distintas” (DELEUZE e GUATARI, 2011, p.522).

Ao invés de propor uma evolução da presença do som na história da arte, procuro investigar uma espécie de *descontinuum* vibracional que atravessa as obras escolhidas, abrindo, em sua passagem, uma proliferação de singularidades multíplices dentro e entre as obras e os ecossistemas onde elas surgem. Uso aqui o termo *descontinuum* porque apesar das vibrações de uma obra prolongarem-se em outra, elas mudam de natureza ao fazê-lo, por isso adoto o termo tal como aparece na obra do pesquisador inglês Kodwo Eshun, para quem o *descontinuum* opera “não através de continuidades,

retenções, genealogias ou heranças, mas através de intervalos, vãos, quebras" (2012, p.452).

O ponto de partida para esse trajeto será sempre o meio do caminho, a obra de arte a cada caso. O meio do caminho escolhido para iniciar essa jornada é a obra *L'arte dei rumori* e os instrumentos conhecidos como *intonarumori*, criados pelo futurista italiano Luigi Russolo (1885–1947). Essa escolha se deve não somente ao fato de Russolo ter empreendido uma seminal travessia pela fronteira que separa som e ruído na escuta ocidental, mas também pela maneira como suas propostas trazem à tona (e tornam audíveis) forças não-sonoras que percorriam a Europa no começo do século XX - forças como a expansão da indústria bélica, o neocolonialismo e o proto-fascismo que aí já se insinuava. Em seguida percorro os exercícios de escuta propostos pelo compositor francês Pierre Schaeffer (1910–1995) e sua música concreta, inseridos no contexto da crise da representação na arte após a Segunda Guerra Mundial. A partir daí investigo algumas obras dos músicos e artistas norte-americanos John Cage (1912–1996), Max Neuhaus (1938-2009) e Alvin Lucier, em busca de relações que eles possam ter estabelecido entre som e espaço. O ponto de chegada desse capítulo, que não significa absolutamente o final do percurso, será o trabalho do artista norte-americano Mark Bain.

Seria possível arguir que o futurismo italiano não inaugura o uso dos sons nas artes visuais, uma vez que inúmeras pinturas de épocas anteriores, como a obra do artista holandês Hieronymus Bosch (1450-1516), pseudônimo de Jeroen van Aeken, por exemplo, são extremamente sonoras, isto é, desencadeiam em nós alguma espécie de escuta apesar de não emitirem som algum. Diversos quadros de Bosch apresentam grafias semelhantes aos balões das histórias em quadrinhos, contendo palavras ou sugestões de onomatopéias, além da recém-descoberta partitura musical escondida nas nádegas de uma mulher na obra *O jardim das delícias terrenas* (1503-1515), exposta no Museu do Prado, em Madri, cuja sonoridade misteriosa[◂] a

[◂] O som da interpretação de Hamrick para a partitura nadegal está disponível em <https://youtu.be/qPA4OW2FjFg>, bem como seu arranjo em coral <https://www.youtube.com/watch?v=Br3SunLc8zU> e instrumentos medievais <https://www.youtube.com/watch?v=OnrICy3Bc2U>

estudante Amélia Hamrick, da Oklahoma Christian University, tentou transcrever (FOLHA DE SÃO PAULO, 19/02/2014). Apesar de reconhecer a presença de sonoridades na obra desse e de outros artistas pré-modernos, vou me ater, nesse momento, ao uso do som no universo da arte contemporânea.

O principal objetivo dessa empreitada é investigar como o som, enquanto matéria vibracional, sofreu, ao longo de seus encontros com a arte contemporânea, diversos processos de mutação conforme saltava de meio, transitando entre a sala de concerto, os ruídos cotidianos, a guerra, a galeria de arte e os espaços públicos, não só mudando de natureza a cada intersecção, como também mudando a natureza dos próprios espaços que atravessava. Investigo aqui algumas propostas artísticas que engendraram possibilidades de contaminações recíprocas entre estratos e campos de saber aparentemente bem demarcados e imiscíveis.

O sentido da jornada aqui proposta será o de seguir um fluxo vibracional em ziguezague que transporta, primeiramente, os ruídos ditos não musicais - das máquinas de guerra aos sons da vida cotidiana - para dentro das salas de concerto, seja através das propostas de Luigi Russolo, seja através do esvaziamento e da recusa do intérprete em produzir qualquer som, como acontece na peça *Silence 4'33''* (1952) de John Cage, permitindo que sons externos e dos próprios espectadores tornem-se audíveis a partir do silêncio do músico ou de sua performance de inação no palco. Abordo também a tentativa de tornar sonoros os próprios materiais (tijolos, vigas, vidros, cimento etc.) e as vibrações moleculares de um quarto na obra *I am sitting in a room* (1969), de Alvin Lucier. Cada obra dispara uma mudança de direção nesse percurso sônico, e devemos ressaltar aqui a importância de Max Neuhaus, que cunhou o termo instalação sonora nos anos 1960 e buscou transportar a escuta e a recepção da arte sonora para o exterior da sala de concerto e das galerias de arte, levando seus trabalhos ao espaço público para promover um encontro a céu aberto entre música, som, ruído, arte contemporânea e trajeto, principalmente com seus trabalhos *Listen* (1966) e *Drive in music* (1967). Ricocheteando assim, chegamos ao artista norte-americano Mark Bain, que não se define como um artista sonoro, mas um

artista vibracional, cujo trabalho *The live room* (1998) se vale de infra-sons[1] para fazer vibrar paredes de prédios, imergindo o espectador num invólucro vibracional que não pode ser ouvido, mas sentido através do corpo, da pele, pêlos e ossos por meio de vibrações táteis, que ocorrem no espectro de freqüência em que o som se intersecta com o tato. Seu trabalho faz ressoar nas mesmas freqüências (no mesmo ritmo) espectador e prédio, criando uma espécie de "tecido conectivo" (BAIN, 2003, p.164) entre corpos orgânicos e arquitetura, ou como ressalta o próprio artista, "anarquitetura e arquiterrorismo" (GOODMAN, 2012, p.77).

Partimos então de sons molares, estrondosos e imponentes, as máquinas de guerra e os *intonarumori* criados e levados para a sala de concerto por Russolo; passamos pelo silenciamento do palco em *Silence 4'33"*, abrindo espaço para que sons menores, como a respiração ou o bocejo de um espectador tornem-se audíveis; e seguimos para a molecularidade das vibrações de um quarto privado tornado audível por Alvin Lucier, até sermos levados para fora da sala de concerto e dos espaços privilegiados de contemplação artística, convidados por Neuhaus a escutar o som das ruas. Nas ruas resolvemos entrar num prédio, *The live room,* de Mark Bain, onde somos submergidos em teias de vibrações táteis inaudíveis emitidas por seis osciladores mecânicos[2] acoplados às paredes desse prédio, fazendo-as vibrar e emitir infra-sons, transformando assim a própria arquitetura numa imensa placa reverberante transportadora de ondas, contaminando e criando um liame vibracional entre os materiais inorgânicos do prédio e os corpos orgânicos que o atravessam. Ao transitar pelo prédio o corpo do observador, sua pele e seus ossos são colocados no ritmo dessas vibrações, fazendo da arquitetura e de nossos corpos matéria maleável correlata, re-injetando movimento nas paredes como que para nos lembrar que tudo o que é sólido se desmancha no ar ou que, num nível molecular, tudo está em movimento, da pele ao cimento.

O presente capítulo parte da máquina de guerra futurista e seu som molar para chegar à molecularidade de um não-som que atravessa os limites

---

[1] Vibrações abaixo de 20 Hz ou 20 ciclos por segundo que são inaudíveis ao ouvido humano.

[2] Osciladores mecânicos são circuitos eletrônicos capazes de converter corrente elétrica em vibrações e fazê-las ressoar na freqüência desejada.

da audição humana, infiltrando-se em nossos corpos e nas fibras das paredes que nos cercam numa experiência áudio-tátil. No trajeto ziguezagueante aqui proposto o som escapa das ruas e dos campos de batalha para invadir a sala de concerto, escapa novamente da sala de concerto e das galerias de arte, como que rebatido por seus próprios limites, para percorrer uma vez mais as ruas e o espaço público em forma de instalação sonora, dilatando-se e contraindo-se como ondulações de uma epidemia - do estrondo ao infra-som, do molar ao molecular, do ensurdecedor ao inaudível.

2.2 Vozes da guerra em boca de canhão

O futurismo italiano foi um movimento artístico e literário inaugurado oficialmente com o *Manifesto Futurista* (1909), de Filippo Marinetti (1876-1944), contando com os irmãos Luigi e Antonio Russolo (1877-1942) como um de seus principais expoentes no campo sonoro. Uma de suas propostas consistia em levar, pela primeira vez na experiência da escuta ocidental, os ruídos de máquinas, explosões, trovões, engrenagens etc. para dentro da sala de concerto e organizá-los musicalmente. Os futuristas, que flertavam com a velocidade, a industrialização e a expansão bélica do início do século XX, exploraram artisticamente a "intersecção entre máquinas de guerra e máquinas de mídia" (GOODMAN, 2012, p.6), a arte da guerra na arte dos ruídos. *L'arte dei rumori,* escrito por Luigi Russolo em 1913, glorificava e catalogava os ruídos de projéteis, granadas, disparos de rifle e a "dissonância do maquinário industrial" (ibidem) como famílias de instrumentos ou escalas musicais. *L'arte dei rumori* pode ser entendida como a "inelutável expressão das máquinas e dos motores da modernidade" (KAHN, 2012, p.436) e da guerra. Além de exaltar seus ruídos, Russolo e Marinetti percebiam a experiência violenta e ruidosa da guerra como um "dispositivo retórico, persuadindo o leitor-ouvinte da inevitabilidade do ruído através de seu papel disciplinar na negociação de vidas e nações" (ibidem, p.437). Para Russolo o combate militar é um momento privilegiado para a desconstrução do ocularcentrismo, pois, para ele, o campo de batalha convertia-se num espaço de navegação háptica, onde

> o elemento da visão é praticamente zero. O sentido, a significância e a

> expressividade do ruído, contudo, são infinitos. [...]. Pelo ruído, diferentes calibres de granadas e estilhaços podem ser identificados antes mesmo de explodirem. O Ruído nos permite discernir uma tropa marchando na profunda escuridão, até mesmo adivinhar o número de homens que a compõem. A partir da intensidade do disparo do rifle, a quantidade de soldados em dada posição pode ser determinada. Não há um só movimento ou atividade que não seja revelada através do ruído (RUSSOLO, 1986, p.49-50).

É bem possível que o campo de batalha seja realmente um lugar onde a hierarquia tradicional entre os sentidos se desfaz; onde a visão, entrincheirada entre densas nuvens de fumaça, perde parte de sua supremacia sensorial enquanto o mínimo som, cheiro ou até vibração se faz prenhe de informações vitais. No entanto, isso não é privilégio da guerra, pois para o budismo tibetano, por exemplo, esse estado mental, em que a hierarquia ilusória dos sentidos cede lugar a uma percepção mais igualitária e equânime dos fenômenos, é atingido por um caminho muito diferente da guerra, justamente através do esvaziamento de estímulos externos e internos, permitindo ao meditador atentar para as variações moleculares que antes passavam despercebidas, soterradas por um excesso de sons e imagens (TRUNGPA, 1973). Essa louvação excessiva do futurismo perante o campo de batalha militarizado - ainda que travando uma guerra simbólica no campo das artes - revela um alinhamento ideológico inegável entre seus artífices e o proto-fascismo que pulsava na Europa do começo do século XX, a ponto de Deleuze e Guatari afirmarem que

> o futurismo italiano enuncia bem as condições e as formas de organização de uma de uma máquina desejante fascista, com todos os equívocos de uma “esquerda” nacionalista e guerreira (2011, p.534).

No mais, a relação dos futuristas com a guerra não era somente simbólica, mas efetiva. A relutância da Itália em intervir na Primeira Guerra Mundial “causou grande frustração entre os Futuristas. Em protesto, Russolo, Marinetti, Boccioni e outros, encenaram uma demonstração intervencionista no Teatro dal Verme, durante uma performance de Puccini” (KAHN, 2012, p.440), e no dia seguinte esse mesmo grupo queimou uma bandeira da Áustria. No plano puramente acústico, se é que ele pode existir, os futuristas concebiam o ruído enquanto som desorganizado localizado nas periferias do código musical, como uma poderosa arma capaz de desconstruir os velhos hábitos complacentes de apreciação da arte. Mesmo para Jacques Attali,

> o ruído sempre foi experienciado como destruição, desordem, sujeira, poluição, uma agressão contra as mensagens codificadas e estruturantes. Em todas as culturas ele está associado com a ideia de arma, blasfêmia, praga (1985, p.27).

Assim, os futuristas adotavam o ruído enquanto possibilidade de resgatar a música do marasmo e da sonolência em que ela se via mergulhada, empreendendo com ele "um assalto à ordem harmônica" (GOODMAN, 2012, p.6) capaz de chacoalhar a atmosfera asséptica dos concertos, cujas mais complicadas orquestras

> poderiam ser reduzidas a quatro ou cinco classes de instrumentos em diferentes timbres de som: instrumentos de arco, metais, sopro e percussão. A música moderna chafurda nesse círculo restrito, lutando em vão para criar novas variedades de timbres. Nós devemos romper a todo custo esse círculo limitado de sons e conquistar a variedade infinita dos sons-ruídos (RUSSOLO, 1996, p.24-25).

Na tentativa de renovar os timbres da música que tanto os entediava, Luigi Russolo e seu irmão Antonio criam uma série de instrumentos produtores de ruído, amplificados por megafones e batizados por eles de *intonarumori* (fig.5). Como a tecnologia de gravação da época não era suficientemente apurada para registrar com mínima fidelidade a sonoridade dos *intonarumori,* jamais saberemos como eles realmente soavam, sendo assim, para nós, a revolução dos futuristas é muito mais literária e teórica do que propriamente sonora (TOOP, 1995). As únicas gravações remanescentes dos *intonarumori* são passagens das peças *Corale* e *Serenata,* composições de Antonio Russolo, irmão de Luigi, que usava os *intonarumori* em conjunto com instrumentos tradicionais, de maneira ainda muito modesta e "domesticada, dando a impressão de uma operação comercial" (LOMBARDI, 2012, p.11). As diversas peças escritas por Luigi foram perdidas ou transfiguradas por seu irmão Antonio, "cujo próprio trabalho, por outro lado, sobreviveu" (idem).

Os *intonarumori* talvez operassem ainda no plano da representação, emitindo ruídos que pudessem ser diretamente associados a fenômenos e objetos concretos, como vento, chuva, trens etc., produzindo espécies de "onomatopéias sem palavras" (STOLF, 2011, p.180). Podemos imaginar os *intonarumori* semelhantes às máquinas utilizadas nos programas de rádio-ficção dos anos 1950, e posteriormente nos desenhos animados de Walt Disney – gigantescos trambolhos híbridos de madeira, ferro e tecido, criados

para produzir sons de trovões, chuva, vento, explosões etc., de maneira que pudessem ser manipulados musicalmente, no ritmo desejado para alcançar a sincronia necessária. Apesar de não ter acesso à sonoridade original dos *intonarumori,* imagino que os ruídos estrondosos emitidos por esses instrumentos acabavam por suprimir sonoridades menores, soterrando e tornando inaudíveis pequenos rangidos e estalos moleculares, da mesma maneira que a guerra, tão exaltada por Russolo e Marinetti, aniquila e silencia incontáveis singularidades das quais jamais teremos notícia.

Os *intonarumori* eram classificados e subdivididos por Russolo (1986, p.75) em

3 Uivadores *(Ululatori)*	1º: grave	2º: médio	3º: agudo	
3 Rugidores (*Rombatori)*	1º: grave	2º: médio	3º: agudo	
4 Crepitadores *(Crepitatori)*	1º: grave	2º: médio	3º: agudo	4º: muito agudo
3 Esfregadores *(Stropicciatori)*	1º: grave	2º: médio	3º: agudo	
2 Estouradores *(Scoppiatori)*	1º: grave	2º: médio		
2 Estouradors	Diferentes entre si e diferentes dos 2 anteriores			
2 Gorgolejadores *(Gorgoliatori)*	1º: grave	2º: médio		
1 Rosnador grave *(Ronzatore)*				
1 Sibilador grave *(Sibilatore)*				

Fig.5 – Russolo (à direita) e os *intonarumori.* Disponível em https://reaktorplayer.wordpress.com/tag/luigi-russolo/, acesso em 28/01/2016.

É curioso notar que, apesar de proporem uma desconstrução da ordem musical vigente, com seus timbres e codificação limitante, os irmãos Russolo acabaram dividindo e catalogando os ruídos e os *intonarumori* segundo severos graus de importância, hierarquizando-os em naipes à mesma maneira da orquestra que eles pretendiam destruir. Isso é, ao mesmo tempo em que propunham uma desterritorialização do código musical através dos ruídos, uma reterritorialização imediata era operada com o excessivo formalismo com que esses ruídos eram catalogados numa espécie de cartilha de vanguarda, que substituía um código formal por outro. O movimento de incorporação dos ruídos ao processo musical, nesse caso, acaba-lhes privando justamente de sua natureza arbitrária, acidental e impessoal, passando a organizá-los segundo a intencionalidade de um sujeito-compositor-regente.

A busca do ruído enquanto fonte de energia transgressora ou choque cultural vanguardista pode ter funcionado no contexto específico europeu do início do século XX. Isso porque na Europa, desde a Idade Média, os sons

percussivos - como pandeiros e tambores dionisíacos - por estarem mais próximos da família dos ruídos e, portanto, da aleatoriedade, do incerto, da dissonância, do corpo e, no limite, do diabólico - foram gradualmente banidos da música erudita e religiosa a partir do século V (WISNIK, 1989). Se a ideia dos futuristas era justamente abalar o universo musical erudito secular, nada mais natural do que procurar nos ruídos esse potencial de destruição. No entanto, é importante lembrar que em diversos países da África, por exemplo, justamente onde toda essa expansão da máquina militar neocolonialista que tanto fascinava os futuristas exercia sua máxima opressão, ruído e música nunca estiveram separados. Haja vista a infinidade de instrumentos musicais africanos que combinam e permitem a coexistência entre percussão e melodia, dissonância e harmonia, intencionalidade e aleatório, como o *Steeldrum* e a *M'Bira*[3]. Tanto na ideia de musicalidade Africana quanto nos movimentos musicais afro-diaspóricos do Atlântico negro (GILROY, 2014) o ruído nunca foi novidade, tendo sempre encarnado fonte de ritmo e mobilização de corpos. Talvez por isso Goodman (2012) e Eshun (2012) levantem a oposição entre vanguardas de *ruído branco*[4] e máquinas-de-guerrilha-rítmica-afrofuturista[5], para tratar da diferença entre os concertos de ruído que buscam atingir uma estética supostamente nova pela via da aniquilação versus o ruído rítmico kinestético, capaz de mobilizar coletivos de corpos em movimento, por exemplo, nos bailes *funk,* terreiros de candomblé

---

[3] O Steel Drum (fig.7), ou tambor de aço, é um instrumento caribenho de origem africana que consiste em um cone ou cilindro de aço cestavado com reentrâncias ao longo de sua superfície, o que permite que notas musicais surjam ao mesmo tempo em que ele é tocado de maneira percussiva. A M'Bira (fig.6), ou Thumb Piano, originária do Zimbabwe, é um lamelofone (instrumento de lâminas numa placa de madeira) colocado no interior de uma cabaça que serve como caixa de ressonância. Apesar de ser altamente melódico, a cabaça que o faz ressoar é comumente crivada de tampas de garrafa ou pedaços de metal, que vibram e emitem ruídos e chiados percussivos enquanto as lâminas são tocadas.

[4] O **ruído branco** é um tipo de ruído produzido pela combinação simultânea de sons de todas as frequências. O adjetivo *branco* é utilizado para descrever este tipo de ruído em analogia ao funcionamento da luz branca, dado que esta é obtida por meio da combinação simultânea de todas as frequências cromáticas. Por conter sons de todas as frequências, o ruído branco é frequentemente empregado para mascarar outros sons Sua sonoridade é semelhante ao que ouvimos quando sintonizamos uma estação inexistente no rádio ou canal de televisão fora do ar (FEYNMAN, LEIGHTON e SAND, 2008).

[5] Goodman define o Afrofuturismo como a "intersecção entre a música negra e a ficção científica negra. Geralmente entendida como originada com Sun Ra no jazz, George Clinton no funk e Lee Scratch Perry no reggae" (2012, p.195-196). Já a máquina-rítmica é definida por Eshun como "a máquina abstrata do ritmo, conectando componentes de informação menores perceptíveis apenas através do reconhecimento da repetição de padrões" (ibidem, p.197), ou seja, fragmentos de ruído ou moléculas transientes de som que não podem ser percebidas em si, mas se tornam reconhecíveis através da repetição conjugada com outros componentes moleculares.

com seus atabaques e rojões, no hip-hop com suas sirenes e batidas graves ou no reggae jamaicano, engendrando espaços-tempo de resistência que não se propõem necessariamente a redimir a música nem a arte.

Fig.6 – M'Bira, instrumento da família dos lamelofones. Disponível em <http://www.sancara.org/2013/04/la-mbira-il-pianoforte-pollice.html>, acesso em 08/06/2016.

Fig. 7 – Tambor caribenho *Steeldrum.* Disponível em <https://thecaribbeancurrent.com/the-traditional-styles-of-the-caribbean-steel-drums/>, acesso em 08/06/2016.

Ainda hoje é comum assistirmos a inúmeros concertos ou performances artísticas que buscam dialogar com esse vanguardismo do ruído, almejando chocar o público, como se ele precisasse ser desperto de um estado sonolento profundo, através do uso indiscriminado de barulhos. No entanto, e aqui citamos uma vez mais Deleuze e Guatari, é preciso lembrar que

> essa síntese de disparates não ocorre sem equívoco. É talvez o mesmo equívoco que se encontra na valorização moderna dos desenhos de criança, dos textos loucos, dos concertos de ruídos. Acontece de se levar isso longe demais, de se exagerar, opera-se com um emaranhado de linhas ou de sons; mas então, em vez de produzir uma máquina cósmica, capaz de 'tornar sonoro', se recai numa máquina de reprodução, que acaba por reproduzir uma garatuja que apaga todas as linhas, uma confusão que apaga todos os sons. Pretende-se abrir a música a todos os acontecimentos, a todas irrupções, mas o que se reproduz finalmente é a confusão que impede todo acontecimento. […]. É a sobriedade dos agenciamentos que torna possível a riqueza dos efeitos da Máquina (2007, p. 160).

Mesmo entre seus contemporâneos as ideias futuristas produziram resistência, como atestam os depoimentos do compositor francês Edgar Varèse (1883-1965), que se voltou para o uso de ruídos em suas composições e pode ter influenciado fortemente a música concreta, mas para quem as táticas de ruído futuristas "escravamente reproduziam apenas o que é lugar comum e tedioso na barulheira de nossas vidas cotidianas" (apud GOODMAN, 2012, p.8).

No entanto, não podemos ser completamente injustos com as ideias de Russolo, cujos escritos já vislumbram algumas sonoridades moleculares e menores em meio aos urros e explosões que tanto o cativavam. *L´arte dei rumori*, apesar de seu teor ideológico duvidoso e sua excessiva hierarquização dos sons-ruído, apresenta momentos de um incrível vigor criativo, cujas ideias influenciaram o Bruitísmo, o Dadaísmo e a música concreta, inaugurando o uso dos sons na arte contemporânea e disparando possibilidades para o surgimento da Poesia Sonora, começando a chamar a atenção para as possibilidades da voz como sonoridade enquanto tal, dando-lhe valor para além ou aquém da palavra formadora de significado e significante. A proposta futurista da palavra-som desdobrou-se e se radicalizou, por exemplo, no *Manifesto da Poesia Letrista*, do poeta e artista romeno Isidore Isou (1925-

2007), para quem a palavra escrita deveria ser completamente desfeita em sons e letras, pois a palavra representava a tradição e as boas maneiras, enquanto “sentimentos sem palavras no dicionário desaparecem. Todos os anos milhares de sentimentos desaparecem por falta de uma forma concreta” (1992, p. 41). Isou pretendia

> realçar novamente na linguagem o que impressionava o ouvido (estertor, eco, estalido de língua, gargalhada). [...] Porque a poesia foi criada por indivíduos que queriam se ouvir, sentir as baterias lingüísticas contra o palato (1992, p. 52-53).

Esse vislumbre das palavras-sons já aparecia nos escritos de Russolo, e para que nos convencêssemos

> da variedade surpreendente de ruídos, basta pensarmos no estrondo do trovão, nos sibilos do vento, nas quedas de uma cachoeira, no gorgolhar de um riacho, nas roçaduras das folhas, [...]; em todos os ruídos que fazem as feras e os animais domésticos e em todos aqueles que pode fazer a boca do homem sem falar ou cantar (1992, p.53)

Assim, segundo Stolf, as experiências futuristas

> desencadearam o uso do som nas artes visuais (e também *Sound Art e* ou *Audio Art)*, o qual se cruza com as origens da Poesia Sonora, dialogam com essas questões, ao passo em que também desenvolvem cruzamentos e ressonâncias entre a materialidade imaterialidade da voz, com uma linguagem que é desfeita, desmontada e reinventada (com ruídos e rumores da letra), fazendo oscilar ainda mais os relevos entre escrita e oralidade/vocalidade, entre leitura, audição e escuta (2011, p.91).

Acredito que o próprio fazer sonoro radiofônico e cinematográfico, que surgiria décadas mais tarde e no qual me insiro hoje, influenciou-se fortemente pelo futurismo, sendo levado a criar seus próprios *intonarumori* para produzir ruídos de vento, vozes de água, turbinas a jato, tempestades de areia etc. A própria artista Raquel Stolf se declara influenciada pela arte dos ruídos de Russolo, entretanto, ressalta que

> se para o artista urge trazer uma “família inteira de ruídos” para dentro da sala de concertos no campo da música, na micro-ação *Cigarra* proponho outros movimentos sonoros e acústicos, um pouco distantes e distintos das exaltações futuristas (2011, p.182).

Na impossibilidade de encontrar um ponto final para essas linhas em contínua ressonância e dissonância, entre desterritorializações e reterritorializações, fascismos e liberdades, desejo encerrar esse momento do

trajeto com versos escritos em 1914 pelo poeta português Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa (1888-1935), que deixou-se influenciar prudentemente pelo futurismo e soube cantar com ironia a grandeza dos ruídos modernos, fundindo homem, máquina e alma na boa e velha língua portuguesa:

> À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica
> Tenho febre e escrevo.
> Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
> Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.
>
> Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r-r eterno!
> Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
> Em fúria fora e dentro de mim,
> Por todos os meus nervos dissecados fora,
> Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
> Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
> De vos ouvir demasiadamente de perto,
> E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
> De expressão de todas as minhas sensações,
> Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!
>
> [...]
>
> Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
> Fazendo-me um acesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma.
>
> [...]
>
> Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
> Ser completo como uma máquina!
> Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modelo!
> Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
> Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
> A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
> Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
>
> [...]
>
> Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!
> Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
> Amo-vos carnivoramente.
> Pervertidamente e enroscando a minha vista
> Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
> Ó coisas todas modernas,
> Ó minhas contemporâneas, forma actual e próxima
> Do sistema imediato do Universo!
> Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!
>
> [...]

(Na hora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

[...]

Eia! eia! eia!
Eia electricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia! eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a electricidade!

Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-la! He-hô! H-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

(Ode Triunfal, 1914)

Caderno de Escuta #5

São Paulo, 2005.

Estou hibernado no estúdio da universidade (ECA/USP), virando noites para terminar a edição de som de um curta-metragem. Sinto-me como se aquele lugar fosse um laboratório experimental e a ciência sônica me fosse levar à cura de alguma doença desconhecida, ou uma espaçonave rumo a galáxias de vibração. A diretora do filme, Julia Zakia, filha do filósofo Luiz Orlandi, me traz uma gravação em fita com a voz de seu pai entoando uma poesia de sua autoria. Ele se recusa a dizer que escreve poemas, pois prefere ser autor de OPNI's – Objetos Poéticos Não Identificados. Começo a ouvir a gravação, cujos versos em voz grave tento aqui transcrever:

Velho idiota

Sua língua não é idioma

É idiotoma

Ou coisa oca

É íngua deixada à míngua

No vazio da tua boca.

Não fui capaz de usar a gravação no filme, pois na época julgamos que a voz e o teor da voz e a textura da fita atrapalhariam a narrativa. Seriam, coerentemente, alienígenas ao filme, OPNIs. Nunca mais encontrei a fita e nem sei o paradeiro da gravação e tampouco consegui me esquecer desses pequenos versos que me abduziram.

2.4 Da granada ao zumbido

Década de 1940. O grito nos campos de batalha é encoberto pelo motor dos tanques, bombardeios aéreos e ondas de rádio criptografadas na Segunda Guerra Mundial; os corpos emergem das trincheiras para o holocausto. Da barulheira futurista resta apenas um persistente zumbido no ouvido esquerdo do soldado que sobreviveu - estilhaços sonoros de granadas desfeitas na sua escuta: não importa se ele está ouvindo Bach, britadeiras ou o vento nas folhas, o zumbido chia como abelhas por dentro. O projeto expansionista e toda sua ladainha bélica abrem na terra um imenso buraco negro. O silêncio mais denso até hoje descrito foi aquele pelos sobreviventes da bomba de Hiroshima, que se encontraram na rua após o desastre e não ousavam dizer uns aos outros uma palavra ou grunhido sequer, tamanho o horror que os petrificava. Vagavam assim mudos, como se já estivessem mortos (RÔSHI, 2013). A arte não possui autonomia para se ausentar disso e também é sugada e relançada, às migalhas, numa terra em ruínas – nesse cenário inexplicável parece lhe restar a recusa pela representação e o estilhaço da forma. Ao falar sobre as mudanças sentidas pela linguagem cinematográfica no pós-guerra, e que valem para as artes visuais em geral, Deleuze afirma que

> depois da guerra, portanto, uma segunda questão da imagem se exprimia numa questão inteiramente nova: o que há para ver na imagem? [...]. [...] mudava também a relação da imagem com os corpos e atores cinematográficos: o corpo tornava-se mais dantesco, isto é, não era mais captado em ações, porém em posturas [...] o ator, numa cena de alcoolismo, não precisa mais acompanhar o movimento e o titubear como no antigo cinema, mas, ao contrário, conquistar uma postura, aquela através da qual o verdadeiro alcoólatra aguenta firme (1992, p.90)

Deleuze, retomando escritos de Walter Benjamim (1892-1940), argumenta que a ideia da arte como enciclopédia do mundo e embelezamento da natureza tinha “se transformado em puro horror. O todo orgânico não passava de totalitarismo, e o poder de autoridade já não revelava mais um autor ou um diretor” (ibidem, p.89). Ao diretor de cinema não cabia mais o papel de ordenar a totalidade de encadeamentos lógicos de uma narrativa,

com sucessões de causa-efeito, mas engendrar sua fragmentação, sua irracionalidade, pois não há lógica nem explicação causal no terror da guerra. O diretor não era mais o responsável por maquinar e encenar uma história em sua totalidade para um público, pois esse era o papel do ditador fascista. Cai por terra qualquer possibilidade de totalização ou gesto totalizante. As arestas das obras de arte se mantém abertas, como ruínas. No teatro o dramaturgo e diretor alemão Bertolt Brecht (1898-1956) também rompe a quarta parede, aquela que separava público e atores, realidade e encenação, fazendo com o que os atores encarassem e conversassem diretamente com os espectadores, permitindo que eles também interferissem no desenrolar do espaço-tempo cênico, dividindo entre plateia, atores, dramaturgo e diretor a responsabilidade pelos fatos ali acontecidos. A arte se vê impossibilitada de representar, e passa a vislumbrar possibilidades de não mais carregar esse fardo. As pinturas do artista americano Jackson Pollock (1912-1956) podem ser percebidas como a vista área de uma terra devastada (fig.8), ou um bombardeio de tinta feito de cima para baixo na tela, em *plongée*[6], pelas escotilhas sem explicação de um avião incansável. Podemos dizer que a matéria artística transborda e desfaz a forma, ou conserva da forma o mínimo necessário para dissolução (DELEUZE e GUATARI, 2007). Como a recusa pela representação e seus desdobramentos ressoam, então, no campo sonoro da arte e da música?

[6] *Plongée* pode ser traduzido como mergulho, em Francês. É o nome dado ao plano cinematográfico realizado com a câmera de cima, a 90 graus em relação ao objeto filmado.

Fig. 8 – Jackson Pollock, *Number 34* (1949). Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/19/why-jackson-pollock-painting>, acesso em 08/06/2016.

Para responder a essa pergunta recorro às ideias do compositor francês Pierre Schaeffer (1910-1995), criador da música concreta. Schaeffer realizava com seus alunos exercícios de *escuta reduzida*, que consistiam em reproduzir em alto-falantes ruídos gravados em campo, para que, no interior de um estúdio, seus alunos pudessem perceber texturas e sensações trazidas por esses sons isolados de suas fontes. Nosso cérebro tem uma tendência natural de buscar fontes e imagens para aquilo que escuta, talvez até por uma questão de sobrevivência. No entanto, o que Schaeffer propunha era a possibilidade de perceber esses sons sem a necessidade de remetê-los a uma causa, liberalizando espaço para que texturas e vibrações moleculares não-sintáticas pudessem ser percebidas nesse som. Ao ruído descontextualizado, liberalizado de sua necessidade (e de nosso instinto) de representação, Schaeffer nomeou *objeto sonoro.* O que ele propunha era uma maneira de desautomatização da escuta através da relativização da necessidade de encontrarmos uma causa, forma ou objeto para cada som escutado. O ruído

de uma locomotiva não precisaria necessariamente suscitar a imagem de uma locomotiva, mas vibrações metálicas nos ossos, ou ofegos na alma. A escuta reduzida é uma quebra audível na sintaxe da percepção, colocando os sons e os corpos dos ouvintes muito mais em relações de afetos do que de causa-efeito ou jogos de adivinhação.

Para chegar à ideia de *escuta reduzida* e *objeto sonoro*, Schaeffer recorreu à prática pitagórica da *acusmática.* O matemático grego Pitágoras (570-495 AC) dava aulas escondido de seus alunos, por trás de um tecido que permitia a passagem do som de sua voz, mas impedia que os alunos o vissem (STOLF, 2011). Para Pitágoras essa prática, que ele chamou de *acusmática*, permitia que os estudantes se concentrassem no que estavam ouvindo ao invés de prestarem e gastarem atenção naquilo que viam. Pitágoras foi um dos mais antigos adeptos de que se tem notícia da *esquizofonia* ou o primeiro locutor de rádio grego. Ao propor uma escuta reduzida, Schaeffer

> retira o som de toda referência visual, descrição lingüística ou narrativa direta, interessando-se somente pelas qualidades próprias do som, pela sua manipulação e construção. [...]. E, “escuta reduzida” propõe tanto o afastamento ou quebra de uma escuta habitual e condicionada culturalmente, como possibilita inventar, criar e manipular objetos sonoros (STOLF, 2011, p.190-191).

Enquanto os futuristas exaltavam o contexto (principalmente a guerra) dos ruídos que utilizavam em suas composições, criando representações e espaços privilegiados para que esses sons remetessem diretamente à sua origem, Schaeffer propunha, na música concreta, a utilização dos ruídos por eles mesmos, levando em conta sua textura, sua sonoridade em si e as molecularidades vibracionais que escapavam dos contornos fixos deste ou daquele objeto/contexto a ser representado, dialogando, assim, com a ampla crise da representação na arte a que nos referimos acima.

Será que, por sermos humanos ou bichos homens, estaríamos condenados a sentir medo sempre que ouvíssemos um rugido de um leão, permitindo que esse ruído injete imediatamente medo em nossas veias, mal começamos a ouvi-lo? Como desabituar um instinto? Se conseguíssemos nos libertar, ainda que por poucos minutos da necessidade instintiva de associar, o som de um disparo não remeteria mais necessariamente à morte, podendo

despertar em nosso ouvido coisa distinta do trauma de guerra. Assim, os sons poderiam ser apreciados por eles em si, ouvidos tal qual são, sem servir como agente transportador de um significante unívoco, mas como fluxo e turbilhão de proliferações de vibrações atomizantes. Como permitir que um som fuja da forma que representa, de sua fonte, como um espírito abandonando um corpo? Talvez uma resposta seria operacionalizar os sons, gravá-los e submetê-los a cirurgias sônicas no estúdio para retirar deles fragmentos, moléculas, texturas, disparos, reverberações e silêncios, para que pudéssemos então recombinar esses componentes e despertar outras forças sonoras antes inaudíveis. Isso seria possível num processo de transdução da energia sonora, selecionando partículas da energia sonora de um ruído inicial – o tiro, o rugido – para recombiná-las num novo composto de energia acústica ou corpo sônico; ou simplesmente tocar esses sons fora de contexto, num lugar onde passam a ser alienígenas em uma paisagem sonora supostamente dada, lógica e previsível. Mas essas são apenas suposições que faço nesse instante, sobre como seria possível desvincular um som de sua fonte, permitindo que ele seja apreciado por sua singularidade vibracional e não pela identidade de seu referente.

2.5 O vazio é a forma. A forma, o vazio.

A questão levantada por Schaeffer com a escuta reduzida e sua tentativa de desautomatização da cognição parece ser também um problema para o budismo: como suspender nossos sistemas de interpretação da realidade para, só então, podermos ser capazes de ver (e ouvir) as coisas como elas são, livres de expectativas ou aversões, despidas da pele de emoção individualizante com que as revestimos? (TRUNGPA, 1973). Para o lama tibetano Chogyam Trungpa (1939-1987) o caminho seria através da meditação, realizada como uma prática em que “não necessitamos estimular ou manter nossa sensação de ser” (2013, p.157), pois ao meditar tentamos desenvolver uma maneira de lidar com as coisas “na qual não temos absolutamente nenhum intento” (ibidem). Trungpa fala de um esvaziamento não forçado dos estímulos internos e externos durante a meditação, para que

possamos suspender a atividade do ego e sua necessidade de reter e interpretar as experiências segundo sua própria fome ou satisfação. Só assim seríamos capazes de ver as coisas "na ausência de nossa própria interpretação delas" (idem, p.178). Tais tentativas budistas de esvaziar o intento individual para perceber as coisas como elas são podem ressoar na busca do compositor e artista norte-americano John Cage para "mobilizar o negativo, a não-intencionalidade do silêncio" (LABELLE, 2012, p.13) de forma a expressar sua preocupação em liberalizar a arte "da intenção de alguém" (CAGE, 1997, p.77).

Recorro aqui ao budismo para aproximar-me de John Cage, principalmente ao tocar na questão do esvaziamento e da prática da inação presentes em sua peça musical performática *Silence 4'33''* (1952). Se os budistas procuram valorizar o momento presente durante a meditação, concentrando-se na respiração imediata e seus sons imediatos, despindo-se das expectativas e ansiedades, memórias e projeções (TRUNGPA, 2013), Cage também valorizava "o aqui e agora do som: o som que era encontrado no imediato e próximo, seja numa sala de concerto ou num *shopping center*" (LABELLE, 2012, p.3). A associação entre budismo e o universo cageano não é arbitrária, pois o próprio Cage recorreu ao pensamento oriental durante a criação de muitas de suas obras, incorporando, por exemplo, o I-Ching[7] em suas técnicas de composição, permitindo "um jogo com o acaso [...] intersectado com o uso de tecnologias sonoras" (STOLF, 2011, p.119), inserindo em suas obras coeficientes de aleatoriedade, indeterminação e fatores não-intencionais. Assim, não seria equivocado afirmar que a cultura oriental era para Cage evidente fonte de inspiração e arejamento filosófico, de maneira que tomo aqui a liberdade para investigar *Silence 4'33''* segundo alguns conceitos e práticas budistas. Tanto no budismo quanto no projeto de Cage é preciso "ver cada coisa diretamente como ela é, seja o som de um apito de lata ou um elegante *Lepiota procera* [cogumelo]" (1961, p.276).

Para Cage "compor música não significa completar um objeto de

[7] O I-Ching, também conhecido como *Livro das mutações,* é uma antiga técnica de adivinhação chinesa, que se utiliza de moedas e um livro de hexagramas. Funciona como uma espécie de jogo numérico, onde conjuntos de números remetem aos ensinamentos de um hexagrama contido no livro. Os números também se relacionam com os elementos terra, fogo, água e ar.

atenção, fixo e congelado, mas engajar a audiência no nível da audição, no momento do tornar-se sonoro" (LABELLE, 2012, p.9). Em sua composição *Tacet 4'33",* também conhecida como *Silence 4'33",* um pianista senta-se diante do piano, ameaça começar uma peça mas permanece imóvel durante 4 minutos e 33 segundos, "sendo que nesse intervalo ou espaçamento o público se manifesta ruidosamente" (STOLF, 2011, p.220), de forma que passa a escutar seus próprios corpos, roupas e "as batidas da porta das pessoas saindo" (LABELLE, 2012, p.14). De acordo com James Pritchett (2009) o que o público presencia em *Silence* é uma peça "insonora", uma performance de inação e, portanto, de esvaziamento e recusa. Com isso, os próprios sons da platéia saltam para o primeiro plano, tornando-se audíveis, incômodos, desconfortáveis ou prazerosos. Possíveis sons externos, como um súbito trovão, chuva ou avião passando lá fora, que deveriam permanecer isolados e inaudíveis durante o concerto, ganham também espaço para surgir e povoar a *sonosfera* da sala. Cage, que estava interessado em "direcionar a atenção aos sons do ambiente" (CAGE, 1995, p.98), torna porosas as paredes da sala de concerto, gerando um curto-circuito em nossa própria escuta, uma vez que, em *Silence,* a "percepção é sintonizada a ela mesma" (LABELLE, 2012, p.14). Ao permanecer em silêncio, quieto como um meditador, num gesto de recusa, pausa ou suspensão, o músico permite que sonoridades menores, singulares e não previstas venham à tona, podendo ser percebidas também musicalmente. Esse gesto nos retira, enquanto espectadores, de nosso papel confortável e meramente contemplativo, devolvendo-nos o atributo de produtores de sons e restituindo, assim, nossa simultânea condição de compositores e ouvintes da paisagem sonora que nos cerca.

Em *Silence* Cage também demonstra que o silêncio enquanto não-som inexiste, uma vez que todo silêncio é composto e povoado por algum ruído externo, como respirações, tosses, farfalhar de roupas etc.; ou interno, como a eletricidade chiando em nosso cérebro ou o ronco do sangue correndo nas veias[8]. Para Cage "nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum

[8] Refiro-me aqui à famosa experiência à qual Cage se submeteu, no interior de uma câmara anecóica. Permanecendo em silêncio numa câmara completamente isolada acusticamente, sem nenhuma reverberação interna, Cage notou escutar dois sons: um chiado agudo, que cientistas confirmaram ser o

silêncio existe que não esteja grávido de sons" (1985, p.98). Cage nos convida a perceber o silêncio enquanto fermentação e proliferação de vibrações moleculares, o silêncio que não pode ser "o", mas plurais silêncios habitados por singularidades e fervilhamentos irrepetíveis, com suas texturas movediças em variação contínua. *Silence* propõe uma troca de lugares e inversão de papéis, engendrando um giro da "composição à audiência, do instrumento musical ao som encontrado, do compositor enquanto escritor ao compositor como ouvinte" (LABELLE, 2012, p.14). Onde tradicionalmente espera-se que o público mantenha silêncio enquanto o músico emite os sons, ocorre justamente o contrário - o público percebe-se impossibilitado de permanecer em silêncio, descobrindo, na verdade, que não está ali simplesmente para contemplar, mas para produzir e conectar, para engajar-se num processo sonoro. Afinal,

> a maioria das pessoas pensa que quando escuta uma peça musical não está fazendo nada, mas que algo está sendo feito por elas. Agora isso não é verdade, e nós devemos arranjar nossa música, devemos arranjar nossa arte, devemos arranjar tudo, acredito, de maneira que as pessoas percebam que elas mesmas a estão fazendo, e não que algo está sendo feito por elas (CAGE apud. LABELLE, 2012, p.16).

Labelle reconhece no trabalho de Cage a música enquanto forma de proposição e uma possibilidade "de supressão acústica do ego" (ibidem), de maneira que proponho aqui vazamentos entre *Silence 4'33''* e a meditação enquanto técnica de despotencialização das intenções do ego, buscando o silêncio como tentativa de suspender os estímulos preestabelecidos e a representação do mundo, para que outras molecularidades (antes ignoradas) possam se tornar perceptíveis e conectadas sutilmente ao processo de composição do espaço físico e social que nos atravessa. É importante lembrar, no entanto, que para o budismo a escuta atenta aos sons mais imediatos, como o de nossa própria respiração e aquilo que nos cerca no momento presente, são apenas estágios iniciais da meditação, pois à medida em que se aprofunda na prática o meditador deve ser capaz de abandonar inclusive a percepção sonora, deixando de afetar-se por ruídos, cheiros ou pensamentos, atingindo o esvaziamento dos sentidos que levaria ao *nirvana*

---

ruído da eletricidade percorrendo seu sistema nervoso, e um ronco grave, que seria o ruído de sua própria pulsação (STOLF, 2011).

(TRUNGPA, 1973). Trungpa ressalta ainda que a busca excessiva pelo vazio pode tornar-se perigosamente intencional, como um objetivo ou uma meta a ser alcançada pelo ego, de maneira que o vazio pode tornar-se também uma forma, daí o ensinamento budista de que “a forma é vazia, o vazio é forma” (idem, p.177), pois para encontrar a vacuidade é necessário, inclusive, deixar de procurá-la. Talvez seja esse silêncio, da vacuidade absoluta, que Cage tenha tanto buscado sem nunca o encontrar.

Se o futurismo italiano traz ruídos e estrondos das máquinas de guerra para o interior da sala de concerto na tentativa de resgatar a música do marasmo que a tornava sonolenta (GOODMAN, 2012), valendo-se de uma organização hierárquica para atribuir valores a esses ruídos, em *Silence,* Cage segue um caminho diverso, optando pelo esvaziamento do instrumento musical e abertura da escuta para a aleatoriedade não-hierárquica dos ruídos. A recusa do músico em emitir sons permite que os ruídos externos e internos do ambiente tornem-se audíveis, valorizando o contexto e o processo sonoro, mais do que o objeto artístico que se apresenta. A própria respiração, bocejo ou interjeições de revolta da plateia tornam-se objeto de escuta. Se Russolo propõe despertar os sentidos a partir de um preenchimento excessivo do espaço com ruídos intencionalmente emitidos, Cage procura, ao contrário, aguçar a escuta pelo viés do esvaziamento e do acaso. Ao silenciar o músico no palco Cage está nos convidando a prestar atenção no contexto e em nós mesmos; a perceber as sutis conexões e variações imprevistas entre exterior e interior da sala, entre corpo e ambiente, pois, segundo o próprio Cage,

> graças ao silêncio, o ruído – não apenas uma seleção de alguns ruídos, mas a multiplicidade de todos os ruídos que existem ou podem ocorrer – faz uma entrada definitiva em minha música (2000,p.117).

Podemos afirmar que Cage começa a perfurar as paredes do espaço institucionalizado de escuta em direção à rua, chamando a atenção para as especificidades da locação e da atmosfera que nos rodeia, abrindo caminho na arte contemporânea para o surgimento dos *happenings,* proposições e instalações sonoras em espaço público, nas quais o entorno é inseparável da obra. Nesse sentido, o trabalho de Cage dialoga muito mais com as ideias do compositor francês Erik Satie (1866-1925) do que com Pierre Schaeffer. Satie

propunha a *música de mobília*, estimulando situações em que sua música fosse tão importante quanto um móvel no canto de uma sala, isso é, onde o som da música estaria coexistindo no mesmo plano com o vozerio das pessoas na sala, seus passos, risos, os tilintares dos copos etc. (TOOP, 1995). Assim, podemos dizer que, no plano sonoro, Cage e Satie se aproximam mais da arte contemporânea e suas incursões pelo espaço público, relações sociais, acaso e indeterminação, performances e proposições na vida cotidiana; enquanto Schaeffer e a música concreta, com suas gravações e manipulações de partículas sonoras em estúdio, estabelecem as bases da música eletroacústica e do próprio fazer sonoro cinematográfico. Mas é preciso notar que esse esvaziamento capaz de tornar sonoro o ambiente ainda permanece, em *Silence,* inevitavelmente emoldurado pela estrutura institucional da sala de concerto.

Nessa obra Cage flerta com o vazio, procura esse vazio e suas partículas vibratórias, sendo que, para ele, o vazio absoluto é inalcançável, pois será sempre sonoro em algum nível; um vazio que leva a música aos seus limites, onde ela se encontra com as relações sociais e os ruídos que as atravessam. E lembremos que esse vazio permanece cercado pela forma da sala de concerto, com sua acústica acarpetada, ingressos vendidos e assentos marcados. Talvez Cage esteja colocando em jogo os próprios pressupostos da música enquanto rito e convenção social, provocando o público a romper com seu papel de permanecer em silêncio durante um concerto e só se manifestar ruidosamente ao final, com suas palmas, numa ação automática. É importante lembrar que o primeiro pianista a performar *Silence* foi o norte-americano David Tudor (1926-1996), muito célebre na época, que já carregava consigo uma enorme reputação, de modo que o público já chegava ao concerto com a expectativa de uma execução virtuosa. Nesse caso, Cage também tenta desautomatizar o próprio hábito da reputação, com reputados e reputadores, onde, muitas vezes, o nome do artista pesa mais do que sua obra, sendo levado a ganhar a admiração do público de maneira quase que automática. Esse gesto, mais sutil que a polifonia da música concreta ou a ruidagem dadaísta, porém igualmente perturbador, foi capaz de gerar grande desconforto no público, a ponto de gritarem durante a performance “expulsem essas pessoas [Cage e o músico]

da cidade!” (LABELLE, 2012, p.13).

Podemos ainda levantar a seguinte pergunta: será que, ao emoldurar os ruídos num contexto de *music hall*, numa sala privilegiada para a escuta musical, com todo seu aparato ritualístico, esses ruídos para os quais Cage chama a atenção não perderiam parte de sua natureza acidental, passando a ser organizados e institucionalizados ainda nos limites de um ambiente tradicional de contemplação da arte? É como se Cage tencionasse a música até suas beiradas (de harmonia, dissonância, código, intencionalidade, silêncio, instituição etc.), levando-a em direção aos ruídos, à arte contemporânea, às relações sociais e ao contexto do acontecimento, sem, no entanto, abandonar completamente o território musical e suas fronteiras.

Em abril de 2009 tive a oportunidade de visitar a instalação *Plight* (1985) (fig.9), do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), no museu Georges Pompidou, em Paris. *Plight,* que consiste numa espécie de labirinto com rolos de feltro e um piano trancado no centro, retoma, em minha opinião, algumas questões presentes em *Silence 4’33”*. Os rolos de feltro, que remetem aos cobertores de campanha militar tão presentes nas obras de Beuys, funcionam como superfícies absorvedoras de som, transformando completamente a acústica da sala da galeria, que deixa de ser um espaço com longa reverberação para tornar-se “seco” acusticamente, isso é, isolado e com reverberação mínima, como o interior de um estúdio acolchoado. A experiência de escuta que tive ao caminhar pela instalação foi intrigante por conta da tensão entre som e silêncio presente na obra. O revestimento dos feltros isola acusticamente o espaço da instalação do resto da galeria, impedindo que sons externos cheguem ali, ao mesmo tempo em que facilita a audibilidade de cada mínimo ruído ocorrido em seu interior, como os passos dos outros visitantes, seus comentários, sussurros e até respirações, uma vez que a ausência de reverberação impede que esses sons espalhem-se e reflitam-se pelo espaço, o que os transformaria numa massa homogênea e incompreensível. O labirinto de *Plight,* portanto, possui uma acústica privilegiada para a escuta detalhada dos ruídos, o que cria uma tensão com a visualidade do piano, plantado no meio da sala apenas enquanto objeto visual e não sonoro, uma vez que ele se encontra trancado e, portanto, sem

nenhuma possibilidade de ser tocado enquanto instrumento musical. Somos levados o tempo todo a imaginar, a querer escutar a sonoridade do piano naquele espaço singular, mas tudo o que ouvimos são, como em *Silence,* os detalhes potencializados de nossos próprios ruídos.

Fig.9 – *Plight* (1985), de Joseph Beuys. Disponível em http://tayandhergay.blogspot.com.br/2012/11/plight-by-joseph-beuys-1985.html, acesso em 25/01/2016.

Talvez não seja em *Silence 4'33",* mas em *Silent prayer (*1948), que Cage abra caminho de maneira ainda mais efetiva para aproximações entre música, ruídos, vida cotidiana e seus vazamentos na arte contemporânea, que passaria, a partir do anos 1960, a se direcionar ao contexto, à estética relacional e aos processos de produção mais do que ao objeto artístico acabado. Em *Silent prayer,* ou prece silenciosa, Cage propõe interromper com uma faixa de silêncio a transmissão musical dos sistemas de auto-falantes de um *Shopping Center,* na época programados pela empresa *Muzak Co.* (LABELLE, 2012, p.10). *Silent prayer* me interessa por levar a possibilidade de desautomatização da escuta para fora do espaço privilegiado da sala de concerto, propondo a inserção de um silêncio desestabilizador num templo do consumo, onde as coisas – cheiros, cores e sons - são estruturadas, basicamente, para estimular o fluxo financeiro e a satisfação consumista

imediata. Nesse sentido, a música de fundo dos *shopping centers*, salas de espera, elevadores etc., controlada amplamente a partir da década de 1940 pela empresa norte-americana Muzak, agia como uma espécie de *audioanalgesia* (SCHAFER, 1993), anestesiando a escuta dos consumidores com emissões ininterruptas de músicas pré-fabricadas que temem o silêncio, como que para nos manter acordados, porém com os sentidos enfraquecidos, com a falsa sensação de movimento e variação (GOODMAN, 2010). Ao propor um silêncio ou um vacúolo de não-comunicação no sistema de áudio interno do *shopping center*, Cage dispara um interruptor, uma quebra no elo da cadeia produtiva que ligava som, escuta, espaço, fluxos financeiros-corporais e estratégias audíveis de incentivo ao consumo, desestabilizando a natureza mercadológica dessas interações. Em *Silent prayer,* talvez mais do que em *Silence 4'33",* Cage abre importantes intersecções entre som e arte contemporânea, pois passa a pensar a vida cotidiana e os espaços ordinários enquanto mídias (LABELLE, 2012, p.11), de maneira que *Silent prayer* "não escapa do *shopping,* mas busca por ele" (ibidem, p.13).

Inspirados pela possibilidade de incorporar à arte os sistemas de áudio de um *shopping center*, ou a sonoridade de qualquer outro lugar dado, como se os sons procurassem fluir para fora do formato das salas de concerto, museus e galerias, empurrando os corpos dos espectadores para as ruas, para ouvirem e serem ouvidos sem a proteção e o véu dos espaços institucionalizados de apreciação da arte, passemos ao artista seguinte, Max Neuhaus e suas propostas de instalações sonoras em espaços públicos.

Caderno de Escuta #7

Florianópolis, 2016.

Primeiro brigavam para exaltar os ruídos, implodir a música, a sala de concerto, os tímpanos. É preciso ouvir, gritar, grunhir. Abrir-se a todo tipo de estímulo, deixar o progresso invadir a pele, fazer dos nervos redes de telégrafo, do cérebro receptor Wi-Fi, para-raio de guerra alheia. Isso até chegar ao zumbido, à exaustão que chia enquanto o músculo da concha do ouvido se fecha para filtrar um pouco mais de caos.

Então começam a falar do silêncio, John Cage obcecado pela ideia de silêncio e mesmo tendo descoberto que ele não existe, continuava buscando, percebendo que pequenos estalos da matéria ou vibrações do I-Ching também faziam música. E podemos pensar o mundo dos sons assim, como um pêndulo oscilando do ruído ao silêncio, da avidez ao repúdio, sem que mais nada houvesse no meio do caminho?

É então que me dou conta, entre mudez e gritaria, da imensa sabedoria ameríndia, sem essa de bom selvagem. Acabo de ler o primeiro trabalho etnográfico de Pierre Clastres, *Crônica dos índios Guayaki.* Ele começa o texto descrevendo um parto em meio aos semi-extintos Guayaki, no Paraguai. Me chama a atenção o fato do autor etnografar, entre tantas outras coisas, a paisagem sonora, os ruídos, a audiosfera desse parto. Descreve o silêncio que envolve o trabalho, principalmente depois do nascimento da criança, quando nenhum índio - jovem, velho ou infante - não só não emite uma palavra sequer como faz esforço para conter os ruídos do próprio corpo, movimentos e

respiração. Clastres propõe que os Guayaki estão em constante disputa de espaço com os seres da floresta, almas, ancestrais e bichos. E sempre que nasce um Guayaki surge uma espécie de desequilíbrio cósmico, pois os índios estão agora em maior número (n + 1) que os habitantes dos outros mundos. Assim, é preciso manter o segredo, calar-se ao máximo para que os espíritos não fiquem sabendo que um Guayaki nasceu, pois caso tomem conhecimento desse nascimento eles irão, inevitavelmente, tentar tirar a vida de outro Guayaki, geralmente do pai da criança, produzindo n - 1 para resgatar o equilíbrio original. A quietude dura uma noite inteira para a tribo, mas não para o pai da criança, que permanece mudo até que passe seu período de "azar". Esse período de azar só termina depois de muitos resguardos e restrições, quando ele finalmente vai até a floresta e consegue caçar um animal, produzindo, portanto, n - 1 no número de habitantes não-Guayaki na mata e fazendo com o que os Guayaki fiquem agora em n + 2, superando o desequilíbrio para mais e não para menos, afirmando a diferença enquanto diferença maior ainda ao invés de buscar restabelecer um equilíbrio ou uma igualdade perdida, dando fim ao período de azar do pai. Só então a criança recebe seu nome, geralmente o mesmo do animal que seu pai matou. E nessa mesma noite se dá início a uma gritaria tresloucada, quando os Guayaki ofendem a mata em alta voz, gritando e emitindo grunhidos, urros e assobios em direção à floresta. Estão comemorando a vitória numérica sobre os outros mundos e afirmando a potência da vida que chegou.

Quanta inventividade, oscilando assim entre silêncio e gritaria, sem levantar bandeiras ou escrever manifestos, nem disputar guerras para saber qual dessas opções seria a mais musical, a mais artística ou vital, mas simplesmente vivendo, aprendendo, fabulando e respeitando os momentos de ficar calado e os de mandar a mata ao quinto dos infernos. A variação dessa paisagem sonora, com as vozes da floresta falando mais alto na noite do parto, grilos, sapos, insetos oprimindo os corpos imóveis dos índios, os grunhidos contidos da parturiente; e semanas depois, ao calor das fogueiras, gritos dos mais variados, multiplicidades cromático-vocais sendo desferidas a plenos pulmões contra a escuridão em retirada. Quem diz que a vida na mata é monótona só pode estar surdo.

2.6 Escuta em trânsito

Façamos agora uma breve pausa para propor um resumo do percurso empreendido até aqui: os ruídos saíram do campo (de batalha) para serem representados na sala de concerto através dos *intonarumori* de Luigi Russolo, numa tentativa dos futuristas italianos de redefinir os parâmetros da música ocidental. Ainda na sala de concerto, John Cage, dessa vez recusando a representação, silencia o palco para que o campo da própria sala possa se tornar objeto de escuta enquanto manifestação imediata e imprevisível de sons, ou seja, o artista não precisa mais produzir máquinas para entoar barulhos e evocar uma paisagem sonora, pois a paisagem sonora já estava dada num certo aqui e agora, acontecendo o tempo todo apesar da vontade do compositor, dentro e fora da sala, dentro e fora de nós. Se Cage ainda manteve-se no terreno da música, explorando suas bordas sem abandonar completamente suas convenções, chegamos agora a um ponto nevrálgico de atravessamento entre música, ruídos e arte contemporânea: as instalações sonoras do artista norte-americano Max Neuhaus e suas propostas para levar a arte sonora aos espaços públicos, unindo-a ao ato de caminhar/deslocar-se para explorar as possibilidades de uma escuta em trânsito.

A trajetória profissional de Neuhaus corresponde exatamente ao giro da arte sonora para fora das convenções musicais das salas de concerto em direção aos espaços públicos e às experiências de escuta que poderiam surgir em meio à vida cotidiana. Tendo sido um músico percussionista profissional até os anos 1960, Neuhaus acaba transferindo sua prática para o campo das artes visuais, pois mostrava-se frustrado com as limitações da tradição musical, buscando a amplificação de suas propostas em uma esfera mais pública (LABELLE, 2012). Assim Neuhaus cunha, em meados da década de 1960, o termo e a prática da instalação sonora, na qual procura colocar suas obras em estados de contaminações recíprocas com o entorno, de maneira que a “audibilidade torna-se inconcebível fora das qualidades funcionais das arquiteturas e as particularidades de um dado lugar” (idem, p.154).

Por instalação entendemos um modo de apresentar uma obra de arte no qual não existe um ponto privilegiado de observação, mas possibilidades multíplices de interação e imersão, envolvendo o espectador num jogo de relações que excedem o próprio objeto. Isso porque a instalação conecta-se, geralmente, ao contexto no qual está inserida, tornando-se inseparável dele, afetando o espaço-tempo na mesma medida em que é por ele afetada. Esse estado de contaminações mútuas torna-se ainda mais evidente quando falamos de instalações *site specific,* nas quais o artista necessariamente leva em consideração as especificidades de um local ou contexto para a realização de seu trabalho (KWON, 2002) que, muito provavelmente, seria despotencializado fora desse ambiente, como um peixe fora d'água.

Se aqui estamos falando de instalações sonoras em espaços públicos, podemos entender que os sons que emanam dessas instalações estarão necessariamente coexistindo e amalgamando-se com a paisagem sonora ou a *sonosfera* de um dado lugar, deixando-se afetar pela acústica do espaço e pelas relações de distanciamento, aproximações, velocidades e lentidões que o espectador adota diante da obra. Se uma instalação sonora coloca-se, por exemplo, debaixo de um viaduto, ela terá necessariamente que dialogar com o ruído dos carros passando sobre e sob ele, as variações sonoras ao longo das horas do dia (grilos à noite, pássaros pela manhã etc.), da mesma maneira que ela poderá também modificar as características desse espaço dado, emitindo através de alto-falantes, por exemplo, grilos pela manhã, pássaros ao meio-dia e cantos de baleia durante madrugada. Som e espaço modificam-se mutuamente, produzem-se mutuamente em contínuas e variadas relações de afeto – relações sem as quais não poderíamos pensar as instalações sonoras e os trabalhos de Neuhaus, para quem "nossa percepção do espaço depende tanto do que ouvimos como do que vemos. Eu crio, transformo e modifico espaços adicionando sons" (apud STOLF, 2011, p.156).

Em 1967 Neuhaus apresenta seu primeiro trabalho de instalação sonora intitulado *Drive-in music,* no qual o artista dispõe séries de sete transmissores de rádio ao longo da rodovia Lincoln Parkway, em Buffalo (NY). Cada transmissor emite sons gerados eletrônica e randomicamente, transmitidos numa determinada amplitude modulada (AM), "definindo uma área ou zona particular da rodovia ao atribuir uma assinatura sonora para

cada uma delas" (LABELLE, 2012, p.155). Os motoristas que estivessem trafegando na rodovia poderiam sintonizar essas frequências no aparelho de rádio de seus carros, de maneira que os sons se sucederiam ou se sobreporiam uns aos outros conforme o carro se aproximasse ou se distanciasse da zona de alcance de cada transmissor, permitindo, assim, que a natureza do percurso de cada motorista engendrasse uma sonoridade ou uma música diferente, singular e irrepetível a cada vez. As condições climáticas, como mau tempo, ventos esporádicos ou ionização da atmosfera também geravam interferências, potencializando ou enfraquecendo as transmissões, colaborando para a composição dessa peça sonora repleta de aberturas e zonas de indeterminação. Apesar de possuir um numero limitado de componentes (sete transmissores emitindo sons contínuos gerados eletronicamente), as possibilidades de combinação desses sons e suas variáveis – velocidade do motorista, sentido adotado pelo automóvel na rodovia, condições climáticas imediatas – são ilimitadas, agenciando um conjunto sonoro finito, porém ilimitado. O próprio fato dos vidros de um automóvel estarem abertos ou levantados durante o percurso interfere no resultado da peça, fazendo variar o coeficiente de porosidade acústica da obra aos ruídos externos da própria estrada, permitindo ou impedindo que eles penetrem na paisagem sonora interior do carro, juntamente com o sibilar do vento que entra ou é barrado pelas janelas. Esse trabalho nos mostra que os sons – porosos, elásticos, recombináveis - são, de fato, inseparáveis de um meio, meio em que sempre nos encontramos.

O artista funciona aqui como um disparador de sonoridades, no entanto, quem produz o fluxo de conexões entre essas sonoridades é cada motorista, segundo sua própria aceleração, trajeto, intenção, vontade de sintonizar ou não o receptor de rádio em determinadas frequências, além dos fatores meteorológicos imprevisíveis a cada passagem. *Drive in music* expõe a música a fatores extra-musicais, como intempéries e variações de percurso, velocidades, lentidões, eletrostática do ar, barreiras e anteparos físicos, chuva, sol etc. Segundo Labelle, em Neuhaus o "extra-musical não é mais 'extra', pois ele opera fora do terreno musical para o qual o 'extra' não passa de um suplemento" (2012, p.156). De acordo com Neuhaus um músico tradicional dispõe os sons no tempo, enquanto ele próprio procurava espalhar os sons

pelo espaço, para que cada espectador pudesse tecer as ligações temporais entre esses sons segundo a duração de seu próprio deslocamento. *Drive in music* é realizado de maneira que o público possa se apropriar efetivamente da obra de arte, pois, segundo o próprio Neuhaus

> o ímpeto para minha primeira instalação sonora foi o interesse em trabalhar com o público em larga escala. Inserindo trabalhos em seu domínio cotidiano de maneira que as pessoas pudessem encontrá-los em seu próprio tempo e em seus próprios termos. Disfarçando-os com seus ambientes de maneira que as pessoas os descobrissem por si mesmas e tomassem posse deles, levadas pela curiosidade de escutar (apud LABELLE, 2012, p.154).

A parte não-sonora dessa instalação consistiu na confecção de mapas (fig.10) da estrada indicando a localização dos transmissores e suas respectivas frequências de emissão. Os mapas foram publicados num jornal local e distribuídos no estacionamento da galeria Albright-Knox (NY, EUA), para a qual o trabalho foi produzido (STOLF, 2011). Apesar de insonoros, os mapas de *Drive in music* podem ser entendidos como peças *cartofônicas*, uma vez que propõem relações entre latitudes, longitudes e sonoridades virtualmente presentes no espaço. Apesar de não soarem, os mapas possuem sons em potencial, que serão atualizados pelo aparelho de rádio de cada motorista. É curioso notar que a galeria de arte, ou melhor, sua garagem, funciona aqui apenas como um ponto de apoio para o trabalho, a largada do trajeto para uma instalação que só se realiza plenamente a céu aberto e em trânsito. A galeria de arte tem, em *Drive in music,* tanta importância quanto o jornal local onde os mapas também foram publicados, tornando-se, assim, mais um espaço cotidiano de passagem do que um local privilegiado para contemplação artística, incapaz de abrigar e encerrar a obra enquanto objeto fixo. A galeria transforma-se num estacionamento, ou seja, num ponto de parada, abastecimento e repouso temporário, inserida num trajeto de movimento urbano.

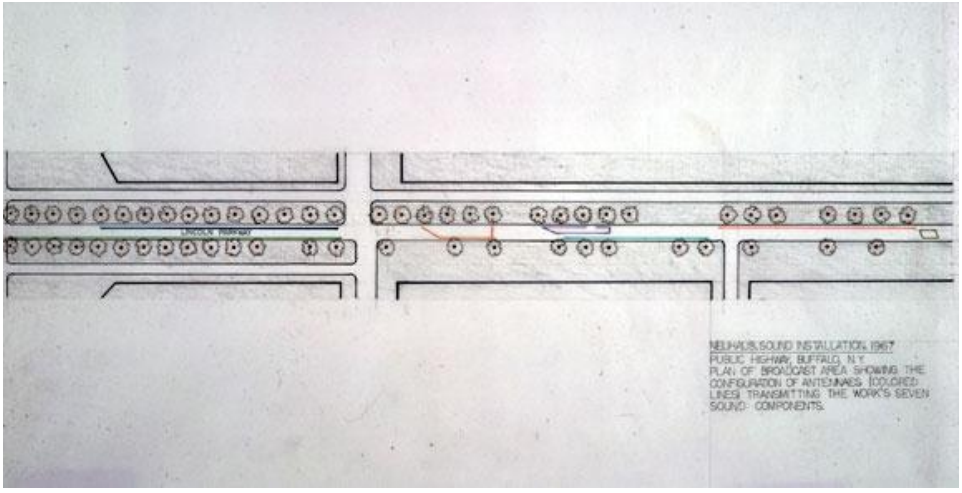

Fig.10 – *Drive in music* : Diagrama da disposição dos transmissores na estrada. Disponível em http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/, acesso em 27/01/2016.

Imagino aqui um possível paralelo entre *Drive in music* e o dispositivo eletrônico batizado de *walkman,* criado em 1980 no Japão pela empresa Sony. Quando o *walkman* surgiu houve uma forte resistência ao invento, calcada na premissa de que os fones de ouvido isolariam o transeunte da convivência coletiva, enclausurando-o numa bolha de incomunicabilidade (HOSOKAWA, 2012). Essa interpretação faz eco ao pensamento Heidggeriano, no qual a tecnologia, basicamente, nos afastaria do ser. Isto equivale dizer que, em outros tempos os homens viviam harmoniosamente, em contato direto com a natureza, mas a industrialização e os avanços tecnológicos das últimas décadas estariam provocando uma ruptura, desapossando-nos de nossa relação saudável com o ambiente. O *walkman* foi assim considerado um "encorajador ao auto-enclausuramento e apatia política entre os jovens, sob uma estrutura de controle de massa" (idem, p.104).

Na contramão desse pensamento, o pesquisador japonês em estudos sonoros Shuhei Hosokawa nos alerta que também é possível pensar o "*walkman* enquanto estratégia urbana, como um aparelho urbano sônico/musical" (idem, p.105), capaz de desterritorializar os trajetos e a experimentação do espaço público, enquanto ferramenta de "autonomia-do-eu-andante" (ibidem), assim como Neuhaus pretendia fazer com *Drive in music.* Para Hosokawa o *walkman* é um dos poucos casos em que um novo

objeto deriva de uma regressão tecnológica, pois ele surge a partir de um gravador de fita cassete subtraído dos alto-falantes e da função de gravação. O que o *walkman* promoveu, portanto, não foi uma revolução tecnológica, mas uma revolução de práxis, ao constituir "um novo paradigma que deve seus efeitos revolucionários aos aspectos pragmáticos – e não técnicos – da escuta musical urbana" (idem, p.107).

Hosokawa defende a ideia de que o *walkman* pode engendrar um acontecimento sonoro singular, nomadizando e desterritorializando a experiência de deslocamento urbano, desestabilizando os códigos e itinerários de escuta habituais numa cidade, dados de antemão por sua arquitetura e planejamento, pois se a cidade é um texto pré-escrito, o caminhante ou o *flaneur* de fones de ouvido reescreve esse texto, ao mesmo tempo em que produz lacunas intensivas, vacúolos de não-escuta que desestabilizam e reinventam os ritmos e a fluência desse texto dado. Ao invés de promover um fechamento ao mundo, o *walkman* pode, então, disparar aberturas de mundos; aberturas a partir da profusão de encontros que passam a poder surgir entre caminhada e escuta, itinerário e som, música e paisagem. É exatamente o que ocorre com *Drive in music,* que também cria um interruptor na paisagem sonora corrente das estradas e das transmissões de rádio, reguladas pela lógica de mercado, com músicas vendáveis e anúncios comerciais ininterruptos. Para Hosokawa o *walkman,* conjugado ao ato de andar, pode produzir autonomia, e

> autonomia não é sempre sinônimo de isolamento, individualização, separação da realidade; antes, num aparente paradoxo, é indispensável ao processo de auto-unificação. Usuários de *walkman* não são necessariamente destacados ('alienados', para usar um termo de juízo de valor) do ambiente, fechando seus ouvidos, mas são unificados no acontecimento singular e autônomo – não enquanto pessoas, nem indivíduos – ao real (ibidem, p.108).

Enquanto o pesquisador canadense R. Muray Schafer propõe uma forma de escuta territorializada, através da qual os sons de uma cidade

deveriam ser reconhecíveis e familiares a todos os cidadãos, como um bem comum ou um espaço de segurança, Hosokawa nos provoca, afirmando que

> a escuta de *walkman* nas ruas surge como uma escuta desterritorializada. Ela pretende que todo tipo de paisagem sonora familiar seja transformada pela experiência acústica singular, coordenada pelos próprios atos do pedestre-usuário, que induz um 'espaço-na-cabeça' autônomo entre seu Eu e os arredores, na tentativa de se distanciar de – e não de familiarizar-se com – tanto dos arredores quanto do próprio Eu. O resultado é uma mobilidade do Eu. Pois o *walkman* atravessa qualquer linha pré-determinada pelos designers acústicos e urbanos. Ele permite mover-nos através de uma consciência autônoma e pluralmente estruturada da realidade, mas não através de um refúgio auto-enclausurado ou uma regressão narcisista (ibidem, p.112).

Neuhaus também desterritorializa a estrada, o próprio espaço interior dos automóveis e as estratégias mercadológicas das emissões radiofônicas, criando uma paisagem sonora partilhável por vários motoristas, porém singular a cada caso e a cada carro, com suas velocidades, lentidões, trajetos, ventos ou trovões; uma paisagem sonora via ondas AM que não veicula objetos vendáveis nem canções de discos que podem ser encontrados nas prateleiras das lojas, mas ruídos randômicos orquestrados, em última instância, por cada motorista. *Drive in music* potencializa as propostas de John Cage, inserindo práticas da música experimental na esfera pública, expondo-a às intempéries, conectando-a à atmosfera através de ondas de rádio invisíveis que coligam automóveis, corpos e espaços ao longo de uma rodovia, numa obra que excede a intencionalidade do artista e a fixidez de um objeto artístico. Ao pensar o som em deslocamento, ao longo do espaço, Neuhaus também realiza um importante giro, deslocando ele mesmo as práticas sonoras para fora das salas de concerto, definitivamente em direção às ruas, conectando o verbo escutar aos verbos transitar, deslocar, perambular e sortear.

A partir das obras de Neuhaus temos uma série de desdobramentos da

prática da instalação sonora, dentre as quais poderíamos citar o trabalho *Nadabrahma* (2003), do coletivo brasileiro Chelpa Ferro[9]. Essa instalação sonora, concebida para o interior de uma galeria, consiste em galhos da árvore Pau Negro com vagens penduradas e articuladas a motores que podem ser acionados por pedais dispostos no chão da galeria. A instalação só produz ruído – um chiado semelhante ao farfalhar do vento nas folhas, ou à chuva na floresta – quando o visitante decide acionar os pedais que ativam os motores, fazendo vibrar os galhos e as vagens. É interessante notar a maneira como *Nadabrahma,* uma espécie de *intonarumori* ou máquina de farfalhar, traz um som externo, corriqueiro e impessoal – o vento nas folhas, cujo ruído geralmente ocorre apesar de nossa vontade – para o espaço interno da galeria, associando-o a um maquinário eletrodinâmico acionado pela vontade e intencionalidade do visitante. Ou seja, todo teor imprevisível e arbitrário do ruído do vento torna-se agora parte de um agenciamento maquínico criado pelos artistas e disparado pelos visitantes quando estes decidem acionar os pedais da instalação. No catálogo Chelpa Ferro = Chelpa Ferro (2008) encontramos a origem da palavra *Nadabrahma*, onde *nada,* em sânscrito, significa 'som', podendo denotar também barulho, ruído ou gritaria. Mas

> antes disso, houve uma outra mudança de sentido, por semelhança com o vocábulo *nádi,* que significa 'correnteza, 'rio', mas também 'murmurante, ressonante, sonoro'. Do murmúrio do rio para o murmúrio do som. Foi assim que do 'rio' surgiu o 'som' (CHELPA FERRO, 2008, p.79).

A palavra *Nadabrahma* surge, então, da junção do vocábulo *nada* (som, fluxo, correnteza), com o nome do deus hindu *Brahma,* criador do universo. E agora quem dispara um fluxo cósmico, o sopro divino nas folhas, é o próprio visitante e a vontade de seus pés, nessa instalação que atravessa a dicotomia entre natureza e artifício.

[9] Chelpa Ferro é um coletivo formado pelos artistas Jorge Barrão, Luiz Zerbini e Sérgio Mekler. O grupo produz instalações e objetos sonoros, performances, discos e shows musicais desde 1980.

Fig. 11 – Chelpa Ferro, *Nadabrahma* (2003). Disponível em <http://www.chelpaferro.com.br/midia/2291>, acesso em 08/06/2016.

2.7 Moléculas de uma sala

Deixemos por um instante os espaços públicos para entrarmos numa sala particular, um recinto privado semelhante a tantas outras salas - domésticas, ordinárias, corriqueiras - mas diferente da que você está sentado agora. A partir da década de 1950 diversos artistas começam a borrar as fronteiras entre arte e vida cotidiana, buscando dobras e desdobras com outras disciplinas e vizinhanças, voltando-se aos gestos diários, como caminhar, receber uma carta, cortar o cabelo etc.; movendo-se para fora dos museus e galerias em direção aos espaços públicos de grande circulação, ao mesmo tempo em que procuram chamar a atenção para fazeres e espaços desimportantes, imperceptíveis e banais. Nesse contexto, o músico norte-americano Alvin Lucier realiza em 1969 uma peça sonora, que é também um experimento físico-acústico, intitulada *I´m sitting in a room,* que traz à tona a

profusão de vibrações moleculares que se proliferam ao longo de uma frase pronunciada por um corpo humano no interior de uma sala qualquer, evidenciando as relações de afecção e contaminação mútua que se desenham entre som e espaço.

O experimento consistiu em posicionar um microfone, dois gravadores e uma caixa de som no interior de uma sala. Em seguida, Lucier gravou o som de sua própria voz enquanto enunciava didaticamente os passos do experimento que se sucederia. Nesse momento sua fala é bastante informativa e direta, não fosse pela nítida gagueira do artista, que interrompe esporadicamente o fluxo informacional do texto com ruídos guturais e sílabas enroscadas. Após gravar seu enunciado, Lucier reproduziu-o no alto-falante, gravando essa reprodução para reproduzi-la novamente e gravá-la uma vez mais, e assim sucessivamente por trinta e duas vezes. O que temos, na prática, é a gravação da gravação da gravação da gravação da gravação... Mais do que o resultado final, o que interessa ao artista é o processo sonoro enquanto fenômeno físico e seus desdobramentos audíveis evidenciados ao longo do caminho, a cada etapa do processo. A partitura dessa peça, que se configura mais como uma proposição sonora, pode ser assim transcrita

> I´m sitting in a room (para voz e fita eletromagnética, 1969)
> Equipamento necessário
> Um microfone, dois gravadores de fita e um alto-falante.
> Escolha um quarto cujas qualidades musicais você gostaria de evocar. Acople um microfone na entrada do gravador #1. Na saída do gravador #2 acople o amplificador e o alto-falante. Use o seguinte texto, ou outro texto de qualquer comprimento:
> ‘Estou sentado em uma sala, diferente do que você está agora. Estou gravando o som da minha voz, e vou reproduzi-lo novamente na sala de novo e de novo até que as frequências ressonantes da sala se reforcem umas às outras, de maneira que qualquer semelhança da minha fala, com exceção talvez do ritmo, seja destruída. O que você irá ouvir, então, serão as frequências ressonantes naturais da sala, articuladas pela minha fala. Eu encaro essa atividade não tanto como uma demonstração de um fato físico, mas mais como uma maneira de suavizar qualquer irregularidade que meu discurso possa ter’.
> (LUCIER, apud LABELLE, 2012, p.125).

A sonoridade da fala de Lucier vai sofrendo mutações a cada nova gravação, impregnando-se das particularidades do espaço, de suas ressonâncias, arquitetura e reverberações, evidenciando as vibrações

microscópicas daquela sala e tornando audível a natureza acústica de seus próprios materiais, como tijolos, vigas, cimento, fibras etc. Isso ocorre porque essas vibrações mínimas do espaço vão se somando e se amplificando a cada nova gravação, a ponto de se sobreporem completamente à fala até que, ao final do processo, a inteligibilidade do discurso do artista está completamente desfeita, livre de qualquer sintaxe e convertida num tom contínuo e movente.

A gagueira, que antes atrapalhava a transmissão do discurso, torna-se agora o próprio discurso, uma vez que nada mais se entende da mensagem original, cuja forma foi diluída no e pelo espaço. Nesse sentido, podemos entender a gagueira como uma "tentativa secreta de emergir contra a força da linguagem, pois ela tenta dizer algo que não deve ser dito; a gagueira torna audível aquilo que deve permanecer fora dos limites" (LABELLE, 2012, p.129) da fala. Lucier cria, assim, uma possibilidade para que música e gagueira se atravessem, invadindo uma à outra, de maneira que a "música é feita para gaguejar (como uma espécie de extremo experimental) e a gagueira ganha sua própria musicalidade, através da qual o compositor supera sua ansiedade" (ibidem).

A sonoridade das últimas gravações de *I´m sitting in a room*[4] assemelha-se, em minha opinião, a pulsações ou microfonias cósmicas, como a música das taças de cristal. Em seu experimento Lucier toca a própria sala (o espaço) como se ela fosse um instrumento musical, transformando-a numa espécie de taça de cristal gigante; e os dedos que tocam esse cristal são, na verdade, sua própria voz, cujas inflexões rítmicas disparam as vibrações imperceptíveis do espaço e sua musicalidade latente. Tais vibrações tornam-se audíveis graças às tecnologias de gravação e à maneira como Lucier as agencia. As sucessivas gravações e reproduções, como um jogo de espelhos desdobrados ao infinito, permitem que as vibrações moleculares da sala intensifiquem-se, sobrepondo-se gradualmente à fala até que, por fim, transfigurem a informação do discurso em pura musicalidade intensiva.

[4] O trabalho de Lucier pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=fAxHlLK3Oyk>

O trabalho, divulgado na época em disco de vinil, funciona como uma espécie de microscópio auricular para tornar sonoro o imperceptível ruído de fundo do espaço, levando-nos da sala ao átomo, do quarto ao cosmos. A voz humana não desaparece, mas é consumida pelo espaço, transformando-se em arquitetura vibracional pura. É assim que Lucier faz fugir a sociabilidade da fala, criando para si novas maneiras de ser, falar e gaguejar, escapando da sintaxe e das limitações do corpo, na medida em que ele se conecta e se refaz num fluxo híbrido de homem-arquitetura-tecnologia-ruído. O mais interessante é que somos convidados a acompanhar cada etapa desse processo, pois *I´m sitting in a room* não consiste em um monólogo, mas um diálogo gradual entre som (voz) e espaço, através do qual ambos mudam de natureza e contaminam-se mutuamente, sobrepondo-se e multiplicando-se a cada encontro.

Caderno de escuta #8

Terra Ronca/Goiás - Julho de 2014.

Interior de uma caverna. Bocarra aberta no meio da montanha, engolindo um rio. As águas desciam fazendo gargarejo pela glote das pedras. Já passei daquele ponto em que se enxerga ainda alguma luz. No fim da luz, um túnel. Tudo escuro e um silêncio denso, de ar lento e rarefeito. Um silêncio morno e úmido, som de passos babados no solo argiloso da caverna. Um silêncio terrível para quem teme os ruídos do próprio corpo. Zumbido agudo dentro do ouvido, eletricidade pura atravessando o sistema nervoso, pulsação grave do sangue, coração e John Cage me vêm à mente. Uma câmara anecóica no ventre da terra - terra ronca. Vez por outra uma gota, reverberante. Um único grilo, intermitente. Tanto pior por ser apenas um, é mais solidão, mais agudeza de silêncio. A tortura chinesa não se reduzia a

pequenos elementos pontuais, como uma gota pingando infinita e vagarosamente sobre a testa do prisioneiro, até arrancar de dentro da loucura a desejada confissão?

Uma caverna pode ser mesmo terrível. Quem é que quer voltar para ela, afinal de contas? A humanidade abandonou essa morada tão logo aprendeu os segredos do fogo. Mas era tão acolhedora ao mesmo tempo. Uma atmosfera imperturbada, chão quente, vontade de adormecer ali mesmo. O guia me diz que podemos perder a noção do tempo lá dentro, não há dia nem noite, nem canto de pássaros para separar os dois. Certa vez um visitante deitou para tirar um cochilo e acordou 48 horas depois. O sono na caverna é mais profundo, um sono ancestral. Experimentei ali um pêndulo de quereres, oscilando entre um querer cair fora rumo ao ar fresco, até um querer ir mais fundo, onde a terra é bem guardada. Vontade de ouvir o canto daqueles cristais velhos, mais velhos que os continentes. Barbas minerais escorriam do teto da caverna como um sangramento milenar da terra, uma ferida aberta em câmera-lenta, gota por gota secularmente atravessando a pedra, durante a chuva pelo interior da montanha, arrastando consigo fragmentos de minérios, cores ferrugentas, ocres, calcárias, partículas deslocadas da pedra, querendo ser líquido, derramando-se em cortina, estalactite, pregas intestinais da pangeia.

"Evite batucar nas formações, por favor. Está vendo aquelas estalactites quebradas ali? Foram outros músicos que acabaram com elas!", alertou-me o guia, zeloso de seu ganha-pão. "Você tem razão, mas não precisa se preocupar, porque eu não sou músico...". Essas cortinas demoraram milhões de anos

para se formar, mas podem ir abaixo com poucos compassos de batucadas imprudentes ou gritos que causam desabamentos. O guia virou as costas, mal se afastou e meus dedos não resistiram. Encontrando alguma delicadeza para evitar novas represálias, tamborilei e gravei os estalos desses cristais[◂], sua oquidão mágica subindo pelos filamentos sonoros até o cerne da terra, vibrantes órgãos de pedra, fibra mineral oscilando feito cordas vocais geológicas. Ouvi isso com microfone em punho. Seriam os mesmos sons ouvidos pelos habitantes pré-históricos desses buracos? Um som intocado, em repouso, dormente na rocha. A terra é um grande sintetizador, e já fazia esse uso dela o Hermeto Pascoal.

Voltamos lá quando as gravações do filme terminaram. A ideia era gravar adicionais sons com os atores, aproveitando a reverberação natural da caverna para utilizá-los na pós-produção do filme. Respirações, gritos, pesadelos. Foi tudo de improviso. Poesias espontâneas e terríveis saindo da boca dos atores, exaustos, já quase cegos como os bagres, depois de cinco dias filmando dentro daquela toca. As paredes oprimiam, pareciam se encolher. Eles emitiram gritos guturais, pé batendo forte na lama, assobios. Alguém começou a explorar ruídos animalescos da garganta. Pareciam cordas se esticando, rangendo até o limite da tensão. Surgiu uma canção de ninar que rapidamente foi se transformando em frequências graves. A ação vocal do ator explorava o corpo humano como uma poderosa caixa de ressonância. Eu digo "Ei Antônio, continue fazendo esses sons graves. Mas tenta andar pelo espaço,

[◂] A gravação que fiz das estalactites está disponível em <https://soundcloud.com/ressonant_crystal/estalactite >

encontrando os túneis de ressonância". Antônio vai andando, cantando e olhando para cima, procurando os tais túneis. "Isso, aí mesmo. Pode parar aí e continuar cantando esse mantra, ou seja lá o que isso for". O oco da pedra potencializava o canto. Antônio vibrou o grave de sua voz, a caverna vibrou, as ondas cresciam, até que uma súbita interferência atingiu o microfone. Parecia um sinal de rádio cósmico, vozes de seres espaciais tomando conta do equipamento de gravação num agudo crescente com cume de explosão[◂]. Era alto, tive que afastar os fones de ouvido. Todos escutaram e me olharam esperando alguma explicação. "Bem, acho que o equipamento está sensível à umidade. Melhor parar por aqui. Muito obrigado a todos, bora pra casa".

2.8 Ecologia vibracional

Partindo da possibilidade de utilizar a arquitetura de uma pequena sala enquanto plataforma de interação sonora, ou matéria maleável e vibracional capaz de povoar a solidão do artista até disparar novas formas de fala e sociabilidade, chegamos agora ao trabalho do artista norte-americano Mark Bain, que retoma algumas proposições de Alvin Lucier, mas sai da sala doméstica em direção ao pavimento vazio de um prédio institucional, ao mesmo tempo em que abandona o espectro das frequências audíveis para trabalhar com infrassons, percebidos por nós mais através da pele e do corpo por meio de vibrações táteis do que propriamente pelo sistema auditivo.

Chamamos de som um certo escopo de ondas localizadas entre as frequências de 20 Hz a 20.000 Hz (o espectro de audibilidade humana), no entanto, existem infinidades de vibrações que, por conta de uma certa limitação fisiológica, somos incapazes de escutar, mas nem por isso deixamos

[◂] O ruído causado pela misteriosa interferência no microfone está disponível em <https://soundcloud.com/ressonant_crystal/interferencia >

de percebê-las ou de sermos por elas afetados. São infrassons e ultrassons, frequências localizadas no limite de nossa audibilidade, mas audíveis para diversos outros seres, como morcegos, cães, baleias ou até para uma parede, que é capaz de vibrar ou mesmo cair quando exposta a tais frequências. Trabalhar com o inaudível seria, talvez, uma maneira de se deslocar do antropocentrismo acústico, que traz a audição humana como eixo ordenador da escuta em diversos estudos do som e obras de arte sonora. Mark Bain insere-se na busca pelo não-som e pelas frequências que escapam do espectro da audibilidade humana, definindo-se não como um artista sonoro mas um artista vibracional (BAIN, 2003).

Em sua instalação *site specific* intitulada *The live room* (1998), Bain acopla pequenos osciladores mecânicos às estruturas e fundações do prédio N51, no campus do Massachusetts Institute of Technology (MIT, EUA), entre 7 de Maio e 10 de Junho de 1998. Os osciladores, que funcionam como espécies de motores vibratórios, emitem frequências inaudíveis que fazem vibrar as entranhas do prédio, criando um "lugar onde estruturas ressonantes vibram em simpatia com as frequências induzidas" (BAIN, 2003, p.3). O que o projeto faz, na prática, é "afinar o espaço" (idem) segundo as frequências ressonantes através da fusão entre arquitetura e máquinas que injetam movimento e vibrações moleculares à aparente fixidez do prédio. O objetivo de Bain era "transduzir a arquitetura, direcionando o espaço com influências externas de natureza vibro-cinéticas" (idem).

Podemos entender que as máquinas, cada vez mais, são capazes de modular nossos corpos, determinando e fixando modos de percorrermos os verbos da vida – falar, amar, comer, caminhar – verbos que, nos dias atuais, são cada vez mais inseparáveis de dispositivos como *smartphones,* computadores, fones de ouvido etc.; máquinas que definem "seu próprio uso operacional que controla relações sociais e provoca tendências de interação" (BAIN, 2003, p.6). Essa composição híbrida de corpos-máquina, sinalizadora da contemporaneidade, pode tanto potencializar as possibilidades de um corpo, com braços mecânicos ou olhos cibernéticos, ou limitá-lo em sua relação com o outro, a ponto de até hoje ainda não sermos capazes de responder à pergunta lançada por Spinoza: o que pode um corpo? Da mesma maneira que as máquinas regulam ou liberalizam nossa corporeidade, a

arquitetura

> envelopa os ocupantes, definindo contornos de ação, posicionando molduras para a habitação. É um modo de identidade que é modulado pela forma construída e que age de maneiras sutis, formando operações do viver, definindo interações com o outro e controlando a mobilidade (BAIN, 2003, p.6).

Assim, em *The live room,* Bain procura conectar dinamicamente o ocupante à máquina arquitetônica viva, como que para nos lembrar que até mesmo a terra e suas placas tectônicas, assim como nossos corpos, apesar da aparente fixidez, encontram-se em permanente vibração e contínua variação. Utilizando-se da arquitetura enquanto suporte móvel ou placa transmissora de vibrações, Bain procura traçar uma linha de conexão ou um continuum vibracional entre nossos corpos e o ambiente construído, fazendo-os ressoar através de frequências subgraves e inaudíveis que afetam tanto estruturas quanto pessoas. Ao traçar essa linha vibratória que atravessa prédio e corpos, tecnologias, cimento e órgãos, mundos orgânicos e inorgânicos, Bain está agenciando uma espécie de ecologia vibracional *antropocentrífuga*, dentro da qual a arquitetura e nossos corpos deixam de ser envelopes fixos para tornarem-se sutilmente conectados e conectores, mídias móveis percorridas e interligadas por liames áudio-táteis.

The live room é uma obra *site specific* porque leva em consideração as particularidades do espaço onde se insere, e sua realização provavelmente não seria possível em um ambiente diferente. Isso ocorre porque o prédio N51, mais precisamente a sala 117, abrigava até os anos de 1950 a General Radio Corporation, que fabricava equipamentos eletrônicos de testagem. Entre 1960 e 1970 o prédio foi sede do MIT Instrumentantion Laboratory, que desenvolvia sistemas de radares e orientação para mísseis submarinos e foguetes. Por tratar-se de um equipamento de alta precisão foi construído, exatamente na sala 117 onde *The live room* foi realizada, um sistema de piso único, capaz de filtrar a vibração externa para evitar que ela interferisse no desempenho e acuidade dos equipamentos. O piso dessa sala possui sete placas “flutuantes”, envoltas em camas de brita e areia capazes de absorver as vibrações externas, isolando-as do resto do prédio. Todo esse sistema está conectado à periferia da fundação que sustenta o prédio por vigas de alumínio suspensas (BAIN, 2003), nas quais Bain acoplou seis osciladores mecânicos,

emitindo frequências que variavam de 3 a 30 Hz. Os osciladores produziam intensa energia vibracional que era induzida na estrutura do prédio, nas paredes e na periferia das fundações. No entanto, as sete placas flutuantes de isolamento no piso eram “imunes a essa energia vibracional, tornando-se pontos mortos ou ilhas estáticas cercadas por um mar de ondas energizadas” (BAIN, 2003, p.8).

Esse agenciamento maquínico inorgânico entre arquitetura e dispositivos vibratórios produzia, portanto, zonas de vibração e zonas de repouso ao longo do piso do prédio. No entanto, os corpos orgânicos dos visitantes, agindo como uma espécie de corrente humana, funcionavam como condutores de ondas vibratórias, de maneira que sua movimentação pelo prédio alterava os padrões de frequência gerados pelos osciladores e sua propagação pelo espaço, podendo, inclusive, ativar as vibrações nas áreas “imunes” do piso. Isso acontece porque

> as ondas se propagam numa área do piso e viajam em direção a outras áreas ao passar por aqueles (corpos) que estão no caminho desse movimento. A ação das pessoas se movimentando nas placas do chão criam um contraponto interativo aos padrões de frequência gerados pelos osciladores (BAIN, 2003, p.8).

Bain traz como referência o artista norte-americano Gordon Matta-Clark (1943-1978), que realizava cortes transversais e circulares em prédios e conjuntos habitacionais abandonados na cidade de Nova Iorque, desmantelando as formas assim como os “valores do uso habitacional” (BAIN, 2003, p.10). No entanto, enquanto Clark chama atenção para diversos detalhes dos prédios em que trabalha, dispondo restos de entulho e outras esculturas da construção civil nas suas obras, Bain se preocupa com um esvaziamento total do prédio evitando, em *The live room*, a visualidade de qualquer objeto ou estrutura desnecessária. Ao entrar na instalação o visitante encontra o prédio nu, e é apenas quando os osciladores são ativados que a sala ganha subitamente vida, ressoando e infestando os corpos dos ocupantes, que passam também a ser ocupados e sacudidos pelas vibrações subsônicas.

Toda matéria, orgânica e inorgânica - pedra, cimento, vigas, ossos, pele - possui frequências ressonantes fundamentais. Se temos dois objetos com a mesma frequência ressonante podemos fazer vibrar esses objetos e gerar

neles movimentos análogos sem que eles se toquem, numa espécie de comunicação rudimentar entre mundos inorgânicos. Se essas frequências ressonantes forem induzidas em nosso corpo é possível que passemos a sentir com precisão a forma e a localização exata dos órgãos que ressoam quando são expostos a elas, ou ainda podemos experienciar um "deslocamento dos órgãos em um corpo-sem-órgãos" (BAIN, 2003, p.18). Excitar as frequências fundamentais de um material é capaz de levá-lo ao colapso, causando, por exemplo, o desabamento de um prédio num efeito semelhante ao de um terremoto. Assim, "a vibração que causa dor nos humanos é semelhante ao mesmo valor de intensidade que causa a demolição das estruturas" (BAIN, 2003, p.14).

Apesar de ser essencialmente insonora, uma vez que os osciladores emitem vibrações fora do escopo da audibilidade humana, *The live room* produz sonoridades audíveis aos visitantes que percorrem o prédio, uma vez que a vibração dos materiais faz vibrar também o ar, sendo que a somatória dessas vibrações no espaço gera uma pulsação e eventuais batidas, sentidas e descritas pelos ocupantes do prédio como uma espécie de espectro fantasmagórico onipresente.

Bain afirma que trabalhar com frequências subgraves pode despertar resultados imprevisíveis nos visitantes, desde a possibilidade de sentir regiões internas do corpo, até causar náusea, dor de cabeça ou urgência para defecar. Estudos da NASA mostram que diversos casos de pessoas que alegam sentir a presença de fantasmas em suas residências estão relacionados a frequências subgraves (vindas de uma fábrica vizinha ou do subterrâneo) que invadem e vibram o espaço doméstico. No entanto, o que mais chamou a atenção de Bain foi o fato do senso de orientação e equilíbrio dos visitantes ter sido fortemente alterado durante sua passagem por *The live room.* É surpreendente notar que o prédio foi originalmente construído para isolar a vibração externa, com o objetivo de testar dispositivos de equilíbrio e orientação (radares de mísseis, submarinos e foguetes), e que justamente o senso de orientação e equilíbrio foi revertido e desestabilizado nos visitantes que percorreram a instalação. Outras reações coletivas foram notadas por Bain, como grupos de pessoas que se juntavam nas "ilhas imunes" do piso para evitar os efeitos da obra, ou outras que se expunham às áreas de maior

ressonância. Algumas ainda tiravam seus sapatos ou deitavam-se no chão para sentir as vibrações massageando suas costas. Certas pessoas, nota Bain, procuravam controlar milimetricamente os efeitos das vibrações em seus corpos, movendo-se vagarosamente de uma área a outra, tentando organizar seu movimento no espaço segundo o direcionamento das ondulações que percorriam o prédio.

Em um de seus trabalhos mais recentes, *The Day the earth screamed* (2004), Bain teve acesso aos registros sismográficos da cidade de Nova Iorque durante os ataques de 11 de Setembro de 2001. Esses registros revelavam os tremores sentidos pela terra durante os atentados, mostrando as variações de vibração que ocorreram no solo ao longo das explosões e do desabamento das torres gêmeas. Em seguida, com auxílio de softwares especializados, Bain tornou audíveis tais abalos, convertendo, dessa vez, o registro gráfico de infrassons e tremores subgraves em sons audíveis à fisiologia humana. O resultado final[◂] é um pouco assustador e poderia facilmente fazer parte da trilha sonora de um filme de terror.

Mais do que criar um memorial sonoro do evento, Bain diz estar preocupado com a infinidade de vibrações inaudíveis que percorrem a terra (e nos percorrem) diariamente sem nos darmos conta de sua passagem. Novamente explorando os limites da audibilidade humana, dessa vez tornando audível o insonoro, Bain traz à tona a profusão de movimentos imperceptíveis que escapam à percepção antropocêntrica. *The day the earth screamed* é uma lembrança tátil de um corpo inorgânico, registros de afetos inumanos que, tornados sonoros, nos levam a sentir aquilo que sentiu a própria terra no dia 11 de Setembro de 2001. O trabalho de Bain, nesse caso, nos pega mais pela vibração do que pela compaixão, afeta mais nosso corpo do que nossa consciência.

Encerro assim essa breve perspectiva ou exercício de escuta da presença do som nas artes visuais, num percurso que vai dos estrondos futuristas ao tremor inaudível da pele e dos ossos no trabalho de Mark Bain. Talvez o limite de todo ruído de guerra seja mesmo o silêncio. O silêncio

---

[◂] O áudio completo do trabalho de Bain pode ser acessado em < http://archive.org/details/Startendtime-theSoundOfTheGroundVibrationsDuringTheCollapseOfThe&reCache=1>

fervilhando na atmosfera depois da bomba de Hiroshima. Um silêncio repleto de texturas, derretimentos e náuseas. Talvez seja esse silêncio que Bain busque ao emitir frequências que atuam no limite de nossa audibilidade, causando a sensação de incômodo iminente, de prédio e corpo prestes a desabar, restaurando a arquitetura com suas próprias impermanências. Uma vertigem que é nossa, mas é também da construção civil e, quiçá, da própria terra, atravessada por vibrações inaudíveis que nos ligam a ela pelos ossos e pelas vísceras, pelo contínuo e variado movimento molecular da matéria. Das explosões da guerra ao terror inaudível que transforma o pulso terrestre e conecta corpos orgânicos e inorgânicos num fluxo vibracional transindividual e extra-humano. Há quem se massageie nesse turbilhão e há quem procure ilhas estáticas onde o corpo possa encontrar algum refúgio que o imunize, ainda que temporariamente, contra os efeitos e afetos infecciosos da vibração.

Parto agora para a investigação de duas obras específicas da arte contemporânea, *Lowlands* (2010), da artista escocesa Susan Philipsz, e *Grilo* (2008), da brasileira Raquel Stolf, na tentativa de entender como os sons podem, mais do que representar um dado espaço, produzir e engendrar outros espaços-tempos, renegociando relações sociais e cognitivas que surgem a partir do encontro entre ruído e espaço público.

Caderno de escuta # 9

Goiás, dezembro de 2014 – Ritual de Ayahuasca

Ao ouvir o chiado dos maracás em conjunto, como não pensar no zumbido dos vespeiros, no tremor agudo dos grilos e das cigarras e num chocalho de cascavel? Como não perceber o quanto a mata, longe de ser idílica e bucólica, é um composto estridente e ensurdecedor, uma massa sonora nervosa que muitas vezes oprime e assusta o ouvido? Sendo assim, os maracás serviriam para vibrar mais agudo que a

floresta, absorvendo suas frequências fundamentais e mandando-as de volta ao ar, ainda mais fortes, conjurando assim os maus espíritos da floresta que ameaçam, querendo entrar por nossos tímpanos pela via sônica.

Após um momento - não sei ao certo quanto tempo transcorreu, pois parece que já estou sentado ali imóvel há anos - os sons dos maracás começam a entrar em ressonância, ora se expandindo, ora comprimindo-se, ocupando o espaço em todas as direções. Apesar dos tocadores estarem parados, cada um em seu lugar fixo na roda, a sensação é a de que os maracás trocam de posição constantemente na sala, giram ao nosso redor, traçando no ar audíveis espirais. A partir de um ponto eu não sou mais capaz de definir onde termina o som de um maracá e começa o de outro, nem de que ponto no espaço os sons surgem. Talvez porque espaço e tempo comecem a se confundir gradualmente na minha percepção, um atravessando por dentro do outro. Parece que os sons incham, amalgamando-se, e com eles incham também as vigas de madeira da sala e toda camada de ar ao meu redor. Toda a sala inchada de sons, as paredes, o teto, o chão, minha boca.

Num relance abro os olhos que estavam fechados desde então. Toda a sala, a madeira do teto e as sombras das pessoas na parede parecem formigar com infinitos pontos de luz vibrante; tremeluzem e oscilam com a mesma pulsação e frequência dos maracás – essa floresta sonora girando ao nosso redor. É como se o chiado dos chocalhos fosse capaz de colocar em movimento as partículas do espaço-tempo, trazendo à tona sua vibração interior. Isso me faz perceber que o fenômeno físico da ressonância serve para nos

mostrar que todas as coisas, mesmo as mais estagnadas, também são vibratórias, possuem um movimento, ainda que atomizado e microscópico. Tremor produzido a partir do encontro entre som e matéria sólida. E a luz, o que é ela, senão feixes de ondas vibratórias?

O chiado dos maracás funcionava como uma espécie de sintonizador de rádio, colocando as frequências da matéria, dos corpos, dos sons, do espaço e das durações em ressonância; e a partir daí, corpos, ouvidos, mãos, respiração, paredes, luzes e sombras eram capazes de captar e existir no ritmo exato desse pulso. Isso era só o começo, mas prefiro parar o caderno por aqui.

Capítulo 3

Um lugar ao som

3.1 Arquiteturas movediças

Vimos anteriormente que persiste na história da arte uma primazia da visão sobre outros sentidos, perspectiva essa que tem sido continuamente revista através de inúmeros experimentos que procuram explorar a audição, o tato, olfato ou até o paladar como forma de expressão e criação artística. Basta desligarmos o som da televisão ou do vídeo game para percebermos quanto a experiência sensorial se reduz, de maneira que "a cultura visual não é tão somente visual" (DUNCUM, 2004, p. 252), pois "nossa percepção do espaço depende tanto do que ouvimos como do que vemos" (NEUHAUS, 1990), tateamos ou farejamos. Na própria natureza inúmeros animais se expressam muito mais pela sonoridade do que pela visualidade, seja para demarcar seu território ou atrair a atenção de uma parceira exigente. Insetos, como a cigarra ou o grilo, apesar de serem raramente vistos, possuem um som estridente de longo alcance, capaz de evidenciar sua presença ao redor de uma área muito extensa. Ou o próprio Uirapuru[1], cujo canto povoa centenas de mitos, enquanto sua imagem diminuta e desbotada é dificilmente vislumbrada e raramente descrita. Na arte o som pode surgir não somente como forma de demarcar um território, mas como ferramenta para fazer surgir topografias e "suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao

[1] Pássaro de canto melodioso e prolongado, semelhante a uma flauta, que só é ouvido durante 15 dias no ano, pela manhã, enquanto o macho constrói seu ninho para atrair a fêmea. Talvez devido à raridade com que se manifeste, diversas culturas indígenas atribuem presságios de bom augúrio a quem tiver a sorte de ouvir seu canto. A despeito da beleza da melodia as cores do pássaro são pouco chamativas, tendendo ao ocre/madeira, o que dificulta sua visualização na mata (FRISCH, 2001).

controle, ou engendrar novos espaços-tempos, mesmo de superfície ou volume reduzidos.” (DELEUZE, 1992, p. 218).

Atravessando as demarcações que possam estratificar numa escala hierárquica os sentidos, ou enrijecer nosso percurso pelos verbos ver, ouvir, tatear, perceber, encontramos as fronteiras entre imagem e som, ruído e música, vida e arte. Essas zonas fronteiriças formam um campo intensivo de combates criativos, desafiados em múltiplas direções por diversos artistas, músicos, poetas, cineastas, cientistas etc. “São as palavras das folhagens movidas pelo vento; é discurso da torrente que escorre, escorrega e saltita de pedra em pedra, de cascata em cascata” (MARINETTI,1992, p. 19). A música por dentro de uma respiração nos filmes do cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), língua e linguagem gaguejando até gorgolejar na obra do escritor irlandês James Joyce (1882-1941), a presilha para prender silêncios inventada pelo poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) em suas inutilidades poéticas. Os pedaços de mola, papel e arame acoplados ao piano do músico norte-americano John Cage (1912-1992), disparando sons inesperados capazes de perfurar na rigidez da partitura um espaço de indeterminação: a composição como um mapa de coordenadas abertas ou uma proposição que só se concretiza ao ser executada pelos intérpretes, incorporando o acaso e o deslize, os micro-sons imprevistos que surgem entre as notas da escala cromática para substituir um programa fixo que tudo sabe de antemão. A expressividade dos ruídos e alguma dose de incerteza desconstruindo a autoridade da notação musical. A sonoridade do cotidiano com seus ritmos, rumores e quietudes sendo trazida para dentro e fora da sala de concerto, a busca pelas texturas sonoras extra-musicais dos brasileiros Hermeto Pascoal e Naná Vasconcelos (1944 – 2016).

Vimos também que o termo instalação sonora foi cunhado em meados dos anos 1960 pelo artista e músico norte-americano Max Neuhaus (1939 – 2009), que desenvolveu uma série de trabalhos em ambientes internos e externos, sempre na tentativa de modificar os espaços através dos sons. Neuhaus modificava não somente os espaços ao redor de suas instalações, mas nossa própria maneira e hábito de ouvir esses espaços e objetos. Como em *Silent alarm clock* (1979), que se utiliza da ideia de que o ouvido humano

se dá conta da presença de determinados sons somente quando eles cessam de soar. O trabalho consiste em um despertador que começa a emitir ruídos eletrônicos em volume crescente durante alguns minutos antes do horário programado para despertar, até que silencia bruscamente no horário definido pelo usuário. O silêncio chama a atenção para o som que o precedia, criando um estado de alerta, como acontece quando a geladeira de nossa casa desliga automaticamente e só então percebemos que seu ruído estava nos afetando o tempo todo. Ao sermos submetidos a um ruído contínuo e incômodo nosso cérebro tem a tendência a ignorá-lo e interpretá-lo como "silêncio". Quando este ruído se cala, criando uma lacuna e interrompendo a escuta automatizada, passamos a elaborar sua existência.

Trata-se de um processo conhecido como audição seletiva, que já foi explorado de diferentes formas pelo cinema. No filme *Apocalypse Now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola, por exemplo, um grupo de soldados caminha pela mata ao som intenso de insetos e pássaros da selva vietnamita. De repente, escuta-se um galho estalando na mata. Esse ruído brusco atrai a atenção dos soldados, que ficam em estado de alerta para buscar a origem do som. Nesse momento Walter Murch, editor de som do filme, abaixa o volume das cigarras, dos pássaros e de outros insetos que até então compunham a trilha sonora do filme, e atinge-se pouco a pouco uma atmosfera bastante silenciosa. Podemos dizer que a audição dos soldados ficou à espreita para tentar encontrar a fonte do ruído, o perigo iminente, eliminando os outros sons desnecessários, que passaram a ser ignorados por seus cérebros para que os soldados pudessem se concentrar unicamente na súbita ameaça invisível. Esse silêncio cria uma tensão fílmica, deixando o próprio espectador em estado de alerta. É como se o espectador passasse a escutar o estado de espírito das personagens na tela, adotando o ponto de escuta (ao invés do ponto de vista) dessas personagens. De repente um tigre salta das moitas, urrando. Subitamente toda mata volta a soar, ainda mais forte do que antes, completando o susto. Walter Murch, o editor de som de *Apocalipse Now*, se utiliza de um procedimento de escuta humano, a audição seletiva, e torna esse processo audível através da linguagem cinematográfica, criando um espaço de identificação e cumplicidade entre a escuta do espectador e a

escuta subjetiva das personagens (SANTOS MENDES, 2000). O ouvido está sempre à espreita, como um animal ou como a escrita, como pontua Deleuze (1988).

Podemos imaginar o próprio cinema como uma grande instalação sonora, cujo conceito técnico deu tão certo que passou a ser infinitamente repetido. Apesar dos aprimoramentos tecnológicos e das pequenas diferenças entre as salas de exibição, a experiência cinematográfica consiste basicamente em imagens em movimento sendo projetadas numa tela grande, dentro de uma sala escura, preenchida por sons emitidos por alto-falantes distribuídos no espaço. Essa distribuição dos alto-falantes é praticamente a mesma em qualquer sala, para além das pequenas variações nos sistemas de reprodução (Dolby 5.1, THX, IMAX[1] etc.).

Mesmo antes de ser reconhecidamente sonoro, isto é, antes de ser capaz de incluir e reproduzir numa mesma mídia, o celulóide, som e imagem em sincronia, o cinema já incorporava o uso do som à sua experiência. Orquestras tocavam escondidas nos fossos da sala ou atrás da tela, atores escondidos gritavam em sincronismo com os personagens do filme, simulando sua voz. O brasileiro Mario Peixoto, diretor de *Limite* (1931), sugeria que a música tema de seu filme fosse tocada durante 5 minutos na sala escura antes da projeção começar, para que o espectador pudesse submergir sua percepção no universo sensorial da obra antes que as imagens começassem a ocupar a tela. O próprio Mario Peixoto comparecia pessoalmente às sessões do filme para garantir junto ao projecionista e à orquestra que sua vontade fosse atendida (CALIL, 1997).

Durante os primórdios do cinema sonoro existem registros da existência de um funcionário que se escondia atrás da tela e percorria grandes distâncias, correndo para acompanhar o movimento de um trem ou um cavalo

---

[1] Dolby 5.1 é um sistema de reprodução sonora em multi-pistas desenvolvidos para salas de cinema. Cada um deles distribui os alto-falantes e, portanto, o som, no espaço da sala, utilizando-se de sua profundidade e altura para intensificar a sensação de imersão do espectador. O sistema Dolby 5.1 utiliza-se de 6 caixas de som, sendo que três ficam atrás da tela, duas nas laterais da sala e um subwoofer no chão da sala, para reproduzir sons graves. Existem atualmente sistemas 7.1 e até 9.1, que se utilizam de um maior número de alto-falantes dispostos, por exemplo, no teto da sala de exibição. THX é um padrão de qualidade de som, desenvolvido pelo cineasta e produtor norte-americano George Lucas.

na tela, enquanto ia ligando e desligando as caixas de som para que o espectador tivesse a sensação de que os ruídos também estavam em movimento pela sala de exibição, intensificando assim a sensação de imersão. Mais tarde o sistema Dolby e outros sistemas multicanais conseguiriam o mesmo efeito, dispensando a necessidade do funcionário atleta. (ABEL e ALTMAN, 2001)

Na instalação sonora surgem infinitas possibilidades de organização e distribuição dos sons pelo espaço, que vão desde um único alto-falante numa praça de rua até 40 caixas de som dispostas em círculo, cada uma emitindo a voz de um cantor diferente, como no trabalho *40 Part Motet* (2001), da artista canadense Janet Cardiff[2]. No filme *Solaris* (1972), de Andrei Tarkovski, um dos personagens, habitante de uma base espacial num planeta distante, instala tiras de papel próximas a um ventilador, alegando que assim pode matar a saudade do som do vento roçando a folhagem das árvores e se lembrar do planeta Terra, de onde está exilado. Curioso o fato de que o rumor do vento nas folhagens em muitos dos filmes que assistimos hoje é obtido por um procedimento semelhante, através da gravação do ruído produzido por pedaços de papel girando no interior de um cilindro. Enquanto no filme de Tarkovski o processo é revelado, em outros filmes ele permanece oculto e somos levados a perceber o som dos papéis como o ruído "real" do vento nas folhas. Uma mentira que soa verdadeira. Um exemplo inverso é a instalação *Nadabrahma* (2003), do grupo brasileiro Chelpa Ferro[3]. O trabalho, exposto dentro de galerias de arte, consiste em galhos com folhas secas ligados a pedais motorizados. Ao pressionar os pedais o visitante faz com que os motores girem, desencadeando um movimento nos galhos que produz um forte som de vento nas folhas. Aqui um procedimento "artificial" e elétrico gera um som natural, originalmente pertencente ao exterior e não ao ambiente fechado das galerias, e que passa a ser deflagrado não mais pelas vontades da natureza, mas pelo desejo do participante.

---

[2] Meu acesso ao trabalho de Cardiff se deu via internet, através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Hj83cYfGtZw>, acesso em 07/06/2015.

[3] *Nadabrahma* e outras obras do grupo Chelpa Ferro podem ser consultadas no site <http://www.chelpaferro.com.br/>, acesso em 07/06/2015.

Para entendermos como o som é capaz não apenas de representar, mas também de modificar o espaço por onde se propaga, tomemos como exemplo a obra *Turkish Jokes* (1994), do artista dinamarquês Jens Haaning, que difunde através de um alto-falante uma gravação de piadas em turco numa praça no centro de Copenhague (DEN), na intenção de transmigrar o idioma dominante que costuma ser ali ouvido (fig.12). Com isso o artista provoca um deslizamento na paisagem sonora e no próprio espaço social urbano, trocando de lugar o idioma europeu pela língua imigrada. Trata-se de uma desestabilização sutil, pois ainda continuamos a ouvir os sinos da igreja, as sirenes, o vai-e-vem e o vozerio dos pedestres característicos da praça. No entanto, mesmo que de maneira quase imperceptível, a paisagem sonora sofreu não somente o acréscimo de um novo som, mas uma mudança intensiva e qualitativa em sua natureza. Ao agrupar pessoas falantes do turco que passam a se reunir ali para rir coletivamente, o trabalho colabora para inverter momentaneamente sua situação de exilados, colocando os próprios dinamarqueses na incapacidade de compreender do que o outro está rindo, desapossados da capacidade de entender a graça da piada, como aconteceria se fossem imigrantes num pais de língua estrangeira. Conforme Canclini, “as ações artísticas não têm, nestes casos, uma direção específica. Seu objetivo não é mudar a sociedade para torná-la mais justa ou mais apta para a criatividade, mas passar do estado existente a outro estado” (2012, p. 131).

O trabalho de Jens Haaning nos mostra que as paisagens sonoras não são um dado, mas construções que, apesar de estarem fortemente conjugadas a regimes de poder, ver, sentir, transitar etc., podem muito bem ser reconfiguradas a partir de ações particularmente incisivas, fazendo com que suas linhas duras sejam colocadas em fuga, como arquiteturas movediças.

Fig.12 Jans Haaning, *Turkish Jokes* (1994). Disponível em <http://ic.mmoma.ru/en/artists/jens_hanning/>, acesso em 10/04/2016.

3.2 *Lowlands,* o som sob a ponte

Fig. 13 Susan Philipsz, *Lowlands* (2010), disponível em <www.theguardian.com> acesso em 20/02/2016.

Como emitir sons que atravessam sólidos, colocando espaço interno e externo em vibração ressonante até que se produzam outros espaços? A instalação sonora *Lowlands,* realizada em 2010 pela artista escocesa Susan Philipsz, com formação em música erudita, responde parcialmente a essa pergunta, ao mesmo tempo em que dialoga com as experimentações e tentativas de colocar o ruído na música e a arte no cotidiano, assumindo e incorporando a participação do acaso em seu trabalho, além de repensar o espaço-tempo urbano através do som. *Lowlands* consiste em alto-falantes emitindo um canto feminino sem acompanhamento instrumental, colocados debaixo de três pontes na Escócia (fig.13). As pontes sobre o rio Clyde, em Glasgow, ficam próximas umas das outras, sendo que uma é feita de pedra e as outras duas de metal. Como a reverberação do som é diferente para cada material, estrutura e desenho, a voz dos alto-falantes adquire pluralidades e

nuances que parecem multiplicá-la na medida em que ela se propaga pelo espaço. Ouvimos a voz, que é a da própria artista, repercutida no ambiente urbano, encorpada pela concha acústica das pontes, prenhe desse espaço, de suas curvas, texturas, materiais e singularidades, de forma que temos a impressão de estarmos ouvindo não uma, mas diversas vozes em ressonância. Para reforçar esse efeito, Philipsz gravou três versões diferentes da canção e as reproduziu com defasagens de alguns milissegundos entre os alto-falantes, gerando uma sensação de gagueira e fantasmagoria na voz[4]. Cage já atentava para a mudança de natureza sofrida pelos sons dependendo de sua localização, afirmando que "as coisas soam diferentes se vêm de posições diferentes no espaço" (CAGE, 2013, p. 42).

Antes de proceder a investigação da instalação sonora de Philipsz, arrisco-me numa pequena digressão sobre as pontes. Estudos deleuzianos afirmam que a construção das pontes foi o último campo da engenharia a ser capturado e formalizado pelo aparelho de Estado, restando ao longo da história inúmeros exemplos de pontes que escaparam e desafiaram a ideia de projeto pré-concebido na planta, como a partitura musical totalizante, que Cage e tantos outros músicos buscaram desconstruir. Pontes que foram construídas de acordo com as circunstâncias específicas de cada terreno, margem e fluxo d'água, num projeto que ia se estruturando a partir de relações de imanência com a própria construção. Algumas delas consistem em pedras encaixadas umas nas outras, numa perfeição tamanha que não necessitam de uma gota sequer de cimento entre elas. Como observaram Deleuze e Guatari,

> [...] no conjunto das atividades da administração pública responsável pelas *Pontes e Vias,* as estradas são atribuição de uma administração bem centralizada, enquanto as pontes ainda são matéria para experimentação ativa, dinâmica e coletiva. [...]. Perronet[5] se inspira num modelo flexível vindo do

[4]O registro em vídeo do trabalho de Philispz pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=UWeKzTDi-OA>.

[5] Jean Rodolphe Perronet (1708-1794) foi um engenheiro civil e arquiteto francês nascido em Suresnes, conhecido por suas pontes em arcos de pedra, incluindo as famosas *Pont de la Concorde* e a *Pont de Neuilly*, em Paris.

> Oriente: que a ponte não bloqueie nem obstrua o rio. À gravidade da ponte, ao espaço estriado dos apoios espessos e regulares, ele opõe o desbaste e a descontinuidade dos apoios, o rebaixe da abóboda, a leveza e a variação contínua do conjunto. (2007, p. 30)

As pontes sempre foram, portanto, espaços de experimentação de uma construção nômade, de certa forma avessas às formalizações, onde não se representa, mas engendra-se e percorre-se. Essa ciência não se caracteriza tanto pela ausência de equações quanto pelo papel muito diferente que estas adquirem eventualmente - ao invés de serem absolutamente boas formas que organizam a matéria, elas são "geradas", como que "impulsionadas" pelo material, num cálculo qualitativo otimizado" (Ibidem).

Na mitologia podemos entender as pontes como uma construção que se debruça sobre uma força natural, o rio, superando e possibilitando a travessia de um limiar imposto pelos deuses, sem a necessidade de anulá-lo, uma vez que ele continua fluindo debaixo delas. Entretanto, sempre existe a possibilidade de que esses fluxos transbordem e arrastem a ponte em seu descontrole. Foram necessários terremotos e tragédias para que se descobrisse que as pontes deveriam ser flexíveis e maleáveis, isto é, aceitar os impulsos da natureza ao invés de resistir a eles,

> tendo Xerxes ordenado a construção das pontes entre as cidades de Sesto e Abido, terminadas essas pontes elevou-se medonha tempestade que rompeu os cordames e quebrou os navios. Ao ser informado sobre isso, Xerxes, indignado, tomado de cólera, mandou dar trezentas chicotadas no Helesponto e fez jogar ali um par de cepos. Ouvi dizer que enviou também, com os executores dessa ordem, algumas pessoas para marcar as águas com um ferro em brasa. Mas é certo ter ele ordenado que, ao chicoteá-las, lhes fosse pronunciado este discurso bárbaro e insensato: 'Onda amarga, teu senhor te castiga assim porque o ofendeste sem que ele te desse motivo para isso. O rei Xerxes te atravessará por bem ou por mal. E com razão que ninguém te oferece sacrifícios, já que és um rio enganador e salgado.' Depois de castigar assim o mar, fez cortar a cabeça aos que haviam presidido à construção das pontes. (HERÓDOTO, apud BACHELARD, 1998, p. 186)

3.3 Vozes d'água

Lowlands Away é uma canção escocesa do século XVI, gravada *a capela* por Susan Philipsz e veiculada nos alto-falantes debaixo das pontes. A canção consiste num diálogo entre um pescador, cujo barco naufragou, e sua amada que ficou em terra firme. O pescador a procura para avisar que está morto e não voltará mais. Não por acaso essa instalação foi realizada à beira de um rio, aproveitando a reverberação natural das pontes, o balbucio das águas e as profundezas secretas do canal. Há passagens na Bíblia em que Jesus prega perto de mares e lagos, aproveitando-se da acústica favorável desses locais para expandir o alcance da voz, devido à rápida reflexão e propagação do som sobre o espelho d'água (LUCAS, 5:3).

Ao falar sobre seu trabalho Philipsz conta que a ideia surgiu quando ela pesquisava a vida e morte de Rosa Luxemburgo (1871-1919), que foi assassinada e teve seu corpo atirado no canal de Lindbergh na Alemanha, em 1919. A artista encontrou algumas fotos do corpo de Rosa Luxemburgo, devolvido pelo rio meses depois de seu desaparecimento, coberto por algas e lodo. Apesar de grotescas, as imagens suscitaram na artista uma ideia de renascimento, de como as águas trouxeram à tona e recuperaram uma memória que se tentou apagar. Isso a levou à personagem Ana Livia Plurabelle, da obra *Finnegan's Wake* de James Joyce. Ana Livia Plurabelle seria a encarnação de uma divindade fluvial, sendo que o livro é escrito com fonemas e palavras recombinadas que se misturam para sugerir a sonoridade das próprias águas correntes. Ao final da obra Ana Livia se metamorfoseia num rio e deságua no mar para renascer. Essas foram algumas das referências que permearam a criação de *Lowlands*. O efeito de múltiplas vozes, alcançado através da reverberação diferenciada das pontes e das defasagens entre as reproduções nos alto-falantes, reforça essa sensação de que estamos escutando as vozes não de uma, mas de várias náufragas: Rosa Luxemburgo, o pescador, Ana Livia Plurabelle, e tantas outras pessoas que

tiveram suas vidas seladas nas correntezas. Ou seria a voz do próprio rio, afogado pelo sucateamento de suas águas?

Nascentes, remansos, águas doces ou salgadas ocupam importante lugar na cosmogonia de vida e morte de povos diversos. Numa lenda indígena brasileira o cultivo da mandioca foi ensinado aos homens por um herói mitológico, que ficou parado de pé no leito do rio esperando que a correnteza trouxesse alimentos. Tudo que ele fosse capaz de agarrar seria cultivável pelas gerações vindouras. Há ainda o Boto, Iara, Oxum. Entidades de canto hipnótico que vivem em águas associadas ao rejuvenescimento, à beleza e à fertilidade, mas que também podem causar irreversíveis naufrágios, pois "é morte para as almas, o tornar-se água" (HERÁCLITO, Frag. 68). Como informa Bachelard,

> não nos banhamos duas vezes no mesmo rio porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino de água que corre. A água é realmente o elemento transitório. É a metamorfose ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. A morte cotidiana não é a morte exuberante do fogo que perfura o Céu com suas flechas; a morte cotidiana é a morte da água. A água corre sempre, a água cai sempre, acaba sempre em sua morte horizontal. Em numerosos exemplos veremos que para a imaginação materializante a morte da água é mais sonhadora que a morte da terra: o sofrimento da água é infinito. (1998, p. 7)

O escritor norte-americano Herman Melville (1819-1891) já chamava atenção para o poder onírico das águas na seguinte passagem de Moby Dick

> digamos, você está no campo, numa região montanhosa de lagos. Praticamente qualquer trilha que você escolha, nove em cada dez o levarão a um vale, perto do poço de um rio. Existe uma mágica nisso. Se o mais distraído dos homens estiver mergulhado em seus sonhos mais profundos – coloque esse homem de pé, ponho-a para andar, e não tenha dúvida de que ele o levará até água. Se você mesmo estiver com sede no imenso deserto norte-americano, faça a experiência, caso encontre em sua caravana um professor de metafísica. Pois, como todos sabem, a meditação e a água estão casadas para todo o sempre. (2008, p. 28)

Do trabalho de Philipsz emana, mesmo sem entendermos as palavras da canção, a sensação de uma voz sobrenatural, múltipla e hipnótica desprendendo-se das profundezas do rio. Ao canto, permeado por pausas

para respiração e vazios deixados pela ausência de instrumentos musicais, misturam-se os sons corriqueiros da vida na cidade: o rumor da correnteza, um trem que passa, o apito distante de um barco, os passos de algum transeunte apressado, uma gaivota faminta etc. Dessa maneira, a paisagem sonora circundante se amalgama à composição para tornar-se parte integrante e essencial do trabalho, que passa a estabelecer um diálogo entre arte e cidade, som e espaço urbano. A lentidão de uma canção do passado ressurgindo em meio à velocidade dos ruídos do dia-a-dia, acrescentando camadas de possibilidades à experiência cotidiana. Um local de trânsito que passava despercebido pela maioria dos habitantes da cidade é revigorado através do som, na medida em que sua potência acústica é revelada pelas vozes que escapam dos alto-falantes e ricocheteiam nas frestas das pedras.

A própria canção popular percorrendo o tempo já é água corrente, e as bocas que a entoam ao longo da história são corpos-mananciais que a represam e a empurram, possibilitando seu curso através dos séculos, fazendo com que ela sobreviva aos próprios cantores, atravessando-os. Fluxo de boca em boca: a melhor maneira de se registrar uma canção. Canção que muda de natureza e se renova a cada encontro entre melodia e voz. Canção que, sozinha, já é multidão.

Apesar de *Lowlands* ser uma obra aberta ao acaso, a artista escolheu prudentemente um local relativamente silencioso, afastado da cacofonia urbana onde os sons estão o tempo todo em disputa, anulando-se mutuamente. O arco das pontes funciona como uma proteção acústica, um reduto de escuta privilegiada que, ao mesmo tempo em que amplifica a voz de Philipsz, a preserva de uma invasão total dos sons externos, que fatalmente a diluiriam. Ao trabalhar com o acaso deve-se ter alguma prudência, pois como nos lembra Cage,

> Marcel Duchamp aprendeu e eu também, através da filosofia indiana, que algumas vezes você usa o acaso e outras, não. Os cogumelos são uma dessas ocasiões em que você não pode usar o acaso porque você corre o risco de se matar. (2013, p. xxi)

3.4 Sonificando espaços-tempos

Da mesma maneira que a iluminação pode transformar a arquitetura, lançando claridades ou produzindo sombras sobre suas estruturas, chamando atenção para certas linhas, escondendo outras, o som também revela e reinterpreta o espaço. O som pode funcionar como sonda, evidenciando as propriedades dos materiais, as curvas e dimensões do ambiente por onde se propaga. Para Jose Iges, que discute a relação entre som e espaço na instalação sonora,

> poderíamos então dizer, indo um pouco mais além, que o som também *define* espaços. Sua aplicação com critérios não necessariamente musicais dá origem à instalação sonora. O som, atuando como sonda, põe em evidências as características do espaço [...] mas além disso, é suscetível de ocupá-lo [...]. [...] o som nos permite modificar a percepção de um espaço dado ou criar um espaço que não existe. E dotá-lo de uma vida nova, que pode atingir o nível do paradoxo. (IGES, 2007, apud. Stolf, 2011, p.161).

No cinema podemos pensar a imagem como espaço, que pode ser transformada ou reiterada pelos sons que a ocupam. Uma seqüência pode parecer mais lenta ou acelerada dependendo de como os sons se conjugam com o ritmo da montagem, ou ainda elementos presentes na imagem podem ser sublinhados ou mascarados conforme os ruídos escolhidos para sonorizá-los ou silenciá-los. Num filme um diretor pode optar por sobrepor sons da selva amazônica ou rangidos de carro de boi a uma imagem da cidade, ou ainda emudecer toda uma seqüência de guerra, permitindo que novos sentidos se desprendam do que está *entre* o que se vê e o que se ouve. De acordo com Tarkovski,

> quando os sons do mundo visível refletido na tela são removidos, ou quando esse mundo é preenchido, em benefício da imagem, com sons exteriores que não existem literalmente, ou ainda, se os sons reais são distorcidos de modo que não mais correspondam à imagem, o filme adquire *ressonância* (1986, p. 198).

Em *Lowlands*, além do canto evidenciar o espaço e suas propriedades, ele acaba por revelar o próprio aspecto musical dos ruídos cotidianos, agregando-os e amalgamando-os à composição. Quando a voz de Philipsz vai sumindo num intervalo para tomar fôlego, outro som surgindo inesperadamente da cidade ocupa esse espaço deixado vazio, integrando-se organicamente à obra. Podemos dizer que os sons mundanos, acontecendo naquele determinado tempo-espaço, são precisamente os instrumentos musicais que acompanham o canto da artista e o enriquecem, formando com ele uma multiplicidade indissociável. Quando a voz silencia, os ruídos ao redor vêm à tona, de maneira que o trabalho acaba chamando a atenção para a orquestração natural e imprevisível da paisagem sonora cotidiana. Assim, a instalação está em variação contínua, pois apesar do canto permanecer o mesmo, sempre em *loop,* os ruídos urbanos que o permeiam nunca se repetirão da mesma forma, permitindo que se ouça a cada instante uma composição diferente. Se para Cage os ruídos do dia-a-dia deveriam ser levados à sala de concerto, aqui a operação é inversa: a música vai às ruas para, como um imã, atrair e compor-se com outros ruídos e silêncios.

Ao disparar seu canto com pequenas defasagens temporais entre os alto-falantes, Philipsz não só cria uma fantasmagoria na voz, multiplicando-a em ecos de várias vozes, como também expande as possibilidades de reverberação dadas pelo espaço. É como se, através das gagueiras obtidas pela não-sincronia entre os alto-falantes, ela conseguisse ampliar sutilmente o tempo de reverberação entre a emissão do canto e a permanência de sua memória no espaço (rastro), para além da realidade material das pontes. Mais uma vez, ao invés de ser simplesmente representante do espaço, o som está criando, produzindo e engendrando outros espaços. É como se a obra também tornasse audíveis diferentes camadas de tempo, fluxos temporais não-sincrônicos e paralelos percorrendo o espaço, como blocos de memória ali sobrepostos. Uma certa memória coletiva, transpessoal, entranhada nos poros das pedras, levada no cheiro do rio. Dimensões simultâneas que se atravessam e se distanciam, tocam-se e descolam-se. Como os mundos de Tarkovski disparados a partir de distanciamentos e aproximações entre realidade imagética e matéria sonora.

Na obra de Philipsz as relações de distância entre a música e os sons da cidade são definidas pelo espectador, dependendo do percurso que ele adota diante da obra. Ele pode estar de passagem e simplesmente ouvir a canção ao longe, diluída entre os outros ruídos urbanos, no mesmo nível de intensidade das buzinas ou dos caminhões que passam. Ou pode resolver entrar debaixo da ponte, deixando-se envolver pelos sons da instalação, sentindo como a relação de perspectiva sonora vai se alterando conforme ele caminha. Ou, ainda, quem poderia imaginar como seria a experiência de ter que abrigar-se de uma súbita tempestade debaixo de uma dessas pontes, escutando sem aviso prévio as vozes de Philipsz em meio aos ruídos da tormenta, tromba d'água e relâmpagos, com as roupas encharcadas e o nariz cheio d'água, de maneira que todos os canais sensoriais – sonoros, olfativos, táteis – recebessem o elemento aquoso daquele ecossistema momentâneo, como um naufrágio dos sentidos, protegidos e potencializados pelo arco da ponte?

No cinema, Andrei Tarkovski mostrou a preocupação em dissolver a música nos espaços fílmicos, até que ela passasse a emanar da própria paisagem, do chão, das árvores, imantando-se aos outros sons até se confundir com as ondulações da água na pedra, a voz de uma personagem ao longe, ou o tremor das árvores. Para ele,

> acima de tudo, os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música". (2002, p. 195).

Lowlands acabou se tornando a primeira obra de arte sonora a ganhar o cobiçado prêmio Turner de Arte Contemporânea, em 2010[3]. Por conta dessa premiação o trabalho deveria ficar em exposição na galeria Tate Modern (fig.14), em Londres. Susan Philipsz adaptou a instalação dos alto-falantes ao espaço da galeria e acompanhou com certa frustração a exibição do trabalho. Era como se a instalação tivesse perdido parte de sua força ao deixar o espaço urbano para entrar na galeria de arte. O canto, que estava associado e

[3] Prêmio anual, com nome que homenageia o pintor inglês William Turner (1775-1851), concedido a um artista britânico com idade menor de 50 anos, considerado a premiação de arte mais importante do Reino Unido.

imantado a uma multiplicidade de elementos (as pontes, o rio, outras vozes, o trem), ficou vago. Ao ser isolada desse conjunto, a obra de Philipsz tornou-se parcialmente inexpressiva, distanciando-se de seus aliados, sua matilha. Isso indica que o trabalho não era somente uma peça sonora, mas um ecossistema áudio-espacial. Estava em ressonância com a paisagem urbana, ligava-se ao ritmo da vida cotidiana e o fluir das águas. Canto e rio imiscuíam-se até se tornarem indissociáveis, som e espaço entravam num estado de contaminações recíprocas. Na galeria a voz fica órfã do rio, rompendo-se o ecossistema acústico que funcionava como uma espécie de mutualismo entre cidade e obra.

Fig.14 *Lowlands* na Tate Modern, em 2010. Disponível em <www.artnet.com>, acesso em 20/04/2016.

Tanto o vazio das pontes quanto os intervalos para respiração na gravação de *Lowlands* funcionam como um silêncio fecundo de possibilidades, prenhe de sons. Barthes investiga etimologicamente a palavra silêncio: "[...] *tacere* = silêncio verbal e *silere* = tranqüilidade, ausência de movimento e de ruído" (2003, p. 49). *Silere* refere-se a uma "[...] virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem (silentes = os mortos)." (Id, Ib.). Aí está a força do silêncio na instalação de Philipsz, que dialoga com a quietude de um outro mundo, limiar onde o rio é capaz de entoar os segredos de seu lodo, tempo das despedidas e memórias que,

mesmo quando apagadas, insistem em renascer sob a ponte entre vida e morte, arrastadas, naufragadas e uma vez mais trazidas à superfície de águas sempre correntes.

LOWLANDS AWAY

I dreamed a dream the other night

Lowlands, lowlands away my John

I dreamed a dream the other night

Lowlands, my lowlands away

I dreamed I saw my own true love

He stood so still, he did not move

So dank his hair, so dim his eye

I knew he'd come to say goodbye

"I'm drowned in the lowland sea", he said.

"Oh you and I will ne'er be wed."

"I'll never kiss you more", he said

"Ne'er kiss you more, for I am dead."

I will cut off my bonny hair

No other man will find me fair

I dreamed a dream the other night

I dreamed a dream the other night

Terras baixas distantes

Sonhei um sonho a outra noite

Terras baixas, terras baixas distantes meu João

Sonhei um sonho a outra noite

Terras baixas, terras baixas distantes

Sonhei que vi meu verdadeiro amor

Ele permanecia imóvel

Tão úmidos seus cabelos, tão escurecidos seus olhos

Sabia que ele vinha dizer adeus

“Estou afogado no mar das terras baixas”, ele disse

“Ah, nós nunca nos casaremos”

“Eu nunca mais te beijarei”, ele disse.

“Nunca mais te beijarei porque estou morto”

Cortarei meu cabelo galante

Nenhum outro homem me encontrará bela[6]

[6] Trad. nossa.

3.5 Esquizo-grilo

Nas cenas iniciais de *Apocalypse Now* (1979), dirigido por Francis Ford Coppola, somos levados a testemunhar, através da elaboração sonora da linguagem cinematográfica, um fenômeno *esquizofônico,* isto é, a cisão entre um som e sua fonte emissora. O capitão Willard, interpretado por Martin Sheen, está delirando em seu quarto de hotel na cidade de Saigon, capital vietnamita. Willard, cujo corpo e pensamento estão em constantes ligações e desdobramentos com o campo de batalha e a selva, mesmo quando ele se encontra num entreato de pausa no combate, fita o ventilador enquanto ouvimos ruídos de hélices de helicópteros deformados eletronicamente, com a música *The End,* do grupo *The Doors* ao fundo. Willard começa a despertar de seu transe, e os sons vão adquirindo um registro realista e mais condizente com o espaço material onde a personagem se encontra. Willard vai até a janela e abre uma fresta entre as persianas, vendo a cidade de Saigon ao mesmo tempo em que se lamenta por ainda estar ali. Ouvimos o trânsito do lado de fora, buzinas, uma banda de rua e os apitos de algum guarda de trânsito. Ouvimos também a voz de Willard numa narração, dizendo que sempre pensa que acordará a qualquer momento novamente na selva. A partir daí os sons do apito do guarda de trânsito vão se transformando ou sendo substituídos pelo ruído de um grilo. Os dois sons (grilo e apito) possuem uma forte semelhança de timbre, duração, nota e intensidade, de maneira que compõem, juntos, uma rima sonora. Já é noite e Willard está deitado em sua cama sem conseguir dormir. Ouvimos mais sons da selva, sapos e outros insetos, que se confundem com um pernilongo que atormenta seu sono. O grilo-apito continua soando.

Uma noite num hotel no centro de Saigon provavelmente não nos permitiria ouvir tantos insetos nem outros ruídos do mundo da selva como se eles estivessem dentro de nosso quarto, porém, como espectadores de

cinema, aceitamos esses ruídos na medida em que eles nos levam a compartilhar outro espaço, o espaço interno de escuta da personagem - um espaço esquizóide fragmentado pela guerra, no qual o campo de batalha e suas sonoridades invadem até mesmo um momento de descanso e armistício. Aceitamos a esquizofonia do grilo (um som sem fonte visível ou atribuível a um elemento realista da imagem) porque o próprio personagem afirma não saber mais onde está. Assim, trazidos pela paisagem sonora da selva outros sons retomam o primeiro plano do filme, como as hélices do helicóptero e a música *The End,* que ressurge em crescente intensidade até culminar no soco com o qual Willard quebra o espelho do quarto. Nessa sequência nem o grilo nem o uso dos elementos sonoros estão ali para descrever um espaço geograficamente verossímil, mas para produzir um outro espaço ou compor uma *cartofonia* dos afetos da imagem e seu personagem, mesclando interior e exterior, escuta e estado de espírito, até tornar audível o ouvido-selva do capitão. Adotamos, nesse momento, o ponto de escuta de Willard, que não coincide com o registro realista da paisagem sonora do centro de Saigon, que já se encontrava bastante urbanizado na década de 1970.

Nesse sentido é a *esquizofonia* e suas fugas do plausível que fundam a criação de espaços e sentidos na relação entre imagem e som no cinema. Isso posto, encaminho-me para a investigação do trabalho *Grilo* (2006), da artista brasileira Raquel Stolf (fig.15), que é uma obra duplamente *esquizofônica* e, assim como *Apocalypse Now,* também muda um grilo de lugar. Para seu trabalho Stolf contrata Bacalhau, um trabalhador autônomo que dirige uma bicicleta sonora pelas ruas de Belém (PA). Stolf combina com Bacalhau para ele veicular a gravação do ruído de um grilo durante algumas horas pelo centro da cidade. A bicicleta que Bacalhau dirige foi modificada por ele mesmo, que acoplou ao veículo alto-falantes, amplificador e um leitor de CD. Seu trabalho diário consiste em veicular propagandas e anúncios do comércio pela cidade. Esses anúncios são compostos basicamente por jingles e locuções, com fins diretamente ligados à inteligibilidade fonética da mensagem e ao êxito no mercado, à compra e venda de produtos diversos. A partir do momento em que Stolf propõe que ele veicule não mais um anúncio ou uma mercadoria reconhecível, não mais um som, mas um ruído, ela já está

propondo também uma disfunção de sua bicicleta, um uso que não condiz com a objetividade mercadológica do veículo. Nesse sentido, Stolf está transpondo a função sonora da bicicleta, *esquizofonizando-a* para gerar ruído em sua operação publicitária, engendrando novas possibilidades acústicas para o espaço público a partir do mecanismo sonoro-veicular de Bacalhau.

Fig. 15 – *Grilo [relato B.]* (2008), Raquel Stolf, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=XmoozZZzjFY, acesso em 22/04/2015.

Em entrevista realizada por email, no dia 24 de Abril de 2016, peço a Stolf que me fale um pouco mais sobre os primórdios de *Grilo* e seus desdobramentos, e transcrevo aqui sua resposta:

> Vou contar um pouco dos processos envolvidos na micro-intervenção *Grilo* (*http://www.raquelstolf.com/?p=782*). Primeiramente, ela constitui um desdobramento da proposição sonora *Grilo*, que por sua vez, é a primeira faixa da publicação sonora *FORA [DO AR]* (*http://www.raquelstolf.com/?p=234*), desenvolvida entre 2002 e 2004. As faixas da publicação são acompanhadas por algumas sugestões de situações

de audição, espécies de indicações para se relacionar com as proposições sonoras e/ou para desdobrá-las. Transitam também entre microficções, propondo situações-fluxos, constituindo *diários de borda*[5] ou uma espécie de laboratório de circulações ou de digressões sobre as proposições. Segue o texto que acompanha, no encarte da publicação sonora, a faixa/proposição sonora *Grilo*:

Grilo pode ser pensado/veiculado enquanto intervenção sonora:

a) Som de um grilo em carro de som pelo centro da cidade, ao anoitecer.

b) Som de um grilo dentro de museu ou galeria.

c) Som de um grilo em rodoviária, de madrugada.

d) Som de um grilo dentro de casa. Para ouvir enquanto se está: cozinhando, estudando, descansando,

pensando em algo minuciosamente (ou não pensando em algo minuciosamente).

e) Som de um grilo em varanda de apartamento residencial.

f) Som de um grilo dentro do carro (somente se estiver só ou com alguém tranqüilo) (STOLF, 2004, encarte de CD)

O conceito de proposição é um pressuposto para *Grilo* e para a publicação *FORA [DO AR]*, pois ambos envolvem tentativas de propor situações sonoras para alguém, em algum espaço-tempo, ou ainda, propõem-se situações de escuta em espaços-tempos habitados, a serem percorridos por quem ali possa estar. Como já escrevi num texto apresentado na Anpap (2008), "pensar um trabalho como proposição implica em concebê-lo como algo que muitas vezes não se dissocia de seu próprio processo, como algo efêmero, situacional, poroso e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil (no caso de micro-intervenções urbanas e domésticas, ou mesmo em algumas instalações em espaços expositivos). Proposições sonoras podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar 'atos mentais', esperas e outras situações, como gradações ou modos de escuta."

A micro-intervenção na paisagem sonora urbana, também denominada *Grilo*, foi projetada em 2002 (publicada em 2004 no encarte da publicação, como a proposição a ser executada ou não, por mim ou por quem se interessar) e concretizada por mim em 2004, 2005 e 2006, consistindo em veicular (inicialmente em "carros de som", e após 2006, em bicicletas que fazem anúncios sonoros) o áudio de um grilo, a partir das 18:00, em trajetos de algumas cidades. A micro-intervenção foi agenciada nas paisagens sonoras

[5] Sobre *Diário de borda, a artista esclarece que "* é um exercício que venho propondo tanto em minhas disciplinas (ministradas no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC), como em meu próprio processo, desde 2002. Consiste num acompanhamento do processo de construção do projeto artístico, registrando também suas margens (de erros, desvios e atalhos), armazenando-as em cadernos, cadernetas, folhas soltas, etc." (Entrevista realizada por email em 24 de Abril de 2016).

da região central da cidade de Porto Alegre-RS (novembro de 2004 e janeiro de 2005), de Jaraguá do Sul-SC (2005) e de Belém-PA (2006) – *http://www.raquelstolf.com/?p=782*. Em cada cidade a proposição desencadeou situações singulares, desde a dificuldade de contratação e negociação com o serviço de "carros de som", como as sutis relações que a proposição agencia no espaço-tempo urbano e também os diálogos que acontecem com o próprio motorista do carro de som ou que aconteceram com Bacalhau, o condutor da bicicleta sonora (sendo que registrei a micro-intervenção de fora e de dentro dos carros, e com Bacalhau, houve uma situação muito instigante durante os registros).

A publicidade sempre se valeu da captação e edição de sons em suas estratégias de ação, utilizando-se da potência viral do áudio para alcançar seus objetivos. A ideia de áudio vírus ou parasitas auriculares surge, segundo Steve Goodman (2012), quando sonoridades são utilizadas para modular coletivamente os afetos[6], como, por exemplo, a música que toca no interior de uma fábrica para estimular a produtividade dos trabalhadores. Os jingles, por sua característica "colante", sendo capazes de se fixar exaustivamente em nosso cérebro e serem transmitidos a outros indivíduos através do canto ou da reprodução sonora em alto-falantes, constituem espécies de áudio vírus altamente eficientes.

A publicidade faz uso desse tipo de áudio o tempo todo. Quando um músico é convidado para compor a trilha sonora de um comercial de carro, por exemplo, é comum que ele receba uma música de referência para que trabalhe em cima dela. Essa música de referência pode ser dos Beatles, ou Raul Seixas, por exemplo. Mas por que o filme publicitário não utiliza o fonograma original ao invés de ter esse trabalho dobrado de composição? Falta de dinheiro para adquirir os direitos autorais do fonograma não é uma resposta satisfatória, uma vez que um comercial de carro possui um orçamento milionário e poderia perfeitamente bancar 30 segundos de fonograma. Parece-me que se trata, então, de uma estratégia específica para

[6] Aproprio-me do conceito de afeto no sentido Spinozista do termo, denotando a capacidade ou a potência de um corpo (orgânico, inorgânico, molecular, sonoro etc.) para afetar e ser afetado por outros corpos. Aqui a abordagem do afeto ou das afecções diverge das definições em psicanálise, que utilizam o termo para denotar, geralmente, o mundo das emoções, enquanto o que nos interessa é a capacidade de corpos e sons afetarem-se mutuamente em redes coletivas transpessoais de vibrações que colocam em jogo regimes de signos heterogêneos – corpos, sons, ambientes, locomoções etc.

criar uma música “original” que se associe diretamente ao produto anunciado, mas uma música “original” que se infiltra em nosso cérebro e ativa nele, sem aviso nem consentimento, a memória de outra música que tenhamos ouvido em outro tempo, como Beatles ou Raul Seixas. Dessa maneira, penso que o produto anunciado e seu som sugam uma memória auditiva que já temos, aproveitando-se dela para criarem uma falsa sensação de familiaridade e aceitação do produto. O áudio vírus parasita, em minha opinião, a energia de uma memória preexistente, ao mesmo tempo em que implanta em nós uma memória que nunca tivemos.

Mas as estratégias não param por aí, pois jingle já é coisa do passado. Existe uma técnica publicitária conhecida como *audio branding* (GOODMAN, 2012), através da qual cria-se uma identidade sonora para um produto – pode ser uma música, ou simplesmente freqüências e texturas sonoras. Essa identidade sonora começa a ser disseminada pelas redes sociais, rádios ou sistemas de som de shopping centers alguns meses antes do produto ser lançado no mercado, produzindo uma memória auditiva e plantando uma semente comercial para o futuro. Quando o produto finalmente chega ao mercado e às telas de TV, aquela identidade sonora volta a se propagar nos comerciais, agora associada diretamente ao produto, dando-nos a impressão de que já ouvimos aquele som em algum lugar antes, forjando assim a sensação de familiaridade e modulando nossa relação afetiva com o objeto anunciado. Passado, presente e futuro se interpenetram nos fluxos áudio financeiros que nos atravessam, e o efeito colateral desses áudio vírus é a disseminação de uma espécie de

> fascinação por produtos para os quais você não tem desejo algum, não apenas porque você ainda não foi seduzido por eles, mas também porque eles ainda não existem (GOODMAN, 2012, p.186).

Em *Grilo* (2006) é Stolf quem se infiltra e se apropria do mecanismo publicitário para decompô-lo, ao menos momentaneamente, ao mesmo tempo em que retira a arte de seu espaço institucionalizado de fruição, o museu ou a galeria. Ao veicular o ruído de um grilo numa bicicleta publicitária pelas ruas de Belém Stolf interrompe a cadeia do código e da mensagem, anunciando um produto invendável, um ruído capaz de criar uma pausa (ou um silêncio)

no fluxo financeiro no qual o trabalho diário de Bacalhau está inserido. Somos apenas convidados a escutar um grilo: ruído que já não faz mais parte da paisagem sonora urbana, extinto e ilógico do ponto de vista comercial - um ruído do qual fomos desapossados e que só pode ser restituído ao espaço público de uma cidade grande por meio de alto-falantes em uma operação *esquizofônica*. O grilo "original" tornou-se incompatível com a lógica produtiva, financeira, imobiliária e acústica de um grande centro, tornando-se, portanto, inaudível. Ao mesmo tempo em que Stolf encontra uma disfunção para a bicicleta de Bacalhau, ela também separa o som do grilo de seu meio original, descontextualizando-o. A artista coloca em movimento um som que geralmente é fixo, pois na natureza quase sempre somos nós que nos movimentamos em relação ao grilo, enquanto no trabalho de Stolf o grilo é móvel, rodeia-nos através de Bacalhau, único espectador, aliás, para quem o grilo parece estar sempre no mesmo lugar. Em entrevista realizada por email com a artista peço a ela que me fale sobre o contexto da gravação original do ruído do grilo, ocorrida em 2003, ao que ela responde

> Foi numa noite de outubro de 2002 que um pequeno grilo preto entrou dentro de casa e se alojou em nosso quarto. Ele fazia um ruído muito alto. Do meio do sono e num susto curto, acordamos para procurá-lo. Helder o localizou com uma lanterna, na cortina, e achei incrível como um inseto minúsculo e franzino podia produzir um som tão agudo e potente.
>
> Resolvi guardar o grilo num vidro, com a tampa cheia de furinhos e pela manhã esperei ele soar de novo, para gravar, utilizando um microfone unidirecional e um gravador digital MD. Depois devolvi o grilo ao jardim e essa ação me fez pensar que eu poderia "devolver" o som do grilo a uma paisagem sonora fora (ou possivelmente fora) de seu contexto, ou ainda, que poderia inserir *Grilo* no espaço-tempo público. Para isso ocorrer, editei o áudio, de modo a retirar o som ambiente de minha casa e de seus arredores (subtraindo os outros ruídos: do relógio, da geladeira, da luz, da respiração, dos carros, dos cachorros), deixando vários silêncios entre os micro-ruídos do grilo. (Entrevista realizada por email em 24 de Abril de 2016).

Ao levar o som do grilo para o espaço público urbano Stolf coloca esse ruído-privado em comunicação com outros sons, amalgamando-o à paisagem sonora da cidade. Pergunto como ela percebe a importância do entorno sonoro para a realização de seu trabalho, e transcrevo aqui sua resposta

> o entorno sonoro é imprescindível para o trabalho, pois a proposta da micro-intervenção sonora implica uma relação de interdependência com o contexto onde ela acontece. A veiculação da proposição sonora *Grilo* é uma parte do trabalho, sendo que a outra metade é a vida sonora da cidade, com suas

> camadas de barulhos, ruídos e rumores. Um grilo circulando no meio de uma rua movimentada e ruidosa mistura-se com sons sobrepostos: motores, sirenes, falas cruzadas, passos, freadas, buzinas, vento. E isso acontece também porque a proposição sonora *Grilo* tem um tanto de silêncio que a constitui, entre os micro-ruídos do inseto, e esses silêncios funcionam como espaços para a cidade soar junto, ou melhor, para *Grilo* adentrar a cidade. (Entrevista realizada por email em 24 de Abril de 2016).

É interessante notar como som e contexto encontram-se em relações mútuas de contaminação, uma vez que o entorno afeta o ruído do grilo, ao mesmo tempo em que é afetado e modificado por ele. Por mais que o som do grilo seja sempre o mesmo, transmitido em *loop,* o contexto estará em contínua variação. Assim, pergunto a Stolf,

> **G** - Imagino que, para o trabalho de 2006, não houve nenhuma modificação em estúdio na textura sonora desse áudio original. No entanto, mesmo sendo o mesmo som, algo muda de lugar. O que muda?
>
> **R** - Sim, o áudio que veiculo é sempre o mesmo (a proposição sonora *Grilo*, gravada e editada em 2002). O que muda de lugar é o contexto onde o ruído de um grilo soa, um "grilo de praia" (assim chamado por algumas pessoas que o escutaram) é deslocado do jardim de uma residência em Florianópolis, na praia do Campeche (espaço privado/a casa e público/o jardim, para os insetos, corujas e outros pássaros), para um espaço público urbano (região central de Belém, em 2006). [7]
>
> O que muda também é o espaço interno e externo dos "carros de som", e a escuta do condutor da bicicleta sonora e dos motoristas. Em Porto Alegre, em 2005, o motorista do "carro de som" estranhou a situação de "quase-silêncio" em seu veículo. O carro possui equipamento preparado para soar muito alto e ao veicular somente o ruído de um "grilo de praia", num volume mediano, suscitou comentários como "de que lembrava estar na varanda de casa, na campanha", ou de "inserir uma calmaria no centro de Porto Alegre".
>
> Outra mudança foi de que desde que gravei *Grilo*, conseguia ouvi-lo todos os finais de tarde, entre os arbustos e as massas de burburinhos no jardim de casa, ou mesmo hoje ainda (em outra casa, em outro bairro, na mesma cidade), escuto grilo soar pelos arredores de casa e de outros contextos. Aliás, desde 2008, venho utilizando a proposição sonora *Grilo* como toque de meu celular (*Grilo [para celular]* - disponibilizado para *download* em: https://soundcloud.com/raquelstolf/grilo-para-celular): cada vez que o telefone toca, o jardim pulsa em minha escuta e também o ambiente sonoro exterior se embaralha com o interior. *Grilo* passa a poder soar a qualquer momento, em qualquer lugar. (Entrevista realizada por email em 24 de Abril de 2016).

[7] **G** refere-se a Guilherme, o autor desse trabalho, e **R** a Raquel Stolf, a artista entrevistada.

A *esquizofonia* nos permite fazer uso de um mesmo ruído em diferentes contextos, tratando o som enquanto material altamente reciclável e recombinável com outras partes, em encaixes distintos. Tanto o trabalho de Susan Philipsz como o de Raquel Stolf evidenciam a potência dos sons não apenas para descrever ou localizar certo sujeito num determinado espaço, mas extraem do som sua capacidade afetiva de modificar, deslizar e produzir outros espaços, juntamente com novas formas de transitar, percorrer, repousar e absorver nossa estadia neles. Quando removemos os sons das coisas e os trocamos de lugar, trocamos de lugar também as próprias coisas e os modos como as sentimos, escutamos ou pensamos.

Conclusão

Como concluir algo que não termina? Como colocar um ponto final em agitações acústicas e ao mesmo tempo permitir que elas continuem reverberando, prolongadas em vibrações ainda que inaudíveis? Mesmo quando os sons morrem em algum silêncio, ali se gestam, emprenhando-se de novos ruídos, formando imprevisíveis matilhas até mesmo na lentidão de uma espera. Sons que podem, ainda, ser arrastados pelo vento, experimentando em seu percurso combinações impensadas com outros espaços, pássaros, passos, elétrons, cânions.

Estando os sons em variação contínua (dentro deles e em relações com o fora), qualquer conclusão que aqui se tomasse seria, no mínimo, precipitada. Tentaria, em vão, fixar algo que não se pode agarrar nem prender, que nos escapa, contorna e invade. Bastaria dizer que a partir de um único som, mínimo estalo na perna do grilo, já vibram muitos mundos. Mundos de vozes díspares e vozes de mundos díspares. Talvez por isso a utilização dos sons no campo da arte esteja longe de se esgotar, atravessando crises, mudanças de regime, estagnações criativas etc. Sendo o maior desafio dessas artes sônicas, em minha opinião, encontrar maneiras de engendrar espaços-tempos, ao invés de simplesmente representá-los. Sinto não ter podido aqui me debruçar com maior intensidade sobre a presença do som na arte brasileira, tendo que deixar de lado trabalhos importantes como os de Lygia Clark, Cildo Meireles, O Grivo, entre tantos outros. No entanto, essa ausência me incita a investigar a sonoridade da arte brasileira com maior profundidade e amplitude num estudo posterior e de mais fôlego.

Por ora, à guisa de conclusão, vamos nos ater aqui às relações possíveis entre som e espaço que emanam como respostas, ainda que entrecortadas de lacunas e silêncios, fornecidas pelas obras de arte que nos propusemos a investigar. Primeiramente, fica evidente que som e espaço encontram-se, dentro e fora do campo da arte, em estados de contaminação

recíproca. O som é necessariamente afetado pelo espaço que percorre, sofrendo mudanças em sua natureza física causadas a partir de sua interação com as singularidades do ambiente que o propaga, tais como as propriedades materiais de uma sala, suas dimensões, texturas, curvas etc. Isso fica evidente quando jogamos uma pedra num poço, cujo fundo não conseguimos ver, para inferir, a partir do ruído produzido, se o poço está cheio ou vazio, se é de pedra ou terra, raso ou profundo. Nesses casos o som pode funcionar como sonda (IGES, 2007), ou um dispositivo de mapeamento não-visual do espaço, *cartofonia*.

Concluímos, então, que o som precisa necessariamente de um meio (aquoso, gasoso ou sólido) para se propagar, sendo inevitavelmente modificado por esse meio. Logo, som não existe sem espaço, e dessa interdependência emana outro termo da relação: ao mesmo tempo em que o espaço modifica o som, o som também modifica (ou cria) o espaço que atravessa. Como evidência desse encontro duplamente articulado temos, no campo da física, o fenômeno da ressonância, através do qual som e espaço vibram na mesma freqüência, fazendo com que os vidros de uma sala, por exemplo, sejam destruídos e fragmentados pelo som que, nesse caso, modifica e desconstrói literalmente o espaço por onde oscila.

Essa potência de modificar acusticamente espaços dados não é privilégio da física, ocorrendo também no campo das artes, como demonstram os trabalhos *Drive in music* (1967), de Max Neuhaus*, Turkish jokes* (1994), de Jens Haaning, *The live room* (1998), de Mark Bain e *Grilo* (2006), de Raquel Stolf*,* nos quais a relação entre ser humano e espaço público passam necessariamente por renegociações a partir de estímulos sonoros introduzidos pela obra de arte num ambiente dado. Ou seja, o som, mesmo sem alterar visualmente o espaço ou mesmo através de freqüências inaudíveis (subgraves), é capaz de transformá-lo sutilmente ao promover outros agenciamentos não condicionados em nossa percepção, transmutando não apenas nossas maneiras de escutar o espaço, mas modulando também nossas próprias formas de sociabilidade, deslocamento e fruição desse espaço. Sons capazes de fazer surgir outros espaços em meio ao espaço público, disparando (dis)funções no seio de sua suposta funcionalidade.

Nesse sentido, podemos afirmar que as obras investigadas produzem de fato um espaço ainda mais *espacial* que o espaço original, uma vez que, segundo Michel de Certeau,

> existe espaço quando alguém leva em conta vetores de direção, velocidades e variáveis de tempo. Dessa forma, o espaço é composto de intersecções de elementos móveis. Em certo sentido, ele é articulado pelo conjunto de movimentos dispostos dentro dele (1984, p.17).

O trabalho *Lowlands (*2010), de Susan Philipsz, nos permite, ainda, concluir que o som pode de fato modificar a temporalidade de determinado espaço, ou ainda, produzir tempo. Não apenas por ter resgatado e veiculado um canto escocês medieval no espaço contemporâneo da cidade, tornando audíveis camadas de memória sob a proteção acústica das pontes, mas também por ter alterado e potencializado o tempo de reverberação natural dessas pontes, fazendo com que a sonoridade de uma se prolongasse na outra, criando uma gagueira entre os alto-falantes de forma a dilatar a sensação de reflexão e propagação do som. Philipsz altera, portanto, não somente as características estruturais do espaço, mas expande a própria fluidez temporal ao longo desse espaço. Concluímos assim que, mais do que representar espaços-tempos, o som os produz, suspendendo ou redirecionando nossas ligações com aquilo que nos cerca.

Escolhi para esse trabalho obras dispostas essencialmente na esfera do espaço público porque acredito que ele torna mais evidente as intersecções transversais que conectam determinado som à paisagem sonora circunvizinha, bem como a outras forças não-sonoras que produzem a experiência do espaço. Interesso-me aqui pela capacidade imensa que o som tem de agregar, não apenas pessoas ao redor de um instrumento musical ou alto-falante, dançando em roda, em par ou sozinhas numa festa eletrônica, mas agregar também heterogêneos campos do saber: arquitetura, filosofia, biologia, ecoacústica, antropologia, música, artes visuais, cinema, vida prática, computação, eletrônica, física, fisiologia, religião, rituais, guerras, capitalismo entre tantas outras semióticas.

Cada configuração histórica pode ser definida a partir das diferentes combinações entre forças atuantes no homem (como pensar, escutar, sentir

etc.) e forças do fora. As configurações históricas europeias dos séculos XVI e XVIII, por exemplo, passaram pela forma-Deus como “forma dominante encravada em combinações de forças no homem e de forças de elevação ao infinito” (ORLANDI, 2010, p. 4), marcadas pela forte tendência à transcendência, seja na arte, na música ou na arquitetura. Na música medieval, por exemplo, proibia-se o uso do *trítono,* o acorde diabólico ou *diabolus in música* (WISNIK, 1989), como um impedimento transcendente que fixava claramente os limites entre música e ruído, harmonia e dissonância, popular e erudito, bem e mal etc.

A partir do século XIX a transcendência vai dando lugar a outras combinações, quando forças atuantes no homem conjugam-se com forças do finito, isto é, forças “que grifam a finitude do homem no plano da vida (biologia), no plano do trabalho (como atestava a economia política) e no plano da linguagem (como atestava a filologia)” (ORLANDI, 2010, p.5). Na pintura, isso pode ser percebido através do uso da perspectiva, da valorização de um ponto de vista central e, portanto, do homem enquanto eixo ordenador da paisagem e do cosmos. Ao mesmo tempo em que se descobria mortal, finito, o homem colocava-se também como fim absoluto da criação divina, obra-prima finita de Deus, daí a valorização excessiva das capacidades do homem – músculos, visão central e não periférica, música bem executada, habilidades manuais etc. Chegamos assim a Bach, Beethoven, Mozart e à música tonal com trítono, Deus e o diabo junto. E porque não dizer, conquistas, expansão, colonialismo? Não era mais com medo de Deus que se fazia música nem que se expandiam os impérios, mas em nome do livre comércio, da mesa farta de especiarias, alta costura, café com açúcar e pau-brasil.

Do ruído do machado à motosserra chegamos ao século XX, e como se daria, nesse tempo, a configuração entre forças atuantes no homem e forças do fora? Podemos nos arriscar a entender a contemporaneidade como um conjunto finito-ilimitado, isto é, “conjuntos compostos por um número finito de componentes, mas passíveis de enveredarem por uma diversidade praticamente ilimitada de combinações” (ORLANDI, 2010, p.5), como o código genético, a cibernética, internet, fibras óticas, sintetizadores, fluxos financeiros

etc. Os componentes que possibilitaram o surgimento da internet, por exemplo, são contabilizáveis (sistema binário, computadores, cabos de conexão, protocolos de transferência etc.), no entanto, as combinações que eles podem disparar fogem do controle deste ou daquele sujeito, instituição, limitação geográfica ou corporal, deste ou daquele chefe de Estado, mesmo quando ele tenta controlar a privacidade dos usuários. Atinge-se um direito à ilimitação, sem saber de antemão se ela se dará para o bem ou para o mal. A internet pode ajudar a encontrar doadores de órgãos compatíveis com o paciente em diferentes continentes em minutos, da mesma maneira que pode agenciar crianças no mercado negro do turismo sexual transcontinental.

Essa ilimitação tornada possível interfere diretamente nos modos de se trabalhar os sons e a arte. Podemos hoje gravar o ruído de uma chuva, baixá-lo imediatamente em nosso computador, compartilhar esse arquivo com alguém do outro lado do planeta, virar esse som do avesso, extrair dele grãos, filtrá-lo, distorcê-lo, cloná-lo e recombiná-lo com um mantra tibetano e reenviá-lo aos quatro cantos do mundo. Resta avaliar "a propósito de minha participação em cada ocorrência, o que estou ajudando a fazer de mim mesmo a cada instante em face da inovação que brilha num acontecimento, seja ele pequeno ou grande" (ORLANDI, 2010, p.18).

A tecnologia não basta para nos salvar nem nos condenar. A tecnologia, de fato, altera o *modus operandi* do ofício do artista, músico, sonoplasta ou construtor contemporâneo, abrindo novas conexões, circuitos e curtos-circuitos, marcando as sonoridades e visualidades das épocas com sua assinatura, sua tecnografia, ajudando, inclusive, a produzir outras condições de escuta, cada vez mais fragmentada, transcontinental, instantânea, ininterrupta, sobreposta, *esquizofônica*. Apesar das inovações, nenhuma descoberta, histórica ou ancestral, deve ser desconsiderada. O som mais simples pode ser precisamente aquele que procuramos. Um som direto, um suspiro, uma onda. Um bocejo, um espirro, o encontro espontâneo com um grilo, para tirar o grilo de que o processo criativo tem de ser pesado, sacrificial, como uma cruz que se carrega.

A arte contemporânea, como a vida, está povoada de sons. Pequenos e grandes, agudos, graves, imperceptíveis. Seu maior desafio não é o de impressionar o espectador com o virtuosismo de seus materiais, nem o de exigir dele qualquer formação erudita ou um pedigree que o autorize a perceber e a sentir. Não é querer ser música, cinema, nem uma dependente de aparelhos e terminologias tecnocratas. Seu maior desafio é o de como se apropriar, ao nível de cada tentativa e dosagem, de tudo o que corre por aí disponível: sons, imagens, números, rádio, *podcast*, telefone, publicidade, fax, Xerox, telefone de lata e barbante, combates, cigarras, alto-falantes, satélite, sucata, bolsa de valores, sistema binário, vibradores, guerrilhas, nuvens, guindastes, guindastes de puxar nuvens, prisões, presilhas para prender silêncios. Sendo a arte também sônica, ela permite tornar audíveis forças não-sonoras e suscitar acontecimentos de proporções variadas, capazes de desautomatizar nossa escuta, permitindo que o ouvido não seja apenas um receptáculo oco de sons, mas que também possa criar novas formas de se estar no mundo.

Essa escuta, potencializada justamente por seu duplo poder de afetar e ser afetada pelo fora, não tem nem lugar nem tempo específico para acontecer. Tampouco precisa de condições acústicas privilegiadas, podendo surgir no interior de um estúdio, debaixo de uma ponte, num terminal rodoviário ou na rua. Ela é capaz de lampejar a partir de um acidente, uma falha na caixa de som; ruído que interrompe o batidão da comunicação e torna audível um silêncio fecundo, precisamente porque não pretende comunicar absolutamente nada; um silêncio que permite ouvir o lado de fora, o ao redor, e a gagueira de dentro. A escuta é disparada sempre a partir de um encontro entre pelo menos dois termos: um som que leva e uma escuta que se deixa arrastar, uma escuta que arrasta e um som que se deixa levar; sons e escutas capazes de dar outros nomes às coisas que julgamos já ter nomeado.

Superados os binômios que ilusoriamente delimitam categorias como som e ruído, harmonia e dissonância, natureza e cultura, vislumbramos trabalhos que exploram as possibilidades entre som e não-som, forças acústicas e vibrações que sequer podem caber no espectro de audibilidade humano, como no trabalho *The live room* (1999), de Mark Bain. Existe a

política e a subpolítica, assim como nas ondas sonoras temos os graves e os subgraves, os sons e os ultrassons. Uns a gente escuta com os ouvidos, outros só mesmo através do corpo, por meio de vibrações táteis na pele e nos ossos. Sempre que serviços de inteligência e espionagem vazam um áudio de uma conversa sigilosa, por exemplo, vazam também com ele frequências inaudíveis, mas que afetam e dizem respeito diretamente aos nossos corpos, assim como o subtexto de qualquer medida provisória governamental, por exemplo, regula e disciplina o próprio corpo da terra, ou nossas formas de estar nela. A subpolítica não é privilégio das masmorras do plano piloto ou dos intestinos mal cheirosos da rede globo, para eclodir devidamente roteirizada pela grande mídia segundo este ou aquele interesse. A subpolítica acontece também no rebrilhar de encontros revolucionários entre aqueles que têm sido expulsos do drama oficial da civilização. Um subgrave inaudível, se propagado adequadamente de pele em pele, faz demolir um prédio inteiro, da mesma maneira que os graves e subgraves inaudíveis do rap fazem vibrar os vidros de nossa janela, mesmo que estejamos trancados num condomínio fechado. A arte sonora se volta hoje, num momento em que nossas possibilidades corpóreas e cognitivas se expandem para o não-humano, ao subsom, ao limite de nossa audibilidade fisiológica, encontrando-se diretamente com uma sub-política das frequências (GOODMAN, 2010).

Mostro-me aqui, infelizmente, incapaz de concluir. No entanto, não gostaria de terminar esse trabalho dissolvido numa profusão de conexões ilimitadas, totalmente abertas a um caos que seria capaz de consumir e desintegrar, como um buraco negro, tudo aquilo que foi escrito e investigado nas jornadas aqui propostas. Com um certo fascínio prudente pelo caos, coloco-me no limiar do abismo e pergunto[1] ao professor e filósofo Luiz Orlandi:

- E se nós conseguíssemos colar nossos ouvidos no caos, só para escutá-lo de perto, o que ouviríamos?

Ao que ele me responde, após refletir por um instante:

[1] Conversa ocorrida em Janeiro de 2015 na chácara *Recanto dos Vagalumes*, de Luiz Orlandi.

- Impossível. Nosso ouvido já é um filtro para o caos. Uma máquina labiríntica de cortes e conexões.

Caderno de Escuta # 10

Estou em Belgrado trabalhando na captação de áudio para uma série da televisão Sérvia, sobre cultura pop na ex-iugoslávia. Mesmo entendendo poucas palavras do sérvio gravo as entrevistas da melhor maneira possível. Caminho com minha amiga brasileira pelas ruas da cidade e, vendo nosso equipamento cinematográfico, um senhor nos aborda e pergunta se trabalhamos para a televisão. Dizemos que, de certa forma, sim. Ele então nos convida para registrar um evento em Zlatibor, uma pequena cidade nas montanhas. Trata-se de uma tradicional caçada aos lobos. Diz que teremos hospedagem, transporte e alimentação por conta da associação nacional dos caçadores. Sem pensar muito, vendo ali uma oportunidade de conhecer o interior do país, aceitamos. O senhor nos diz para levar roupa de frio, pois lá ainda há neve que sobrou do inverno.

Já estamos em Zlatibor há um dia, esperando. Do lado de fora do chalé faz um frio incrível, ainda mais por conta do amanhecer. Um jipe repleto de caçadores uniformizados e bem armados vem nos buscar. O carro ronca montanha acima, atravessando uma paisagem cada vez mais nevada, enquanto o frio corta os lábios. No caminho um dos caçadores nos explica sobre a caçada: uma tradição na região, os lobos

matam os rebanhos todos, mesmo que não dêem conta de comer tudo, se encontram 20 ovelhas matam as 20, comem só 5 e vão embora. Nós os caçamos. Geralmente deve-se fazer isso sozinho, ou em dupla no mato, mas hoje não. Hoje é dia de festa também. Os caçadores sobem a montanha e se espalham em duplas ou trios. A cada 100m existe um grupo armado. Enquanto isso outros homens, alguns já bem embriagados, vão subindo a montanha a pé, soprando trompetes e cornetas velhas, batendo palmas, gritando, pisando firme, fazendo todo tipo de barulho. Assustados, os lobos que estiverem no vale vão subir a montanha, e estarão cercados pelos grupos de caçadores que os esperam no topo. Em teoria funcionava bem, uma caçada sonora, mas há 7 anos ninguém matava um lobo assim. Torci em silêncio dentro de mim para que hoje fizessem então 8 anos sem matar um lobo.

Eu pensava nos lobos. Segui um grupo de caçadores que se acomodou numa trincheira entre pinheiros e muita neve. A neve, aliás, se desenrolava por toda a montanha numa camada espessa e macia feito um grosso cobertor, uma manta acústica estendida sobre a pele da montanha. Isso fazia com que os sons fossem absorvidos pela neve, produzindo uma quietude única, um silêncio felpudo, um aconchego poroso para os ouvidos. Enquanto os caçadores esperavam a presa eu, sem pressa, fiquei gravando os sons ambientes da neve. Um único pássaro, o bater das asas de um corvo, nenhum inseto, o vento nas sementes. Começo a escutar bem distantes as cornetas e gritos dos espantadores de lobo subindo a montanha. Depois um longo silêncio. Até que escuto um tiro ao longe, chupado pela neve, ecoando por toda montanha, um tiro macio, de veludo. E depois mais outro, até que soam vários tiros, todos

com o mesmo tom cristalino e profundo, que gravei naquele instante[◂]. Pergunto ao caçador o que houve, ele me responde que os caçadores estão descarregando suas armas, dessa vez não pegaram nenhum lobo e vão voltar para os jipes, dando tiros em árvores para gastar munição. A caçada acabou.

Por dentro de mim eu comemorava bem quieto. Eu estava rindo, por dentro. Os caçadores vão abandonando seus postos e caminhando até os jipes. Estão zangados, riem e esbravejam. Até que um deles me explica: estamos assim porque perdemos um casal de lobos. Eles foram vistos fugindo e sabe por quê? Uma dupla de caçadores decidiu abandonar o posto antes da hora, para beber um pouco de aguardente, e o casal de lobos passou exatamente onde eles deveriam estar. Fugiram. O lobo escuta muito bem, o que ele tem de melhor é o ouvido. Conseguiu perceber que ao longo de toda montanha ocupada pelos caçadores havia uma fresta, uma única fresta de dois homens que foram dar uma bebidinha. E foi por ali que passaram. Por isso estamos bravos. Mas vamos comemorar! Os lobos escutaram a fresta, escutaram o silêncio que os homens deixaram atrás de si. Três caçadores a cada 100m, e um furo no muro do som permitiu a fuga.

Voltamos montanha abaixo no jipe. Alguém me cutuca e diz, em meio aos sacolejos da estrada: sabe o que há de mais interessante com a matilha de lobos? É que você nunca sabe quantos eles são. Você sai pela neve e vê o rastro do que parece ser um único animal. Quatro patas. Mas esse rastro único pode esconder uma matilha imensa. É que os lobos sempre pisam no mesmo

[◂] A gravação a que me refiro está disponível em < https://soundcloud.com/ressonant_crystal/tiros-na-neve >

lugar, para não se desgastarem na caminhada. Vai um lobo forte pisando na frente, quebrando a neve com a pata, e os de trás pisam sempre no mesmo lugar que o primeiro pisou. Eles revezam o líder, para que nenhum se canse muito.

Penso na matilha. Na matilha de lobos e na matilha dos sons, quando uma única pegada ou rastro já esconde e abriga incontáveis famílias de vibrações.

Anexo I

Transcrição da entrevista com a artista Raquel Stolf, realizada por email no dia 24 de Abril de 2016.

1. Como você se aproximou do som enquanto material expressivo em sua arte?

Penso que um antecedente dessa aproximação é que, desde meus primeiros trabalhos, havia um interesse pela relação entre palavra e silêncio, pelo trânsito entre o que se diz/nomeia e um rastro indizível do que não se consegue dizer (e gosto de pensar nisso, nesse plano indeterminado de sentido, num limite de/da linguagem, no inaudível e no que pode ser inapreensível). Por exemplo, numa série de objetos intitulada *Inominados*, de 1990, o que moveu o projeto foi a tentativa de inventar objetos sem nome. Comecei a construir pequenos objetos, a partir de apropriações de pedaços de brinquedos, de restos de madeira, de embalagens de alimentos e de pequenas pedras redondas, entre outras coisas. E ali o que me movia era um estranhamento silencioso, uma espécie de pausa insonora (da voz do *headspace*). Ao mesmo tempo, as palavras apareciam cada vez mais em meu processo, com suas sonoridades, dimensões e espessuras, como em *Paleotot*, *AS COISAS QUE EU NÃO DISSE*, *SUSPIRANDO*, *estofos* (e paradoxalmente, um dos trabalhos *inominados* ganha um nome – *My velouria* – referência ao título de uma música da banda *Pixies*).

Assim, sondar essas áreas de intersecção e desvio entre palavra e silêncio é um estado que tem movido meus processos e investigações. No projeto *Assonâncias de silêncios*, esse estado é o motor que agencia a coleção de sons silenciosos que venho construindo desde 2007, já no processo do projeto *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas* (projeto com versões homônimas: instalação, publicação sonora, texto), esse estado envolveu diretamente o uso do som (pela primeira vez, em 2000/2001), vinculado à proposta de dar um corpo a uma coleção de coisas-palavras brancas. Na versão sonora da *Lista de coisas brancas*, construí massas de vozes (com minha voz, lendo a lista "em linha", num estúdio, e editando-a posteriormente com um técnico de som), em algumas experiências de empilhamentos, chegando a "reduzir" a coleção em quatro segundos de ruído (um *branco sobre branco* compacto na coleção monocromática empilhada). Por fim, em 2002, é com o projeto *FORA [DO AR]* que começo a desenvolver investigações e processos envolvendo usos do som (e da palavra), implicando relações sinuosas com o entorno sonoro (o jardim, a cozinha, a rua, o ar em volta do corpo, etc.), a partir de experiências acústicas cotidianas, como fazer panquecas para o almoço ou capturar o ruído de um grilo que entrou no quarto, de noite, entre outras experiências.

Inominados - My velouria

http://www.raquelstolf.com/?p=722

Paleotot

http://www.raquelstolf.com/?p=800

AS COISAS QUE EU NÃO DISSE

http://www.raquelstolf.com/?p=735

SUSPIRANDO

http://www.raquelstolf.com/?p=1015

estofos

http://www.raquelstolf.com/?p=1027

projeto *Assonâncias de silêncios*

http://www.raquelstolf.com/?cat=26

Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas

http://www.raquelstolf.com/?cat=30

http://www.raquelstolf.com/?p=697

2. Em Grilo (2006) você conecta ao trabalho Bacalhau, homem que dirige uma bicicleta sonora pelas ruas de Belém (PA). Como se deu esse encontro? Você já levou essa proposição de antemão à exposição ou a ideia surgiu durante o processo de montagem do trabalho na cidade?

Então, pra responder tuas perguntas, vou contar um pouco dos processos envolvidos na micro-intervenção *Grilo* (*http://www.raquelstolf.com/?p=782*). Primeiramente, ela constitui um desdobramento da proposição sonora *Grilo*, que por sua vez, é a primeira faixa da publicação sonora *FORA [DO AR]* (*http://www.raquelstolf.com/?p=234*), desenvolvida entre 2002 e 2004. As faixas da publicação são acompanhadas por algumas sugestões de situações de audição, espécies de indicações para se relacionar com as proposições sonoras e/ou para desdobrá-las. Transitam também entre microficções, propondo situações-fluxos,

constituindo *diários de borda*[7] ou uma espécie de laboratório de circulações ou de digressões sobre as proposições. Segue o texto que acompanha, no encarte da publicação sonora, a faixa/proposição sonora *Grilo*:

Grilo pode ser pensado/veiculado enquanto intervenção sonora:

a) Som de um grilo em carro de som pelo centro da cidade, ao anoitecer.

b) Som de um grilo dentro de museu ou galeria.

c) Som de um grilo em rodoviária, de madrugada.

d) Som de um grilo dentro de casa. Para ouvir enquanto se está: cozinhando, estudando, descansando,

pensando em algo minuciosamente (ou não pensando em algo minuciosamente).

e) Som de um grilo em varanda de apartamento residencial.

f) Som de um grilo dentro do carro (somente se estiver só ou com alguém tranqüilo) (STOLF, 2004, encarte de CD)

O conceito de proposição é um pressuposto para *Grilo* e para a publicação *FORA [DO AR]*, pois ambos envolvem tentativas de propor situações sonoras para alguém, em algum espaço-tempo, ou ainda, propõem-se situações de escuta em espaços-tempos habitados, a serem percorridos por quem ali possa estar. Como já escrevi num texto apresentado na Anpap (2008), "pensar um trabalho como proposição implica em concebê-lo como algo que muitas vezes não se dissocia de seu próprio processo, como algo efêmero, situacional, poroso e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil (no caso de micro-intervenções urbanas e domésticas, ou mesmo em algumas instalações em espaços expositivos). Proposições sonoras podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar 'atos mentais', esperas e outras situações, como gradações ou modos de escuta."

A micro-intervenção na paisagem sonora urbana, também denominada *Grilo*, foi projetada em 2002 (publicada em 2004 no encarte da publicação, como a proposição a ser executada ou não, por mim ou por quem se interessar) e concretizada por mim em 2004, 2005 e 2006, consistindo em veicular (inicialmente em "carros de som", e após 2006, em bicicletas que fazem anúncios sonoros) o áudio de um grilo, a partir das 18:00, em trajetos de algumas cidades. A micro-intervenção foi agenciada nas paisagens sonoras da região central da cidade de Porto Alegre-RS (novembro de 2004 e janeiro de 2005), de Jaraguá do Sul-SC (2005) e de Belém-PA (2006) – *http://www.raquelstolf.com/?p=782*. Em cada cidade a proposição desencadeou situações singulares, desde a dificuldade de contratação e negociação com o serviço de "carros de som", como as sutis relações que a proposição agencia no espaço-tempo urbano e também os diálogos que acontecem com o próprio motorista do carro de som ou que aconteceram com Bacalhau, o condutor da bicicleta sonora (sendo que registrei a micro-

[7]*Diário de borda* é um exercício que venho propondo tanto em minhas disciplinas (ministradas no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC), como em meu próprio processo, desde 2002. Consiste num acompanhamento do processo de construção do projeto artístico, registrando também suas margens (de erros, desvios e atalhos), armazenando-as em cadernos, cadernetas, folhas soltas, etc.

intervenção de fora e de dentro dos carros, e com Bacalhau, houve uma situação muito instigante durante os registros).

Assim, somente em Belém conheci o serviço de bicicletas que faziam anúncios sonoros pela cidade. Fui convidada para participar de uma exposição coletiva, intitulada *Entorno de Operações Mentais,* com curadoria de Orlando Maneschy e Val Sampaio, em 2006, em diversos espaços de Belém, sendo que propus realizar a micro-intervenção sonora *Grilo* durante uma noite (02/02/2006), dentro do período da exposição. Ainda nos preparos do trabalho, antes da abertura da exposição, em conversa com os curadores e com a equipe de produção, pedi que me indicassem serviços de "carro de som" na cidade, para eu poder contratá-los. E após esse contato, eles me falaram da bicicleta sonora de Bacalhau, que topei contratar imediatamente e que me deixou muito instigada pela mudança de escala (do carro para a bicicleta), o que conversou de um modo singular com a escala *micro* de *Grilo*.

Então, numa tarde quente de Belém, encontrei com Bacalhau um dia antes da micro-intervenção, a fim de planejar o trabalho, conversar sobre o percurso e o tempo da veiculação. Ao ser contratado para o serviço (veicular o som de um grilo pela região central de Belém, entre 19:00 e 21:000 horas), Bacalhau ficou com o CD com o áudio/proposição sonora *Grilo* e combinamos de nos encontrar no outro dia (02/06/2006) à noite, para eu registrar em vídeo a saída da bicicleta sonora pelas ruas de Belém. Tudo correu como o planejado. Parece que o *Grilo* foi feito para a lentidão da bicicleta, que o próprio Bacalhau transformou, acoplando uma caixa de som na frente e uma caixa de madeira atrás, com seu equipamento sonoro. Quando Bacalhau voltou, paguei pelo serviço e curiosamente ele não desligou *Grilo*. Intrigada, perguntei a ele como foi fazer seu percurso de trabalho diário acompanhado por *Grilo*. E ele respondeu:

"- Isso é som pra limpar ouvido, é?"

Fiquei muito impressionada com o depoimento de Bacalhau, que comentou ainda que o som do *Grilo* causou uma sensação de "relaxação" e "sossego", pois a área da cidade pela qual ele trafegou era muito ruidosa. Percebi que estava também propondo uma micro-intervenção nas escutas dos condutores dos veículos sonorizados (preparados para veicular sons num volume alto e com características diferentes do ruído de um inseto). Empolgada com seus comentários, digo a Bacalhau que ele pode ficar com o CD com o áudio *Grilo* de presente, e subitamente, ele responde que já havia feito uma cópia e que iria usar sempre em suas andanças pela cidade, para usar em sua "limpeza de ouvidos".

Perguntei ainda se ele morava longe e ele disse que sim, explicando o endereço. Despedi-me dele e avistei a bicicleta sonora, com *Grilo* ligado, sumir na noite de Belém. Rapidamente, decidi seguir Bacalhau de carro, sem ele saber. Registrei ele pedalando devagar, dando voltinhas na calçada, com *Grilo* ligado. Quando ele nos avistou, riu e

abanou sorridente. Sem palavras, ultrapassamos a bicicleta sonora, que ficou pra trás, com *Grilo* soando na noite morna de Belém.

*Sempre contava esse relato, do encontro de *Grilo* com Bacalhau, em palestras e conversas. Em 2008, decidi construir o vídeo *Grilo [relato B.]*, com parte dos registros de *Grilo* em Belém e com a participação especial de Bacalhau.

3. Bacalhau provavelmente já possuía a bicicleta sonora modificada. Quais sons ele veiculava nela?

Sim, Bacalhau já possuía a "bicicleta de som", equipada e construída por ele, e pelo que me contaram, ele veiculava propagandas e anúncios do comércio pela cidade. Ele também comentou que fazia apresentações de dança, colocando o som na bicicleta.

4. Como você percebe a importância do entorno sonoro da cidade para a realização desse trabalho?

O entorno sonoro é imprescindível para o trabalho, pois a proposta da micro-intervenção sonora implica uma relação de interdependência com o contexto onde ela acontece. A veiculação da proposição sonora *Grilo* é uma parte do trabalho, sendo que a outra metade é a vida sonora da cidade, com suas camadas de barulhos, ruídos e rumores. Um grilo circulando no meio de uma rua movimentada e ruidosa mistura-se com sons sobrepostos: motores, sirenes, falas cruzadas, passos, freadas, buzinas, vento. E isso acontece também porque a proposição sonora *Grilo* tem um tanto de silêncio que a constitui, entre os micro-ruídos do inseto, e esses silêncios funcionam como espaços para a cidade soar junto, ou melhor, para *Grilo* adentrar a cidade.

5. Você pode contar um pouco sobre como foi a gravação do ruído original do grilo, realizada por você em 2003?

Foi numa noite de outubro de 2002 que um pequeno grilo preto entrou dentro de casa e se alojou em nosso quarto. Ele fazia um ruído muito alto. Do meio do sono e num susto curto, acordamos para procurá-lo. Helder o localizou com uma lanterna, na cortina, e achei incrível como um inseto minúsculo e franzino podia produzir um som tão agudo e potente.

Resolvi guardar o grilo num vidro, com a tampa cheia de furinhos e pela manhã esperei ele soar de novo, para gravar, utilizando um microfone unidirecional e um gravador digital MD. Depois devolvi o grilo ao jardim e essa ação me fez pensar que eu poderia "devolver" o som do grilo a uma paisagem sonora fora (ou possivelmente fora) de seu contexto, ou ainda, que poderia inserir *Grilo* no espaço-tempo público. Para isso ocorrer, editei o áudio, de modo a retirar o som ambiente de minha casa e de seus arredores (subtraindo os outros ruídos: do relógio, da

geladeira, da luz, da respiração, dos carros, dos cachorros), deixando vários silêncios entre os micro-ruídos do grilo.

6. Imagino que, para o trabalho de 2006, não houve nenhuma modificação em estúdio na textura sonora desse áudio original. No entanto, mesmo sendo o mesmo som, algo muda de lugar. O que muda?

Sim, o áudio que veiculo é sempre o mesmo (a proposição sonora *Grilo*, gravada e editada em 2002). O que muda de lugar é o contexto onde o ruído de um grilo soa, um "grilo de praia" (assim chamado por algumas pessoas que o escutaram) é deslocado do jardim de uma residência em Florianópolis, na praia do Campeche (espaço privado/a casa e público/o jardim, para os insetos, corujas e outros pássaros), para um espaço público urbano (região central de Belém, em 2006).

O que muda também é o espaço interno e externo dos "carros de som", e a escuta do condutor da bicicleta sonora e dos motoristas. Em Porto Alegre, em 2005, o motorista do "carro de som" estranhou a situação de "quase-silêncio" em seu veículo. O carro possui equipamento preparado para soar muito alto e ao veicular somente o ruído de um "grilo de praia", num volume mediano, suscitou comentários como "de que lembrava estar na varanda de casa, na campanha", ou de "inserir uma calmaria no centro de Porto Alegre".

Outra mudança foi de que desde que gravei *Grilo*, conseguia ouvi-lo todos os finais de tarde, entre os arbustos e as massas de burburinhos no jardim de casa, ou mesmo hoje ainda (em outra casa, em outro bairro, na mesma cidade), escuto grilo soar pelos arredores de casa e de outros contextos. Aliás, desde 2008, venho utilizando a proposição sonora *Grilo* como toque de meu celular (*Grilo [para celular]* - disponibilizado para *download* em: https://soundcloud.com/raquelstolf/grilo-para-celular): cada vez que o telefone toca, o jardim pulsa em minha escuta e também o ambiente sonoro exterior se embaralha com o interior. *Grilo* passa a poder soar a qualquer momento, em qualquer lugar.

Raquel Stolf, 2016.

Referências Bibliográficas

ABEL, Richard e ALTMAN, Rick. (Org.). *The sounds of early cinema.* Indiana: Indiana University Press, 2001.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões, em Os Pensadores (Vol. 7).* São Paulo: Abril Cultural, 1999.

ATTALI, Jacques. *Noise.* Minneapolis : University of Minnesota Press, 1985. (Trad. Nossa).

_____, _____. *Noise: The Political Economy of Music.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAIN, Mark. *The live room: transducing resonant architecture.* Organised Sound, 8, pp 163-170. doi:10.1017/S1355771803000062.2003.

BARRÃO, ZERBINI, Luiz, MAKLER, Sergio. *Chelpa Ferro = Chelpa Ferro.* São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____, _____. *O Óbvio e Obtuso.* Ensaios críticos III. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, André. *Charlie Chaplin.* Paris: Cahiers du Cinema, 2000.

BLESSER, Barry e SALTER, Linda-Ruth. *Spaces speak, are you listening? Experiencing aural architecture.* Londres: MIT press, 2007.

BUSONI, Ferruccio. *Sketch for a new aesthetic of sound art.* In: LOMBARDI, Daniele (org.) *The art of noise, destruction of music by futurist machines.* Londres : Sun vision press, 2012.

CALIL, Carlos Augusto. “Um artista multimedia”. *Folha de São Paulo.* São Paulo: 14 de fevereiro de 1997

CAMPESATO, Lílian.*Arte Sonora: uma metamorfose das musas.* Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo-SP, 2007.

_____, _____. *Dialética do Ruído*. XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Florianópolis, Anais do XX Congresso da Anppom, 2010.

CAGE, John. *De segunda a um ano.* São Paulo: Hucitec, 1985 (publicado orig. 1967).

_____, ____. *Music lovers Field companion.* In: *Silence*. Middletown: Wesleyan University Presse, 1961.

_____, _____. *Reflections of a progressive composer on damaged society”.* In: *October #82.* EUA: 1997.

_____, _____. *For the Birds.* Reino Unido: Maryon Boyars, 2000.

CANCLINI, Néstor. *Sociedade sem relato.* São Paulo: Edusp, 2013.

CARRIERE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema.* São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

CERTAU, Michel de. *The practice of everyday life.* Londres: University of California Press, 1984.

CHION, Michel. *The Three Listening Modes.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

DE FARIA, Eduardo. *Novo diccionario da língua portugueza.* Lisboa: Typographia Lisboense de José Carlos D’Aguiar Vianna, 1850.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição.* São Paulo: Graal, 2006.

_____, ____. *Conversações.* São Paulo: 34, 1992.

DELEUZE, Gilles & GUATARI, Félix. *Mil Platôs: Vol. 4.* São Paulo: 34, 2007.

_____, ____ _ _____, ____. *O Anti-Édipo.* São Paulo : 34, 2011.

DUNCUM, Paul. Visual Culture Isn't Just Visual: Multiliteracy, Multimodality and Meaning. In *Studies in ArtEducation.*2004. (Trad. nossa).

ELIADE, Mirceia. *O Xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase.* São Paulo:

Martins Fontes, 2002.

ENGELS, Friedrich e MARX, Karl. *Manifesto do Partido Comunista.* Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

ESHUN, Kodwo. *More brilliant than the Sun.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

FAY, Richard R. e POPPER, Arthur N (Org.).*Hearing by Bats.* Nova Iorque: Springer-Verlag, 1995. (Trad. nossa).

FEYNMAN, Richard, LEIGHTON, Robert e SAND, Matthew. *Lições de Física. Vol. I.* Porto Alegre: Artmed, 2008.

FLORES, Victor. *A imagem técnica e suas crenças, a confiança visual na era digital.* Lisboa: Vega, 2013.
FRISCH, Dalgas. *Os doze cantos do Brasil*. São Paulo: Dalgas-Ecoltec, 2001.

GILROY, Paul. *O atlântico negro.* São Paulo: Editora 34, 2012.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare – Sound, Affect and The Ecology of Fear.* Londres: MIT Press, 2012. (Trad. nossa).

HACKMANN, Willem. *Seek & Strike: Sonar, anti-submarine warfare and the Royal Navy 1914-54.* Londres: Her Majesty´s Stationary Office, 1984.

HALLIDAY, David, RESNICK, Robert e WALKER, Jearl. *Fundamentals of Physics.* New Jersey: John Willey & Sons, 2010. (Trad. nossa).

HELMHOLTZ, HERMANN. *On sensations of tone.* EUA: Lightning source, 2009. (Trad. nossa).

HOSOKAWA, Shuhei. *The Walkman Effect.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

IHDE, Don. *The Auditory Dimension.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

IGES, Jose. *Cuandolos artistas manejan las dimensiones del sonido.* Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36.
In: STOLF, Raquel.

ISOU, Isidore. *Por uma nova poesia oral: a respeito de uma sensibilidade sonoro auditiva.* In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX.* São Paulo: EDUC, 1992.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat.* In: STERNE, Jonathan (org.) *The Sound Studies Reader.* Nova Iorque: Routledge, 2012. (Trad. nossa).

KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational idendity.* Londres: MIT 2002.

LABELLE, Brandon. *Background noise: perspectives on sound art.* Nova Iorque – Londres: Continuum, 2012.

LOHSE, Detlef, SCHMITZ, Barbara e VERSLUIS, Michel. *Snapping Shrimp Make Flashing Bubbles.* Revista Nature**,** Londres, número 413, páginas 477-478, 04 de Outubro de 2001. ISSN 0028-0836.

LOMBARDI, Daniele (org). *The art of noise, destruction of music by futurists machines.* Londres : Sun vision press, 2012.

OBICI, Giuliano. *Condição de escuta.* Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

ORLANDI, Luiz B. L. *Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos?.* In: *Imagens de Foucault e Deleuze.* Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2002.

PRITCHETT, James. *Lo que el silencio enseño a John Cage: la historia de 4'33".* In: *La anarquia del silencio, John Cage y el arte experimental.* Barcelona: MACBA, 2009.

RÔSHI, Shundô Aoyama. *A coisa mais preciosa da vida.* São Paulo: Palas Athena, 2013.

RUBINSTEIN, Michael. *The Visual Microphone: Passive Recovery of Sound from Video.* ACM Transactions on Graphics, Volume 33, Número 4 (Proc. SIGGRAPH), 2014.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noise.* Nova Iorque: Pendragon Press, 1986.

SCHAFER, R. Murray. *The Soundscape.* Vermont: Destiny Books, 1993.

SILVA, Antonio de Moraes. *Diccionário da Língua Portugueza.* Lisboa: Typographia de Joaquim Germano de Sousa Neves, 1878.

STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil.* São Paulo: Edusp, 1974.

STOLF, Raquel. *Entre a palavra pênsil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras].* Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011, p. 161.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOOP, David. *Ocean of Sound.* London: Serpent's Tail, 1995. (Trad. nossa).

TRUNGPA, Chogyam. *Alem do materialismo espiritual.* São Paulo: Cultrix, 1973.

_____, _____. *As quatro nobres verdades do Budismo e o caminho da libertação.* São Paulo: Cultrix, 2013.

TRUPPIN, Andrea. *And then there was sound: the films of Andrei Tarkovski.* In: ALTMAN, Rick (org.). *Sound Theory and Sound Practice.* Nova Iorque: Routledge, 1992. (Trad. nossa)

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem.* São Paulo: Cosac&Naif, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Sites consultados

<http://joseiges.com/?page_id=36.>Acesso em 20/10/2014.

<http://www.sciencedaily.com/releases/2005/02/050223140605.htm> Acesso em 12/11/2014.

<http://news.nationalgeographic.com/news/2002/12/1206_021206_TVMayanTemple.html>Acesso em 10/01/2015.

<http://www.ted.com/talks/michael_rubinstein_see_invisible_motion_hear_silent_sounds_cool_creepy_we_can_t_decide?utm_source=newsletter_daily&utm_campaign=daily&utm_medium=email&utm_content=button__2014-12-23#t-755140> Acesso em 11/01/2015.

<http://revistaplaneta.terra.com.br/secao/reportagens/ecologia-acustica> Acesso em 15/01/2015.

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1414770-estudante-transcreve-partitura-encontrada-em-quadro-de-bosch.shtml> Acesso em 15/01/2016.

<https://reaktorplayer.wordpress.com/tag/luigi-russolo/> Acesso em 28/01/2016.

<http://tayandhergay.blogspot.com.br/2012/11/plight-by-joseph-beuys-1985.html> Acesso em 25/01/2016.

<http://www.max-neuhaus.info> Acesso em 15/01/2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=fAxHlLK3Oyk> Acesso em 08/02/2016.

<www.theguardian.com> acesso em 20/02/2016.

<http://ic.mmoma.ru/en/artists/jens_hanning/>, acesso em 10/04/2016.

<www.artnet.com>, acesso em 20/04/2016.

Filmografia

Luzes da Cidade (1931, 35mm, 87min), dirigido por Charles Chaplin.

Apocalypse Now (1979, 35mm, 120min), dirigido por Francis Ford Coppola.

Limite (1929, 35mm, 100min), dirigido por Mario Peixoto.