

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura

SIDNEY SANTOS SCHROEDER

A ESCUTA DISJUNTIVA:
o som e os caminhos que se bifurcam

Rio de Janeiro
2016

SIDNEY SANTOS SCHROEDER

**A ESCUTA DISJUNTIVA:
o som e os caminhos que se bifurcam**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social sob orientação do Prof. Dr. André Parente

Rio de Janeiro

2016

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Rio de Janeiro, 22 de setembro de 2016

Banca examinadora:

Prof. Dr. André de Souza Parente – Orientador

Prof. Dr. Bernardo Carvalho Oliveira
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Marisa Flório Cesar
Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ

AGRADECIMENTOS

Escrever é ser um e ser muitos ao mesmo tempo. Aos amigos, artistas, autores, familiares, funcionários, professores e tantos outros que de uma forma ou de outra contribuíram para a realização deste trabalho, deixo aqui minha profunda gratidão.

Ana Kiffer André Parente Anita Leandro Antonia Gama Antonin Artaud Antonio Negri Bernardo Oliveira Cezar Migliorin Denilson Lopes Felix Guattari Fernanda Bruno Floriano Romano George Seurat Gilles Deleuze Giuseppe Cocco Henrique Antoun Ivana Bentes Jonathan Crary Jorge Luis Borges Jorgina da Silva Costa Kátia Maciel Maria Cristina Franco Ferraz Marisa Flório Cesar Mauro Sá Rego Costa Michael Hardt Michel Foucault Priscila Manso Rembrandt Ruth Schroeder Thiago Couto Vanessa Schroeder Van Gogh e tantos outros que aqui não caberia nomear.

Agradeço a Capes pelo apoio prestado no desenvolvimento desta dissertação.

Ao meu orientador, André Parente, em especial, agradeço a confiança ao se perder comigo pelos labirintos dessa pesquisa.

Produção de conhecimento sem afeto não gera transformação.

*Deixo aos vários futuros (não a todos) meu jardim de caminhos que se bifurcam
(Jorge Luis Borges)*

RESUMO

SCHROEDER, Sidney. A escuta disjuntiva: o som e os caminhos que se bifurcam. Orientador André Parente, Rio de Janeiro, 2016, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

O som vem adquirindo cada vez mais destaque no circuito das artes visuais. Instalações, objetos, imagens e performances passam a ter o som como elemento constitutivo e deflagrador da experiência artística, ao que se convencionou chamar de arte sonora. Analisaremos tais obras a partir das diferentes escutas por elas sugeridas – escuta acusmática, escuta causal, escuta ampliada e escuta disjuntiva – a fim de identificar o surgimento de um pensamento dissociativo entre som e imagem, entre percepção visual e auditiva, capaz de fazer emergir as subjetividades singulares e restaurar a aura.

Palavras-chave: arte sonora, escuta, disjunção, aura, singularidade, representação

ABSTRACT

SCHROEDER, Sidney. A escuta disjuntiva: o som e os caminhos que se bifurcam. Orientador André Parente, Rio de Janeiro, 2016, Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

The sound has been acquiring even more highlight at visual arts circuit. Installations, objects, images and performances now have the sound as a constitutive element and artistic experience exploder, calling like sound art. We will analyze these arts works from different kind of listening suggested by themselves - acousmatic listening, causal listening, amplified listening and disjunctive listening – in order to identify the disconnected thinking appearance between the sound and the image, between the visual and audio perception, that have been able to emerge the singulars subjectivities and restore the aura.

Keywords: sound art, listening, disjunction, aura, singularity, representation

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: George Seurat, Parada de circo, 1888	12
Figura 2: Dançarinos da Sagração da Primavera, 1913	24
Figura 3: Máscaras africanas e detalhes do quadro Les Demoiselles d'Avignon, Pablo Picasso, 1907	25
Figura 4: Paul Klee, Polifonias, 1932	26
Figura 5: Donald Judd, Untitled, 1970	28
Figura 6: Dan Flavin, Nominal tres, 1963	29
Figura 7: Luigi Russolo e seus Intonarumori	30
Figura 8: Marcel Duchamp, Roda de bicicleta, 1913, e Fonte, 1917	32
Figura 9: Jackson Pollock, Summertime: Number 9A, 1948	33
Figura 10: Yves Klein, Antropometrias, 1960	34
Figura 11: Kazimir Malevich, Quadrado negro sobre fundo branco, 1915	35
Figura 12: Exposição das obras de Kazimir Malevich, 1915	39
Figura 13: Robert Morris, instalação na Green Gallery, Nova York, 1964	39
Figura 14: Hélio Oiticica, Tropicália, 1967	40
Figura 15: Christo e Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlim, 1995	41
Figura 16: Richard Serra, Titled Arc (Arco inclinado), Nova York, 1987	42
Figura 17: Sophie Calle, instalação O hotel (L'Hôtel), 1983	43
Figura 18: Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos, 1970	44
Figura 19: Robert Smithson, Molhe espiral, 1970	46
Figura 20: Walter de Maria, Campo relampejante, 1971 – 77	46
Figura 21: Cildo Meireles, Liverbeatlespool, 2004	49
Figura 22: Janet Cardiff, Forty-Part Motet, 2001	50
Figura 23: Bruce Nauman, Raw Materials, Tate Modern, 2005	50
Figura 24: Bernhard Leitner, Sound chair, 1975	51
Figura 25: Bernhard Leitner, Immaterial Vault, 1975	52
Figura 26: Cadu, Partitura, 2010	53
Figura 27: Christian Marclay, Records	54
Figura 28: Celeste Boursier Mougnot, sem título, 2009	54
Figura 29: Celeste Boursier Mougnot, From here to hear, 2008	55
Figura 30: O Grivo, Conta-gotas, 2013	55

Figura 31: Chelipa Ferro, Nadabrahma, 2003	56
Figura 32: Chelipa Ferro, Autobang, 2002	57
Figura 33: Guilherme Vaz, Crude, MAM, Rio de Janeiro, 2012	59
Figura 34: Joseph Beuys, Plight, 1985	59
Figura 35: Michael Asher, instalação na galeria do Pomona College, 1970	60
Figura 36: Alvin Lucier, I'm sitting in a room, 1969	61
Figura 37: Steve Reich, Pendulum Music, Whitney Museum, 1969	62
Figura 38: Chelipa Ferro, Microfônico, 2009	63
Figura 39: Christina Kubisch, Oasis, 2000	64
Figura 40: Christina Kubisch, Electrical walks, 2003 – 2014	64
Figura 41: Carlito Carvalhosa, Sum of days, 2011	65
Figura 42: Robert Morris, The box with the sound of its own making, 1961	66
Figura 43: Christina Kubisch, Clocktower Project, 1998	68
Figura 44: Floriano Romano, Falante, 2007, e Sapatos Sonoros, 2009	69
Figura 45: Floriano Romano, Máscara Sonora, 2007	70
Figura 46: Marcos Chaves, Risos contidos, 2005 – 2008	70
Figura 47: Max Neuhaus, Times Square, Nova York	72
Figura 48: Cildo Meireles, Babel, 2001	73
Figura 49: Cildo Meireles, Marulho, 1991	74
Figura 50: Janet Cardiff e George Bures Miller, The dark pool, 1995	75
Figura 51: Janet Cardiff, audiowalks, 1991 – 2014	76
Figura 52: Bill Fontana, The Brooklyn Bridge Sound Sculpture, 1983	77
Figura 53: Bill Fontana, Sound island, captação sonora em Normandy e transmissão em tempo real no Arco do Triunfo, Paris, 1994	78
Figura 54: Laura Belém, Noite de São João, 2007	79
Figura 55: Rembrandt, A lição de anatomia do Doutor Nicolaes, 1632	80
Figura 56: Turner, Sun Setting Over a Lake, 1840	83
Figura 57: Van Gogh, Campo de trigo com corvos, 1890	84
Figura 58: Van Gogh, A noite estrelada, 1889	87

SUMÁRIO

Introdução – Os caminhos da escuta	10
PARTE 1 – A imensidão do som	
1. Pra começo de conversa, uma parada	12
2. Forças sonoras	14
3. A construção da harmonia	15
3.1. Princípio de exclusão	16
3.2. Princípio de unidade	17
3.3. Princípio de analogia	19
3.4. Princípio de progressão	21
4. Desenquadramentos	22
4.1. Para além da moldura ocidental	23
4.2. A imensidão do som	29
PARTE 2 – Pelos labirintos da escuta	
1. Entradas e saídas	35
2. O espaço do silêncio	38
3. Escuta acusmática	47
4. Escuta causal	52
5. Escuta ampliada	58
6. Escuta disjuntiva	65
PARTE 3 – Os caminhos que se bifurcam	
1. O corpo e a bifurcação dos sentidos	80
2. A disjunção e a restauração da aura	84
Conclusão – Passeio sonoro do esquizo	88
Referências bibliográficas	91

Introdução

OS CAMINHOS DA ESCUTA

O que acontece quando os caminhos entre o que vemos e o que ouvimos se bifurcam? Quando o som se desloca e perdemos de vista sua origem, seu referencial? A dissociação entre som e imagem, entre percepção visual e auditiva, é o objetivo desta pesquisa. Eis o que denomino de escuta disjuntiva. Uma condição de escuta em ambientes sonorizados, atravessados e mediados por aparelhos sonoros, onde o que se vê não condiz com o que se ouve. Interessa-nos pensar como o som gravado, editado e reproduzido em um novo contexto, pode modificar, afetar e produzir novos sentidos e agenciamentos com o espaço, objetos e corpos nele presente.

Experiências sonoras cuja interdisciplinaridade ultrapassa os limites do circuito da música passaram a integrar o campo expandido da arte contemporânea. O termo arte sonora (*sound art*) surge para dar conta desses trabalhos cuja exploração da sonoridade se dá em contato com elementos do campo visual: a plasticidade, o campo escultórico, o uso de objetos, a corporeidade, a espacialidade e a arquitetura. Os gravadores e reprodutores de som com seus alto-falantes e microfones passam a figurar como mediadores entre a invisibilidade do som e a visibilidade dos objetos e corpos dispostos no espaço.

Criar ambientes imersivos, inserir o espectador na obra, apropriar-se de objetos do cotidiano, aproximar a arte de uma vivência são algumas das características do fazer artístico na contemporaneidade. A busca por uma espacialização vai de encontro a um desejo de ruptura com a moldura que separava o espaço da arte como representação, como ficção, do espaço da vida, da realidade. Um movimento em duas direções: do mundo à arte e da arte ao mundo. Tanto museus e galerias abrem suas salas para a criação de instalações quanto paisagens urbanas e rurais recebem intervenções artísticas. De um lado o cubo branco, o espaço neutro onde será construída uma cena, por outro o sítio, a especificidade do local onde se realizará a intervenção, e por terceiro o som colocando em crise toda a distinção entre esses dois espaços.

Intangível, invasivo, perturbador. Assim abordaremos o som: em sua natureza expansiva, capaz de romper fronteiras, circular entre os corpos, afeta-los, atravessá-los. Expor um som trás em si esse dilema: como interferirá no ambiente no qual se propaga. Mais ainda, trás a consciência de ser inseparável, som e matéria. Pensar em escuta é situar-se nesse terreno interstício da atuação do som sobre os corpos. Fugir de termos como instalação sonora, escultura sonora, objeto sonoro, extraídos do campo das artes visuais, coloca-nos diante de um pensamento do som com corpo, através do corpo. A escuta como relação. Quem escuta, escuta algo, está em direção a outrem, em movimento. A escuta na constituição de nossos corpos, na formação de nossas subjetividades. O corpo disciplinado? O corpo sem órgãos do esquizo? De que corpo estamos falando? Escuta acusmática, escuta causal, escuta ampliada, escuta disjuntiva. Interessa-nos pensar as possibilidades de ligações da sonoridade com este campo hegemonicamente construído da visão e das imagens. Pensar a aura e a cópia. Pensar com o som e com ele identificar e ultrapassar os limites das especializações dos campos da música e da imagem. Encarar a arte sonora como este desejo de cruzamentos e expansões. Avido por bifurcações. Dessa forma, selecionamos as obras e os artistas. Pela áudio-visão. Caberiam ainda os cineastas, fruto da vivência moderna de fragmentação e simultaneidade, tão caras a arte sonora. Postos de fora no corte final. Demandaria outra pesquisa. Michel Chion o fez. Partimos das artes visuais e da música em direção ao corpo. Pelos caminhos labirínticos dos ouvidos. Nele, quando menos se espera, já se encontra. Introduzido, enredado.

1.

A IMENSIDÃO DO SOM

1. Pra começo de conversa, uma parada

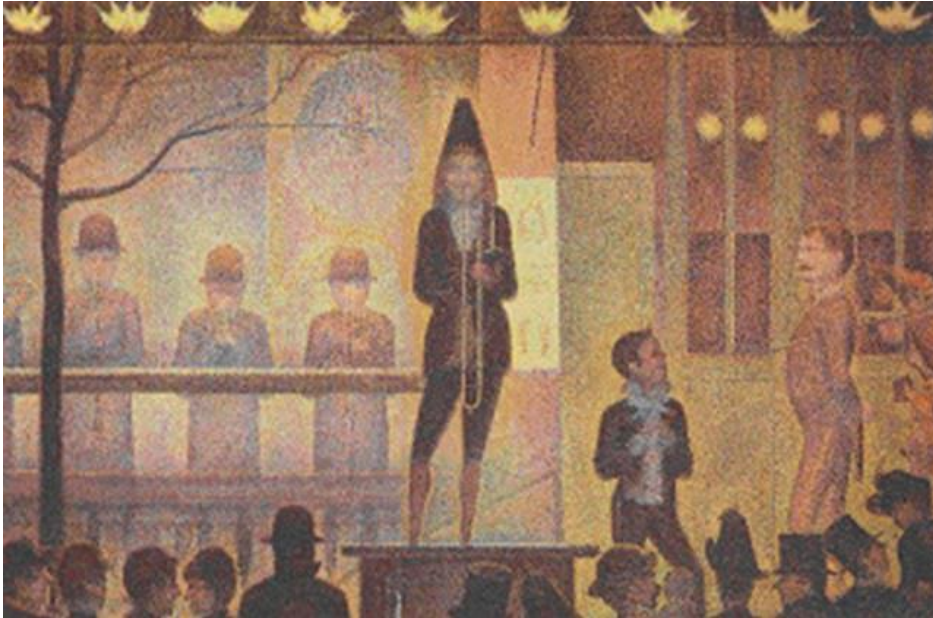


Figura 1: George Seurat, Parada de circo, 1888

A cena pede alegria. Estamos às portas de um circo. Na entrada de seu universo mágico e fantasioso. Ao centro, destacado por um pequeno tablado, uma figura toca um trompete para uma plateia um tanto dispersa às suas notas musicais. Quase podemos ouvir o som de seu instrumento se misturando ao falatório da multidão e aos ruídos da cidade. Sim, a imagem criada por Georges Seurat evoca uma dimensão sonora. Estamos em 1888, ano em que a obra *Parada de Circo* foi apresentada pela primeira vez. A cidade: Paris. Palco das mais importantes transformações pelos quais passaram as grandes metrópoles com o processo de industrialização e urbanização. O cenário de agitação e efervescência dá o tom que eventos como este exigem. Mas algo destoa de um clima de festejo. Algo permanece como promessa não cumprida. Eis o terreno movediço que a obra nos insere: a disjunção.

Estamos numa parada, como o próprio título sugere. Espaço de suspensão: Nem espetáculo, nem vida cotidiana. Estamos no lado de fora onde um aglomerado de pessoas espera a atração principal: o circo. Desta, avistamos apenas sua iluminação a escapar pela fresta das portas. Mas se o picadeiro circense nos é negado, a rua descortina-se para nós. Ali, em meio à agitação da cidade, acompanhamos uma apresentação musical. Tal como um espectador de teatro clássico, nossa posição é de frontalidade ao palco cênico. Porém, no lugar da imobilidade que tal arquitetura sugere, no lugar da harmonia musical, a obra nos solicita movimento e desorientação. Suas pinceladas aparentes nos atraem a seu encontro. À medida que nos aproximamos do quadro, passamos do reconhecimento da cena para um gradativo abstracionismo. De uma harmonia ao caos sonoro. Em meio ao pontilhismo de cores e sons, em sua superfície abstrata, navegamos à deriva, desgovernados, sem referências concretas para nos apoiarmos. Do incerto que a falta de horizonte nos trás, resta nos recuar. Buscar novamente a imagem reconhecível. Mas ali, onde o ponto de fuga nos traria um porto seguro, mundo estável e centralizado da perspectiva renascentista, encontramos a figura ambígua do trompetista. Corpo desforme. Nem alegre nem triste, nem atento nem disperso, nem masculino nem feminino. Por onde quer que se percorra pelo quadro a dualidade se impõe.

Se George Seurat soube captar as mudanças em curso de seu tempo, é na construção de uma zona ambígua entre integração e desintegração espacial onde o artista melhor traduziu a experiência moderna. Um mundo aonde a fragmentação da percepção e a proliferação indiscriminada de sons vieram a erodir o chão de harmonia no qual a cultura ocidental construiu seus pilares. A própria diluição das fronteiras entre as dicotomias natureza e cultura, sujeito e objeto, material e imaterial, público e privado, ficção e realidade, etc. Um estado de bipolaridade no qual a vida urbana no final de século XIX e seu capitalismo crescente nos inseriu: por um lado fomos estimulados ao movimento, postos a circular – pessoas, objetos, produtos, dinheiro, etc – por outro foi preciso controlar e dirigir este movimento, criar mecanismos de adaptação dos corpos ao consumo e ao trabalho.

Pois é neste espaço de intercessão que a arte sonora surgirá. Num impulso de retorno da música ao mundo, para além das salas escuras e silenciosas dos *concerts halls*, exiladas do contato impuro com a vida. Um reencontro do som com a matéria, da sonoridade com a construção espacial. Um cruzamento entre experiências do campo musical com o campo das artes visuais. Movimentos de rompimento e permanência: essa dupla força que rege a sonoridade. O abstracionismo ruidoso de *Parada de circo* convivendo com um desejo de estabilidade. Esta contínua crise de representatividade na qual a modernidade nos inseriu.

2. Forças sonoras

De todos os fenômenos da natureza estará certo quem disser que é o vento, se não o mais, um dos mais assustadores. Faz-se ouvir, sem que possamos vê-lo. Nos toca, sem que possamos tocá-lo. Ventos são fenômenos táteis e auditivos por natureza. Por onde passam, geram sons e movimento através dos objetos em que animam e arrastam. Chega a ser prazeroso quando brisa, mas pode tornar-se devastador quando ventania. Ainda que tentemos nos proteger de suas correntezas erguendo muros, paredes, casas, não há como dele inteiramente fugir. Uma ameaça externa sempre permanecerá: o murmúrio uivante de seu som.

Sons tem este poder desestabilizador de atravessar fronteiras físicas. Enquanto a visão nos dá um sentido de separação entre nós e o mundo de seres e coisas a nos circundar, o som nos aproxima, nos agita, nos imerge no espaço. Sua particularidade é ser coletivo e relacional.

Mas quem estará disposto a abandonar seus sonhos de refúgio para dar ouvidos aos ventos? Aventurar-se em redemoinhos? Extrair da imensidão do som isto que convencionamos a chamar de música, esta senhora de nossos ritmos? Um acorde de Vivaldi em pleno jardim? Bethoveen em meio aos ruídos do trânsito? Falatórios da estação de trem e, de repente, um Stravinsky? Um Villa-Lobos? Tom Jobim?

Quem dera fosse possível entregarmo-nos aos rodopios imprevisíveis dos ventos sem querer construir para si uma sinfonia de música ideal. Deixar-se levar pelas águas do rio. Um tempo onde a vida apenas seguisse seu fluxo. A Terra em sua circular rotação. Mas toda correnteza tem lá seus percalços. Suas pedras no caminho. Todo rio tem sua terceira margem clamando por outras temporalidades. Quando foi que deixamos de perceber na música esta ligação com o universo invisível e espiritual?

A suspensão do tempo mundano em direção ao tempo coletivo dos rituais. Assim era vivenciada a música nas sociedades pré-capitalistas. Na pulsão rítmica e ruidosa das percussões das culturas africanas, árabes ou indianas, deuses e seres superiores são invocados. Ritmos irregulares convivem com um eixo fixo e contínuo. Entre ordem e desordem, diferença e repetição, o corpo é levado ao transe pelos tambores hipnotizantes.

Em contrapartida, no ocidente, na filosofia grega de Sócrates, Aristóteles e Platão, houve a cisão: de um lado a música harmoniosa, em consonância com o universo, as setes notas musicais pitagóricas, Apolo o deus da beleza e da perfeição, do outro, a música pulsante, voltada ao corpo, o paganismo de deus Dionísio. Institui-se o pensamento musical ocidental em torno do ideal de harmonia: a purificação de todos os sons considerados indesejáveis e ruidosos.

E assim, entre pés no chão e cabeça aos céus, caminhamos cambiando entre sonhos de harmonia e desejos de dissonância. Nessa aceitação ou rejeição dos ruídos, a música se faz. Neste enfrentamento com forças ocultas, neste elo com o cosmo, neste girar de vida e morte entre o caos e a ordenação, aí está sua fonte.

3. A construção da harmonia

Na harmonia estamos neste pequeno terreno demarcado pela afinação e pelas notas musicais. Levantam-se paredes sonoras contra toda possibilidade de dissonância, conflito e contradição. Uma dissolução de toda contrariedade em uma

unidade harmônica. Funda-se assim o pensamento ocidental, nesta busca de uma harmonia calcada nos princípios de exclusão, unidade, analogia e progressão.

3.1. Princípio de exclusão

Para uma criança em seus primeiros anos de vida não há música. Tudo que há são sons, dos mais diversos. A canção de ninar na voz de sua mãe, os sons extraídos de um brinquedo, um objeto que cai repentinamente, um trovão em dia de chuva, o som constante de um ventilador. Sua relação com o ambiente sonoro se dá entre a sensação de conforto e acolhimento ao ouvir determinados sons e uma angústia e aceleração ao ouvir outros. Sua própria produção sonora se dará a partir desta relação, seja na emissão de seus primeiros sons vocálicos ou na interação com os objetos que o cerca. A criação de um conceito musical vem se instalar neste lugar, como organização e condução de nossas práticas sonoras.

A invenção da harmonia se dá por mapeamento. Nomeiam-se sons, estabelecem-se fronteiras entre um dentro e um fora de sons agradáveis e indesejáveis, criam-se rotas para a criação musical. Assim Pitágoras chegou às setes notas musicais (*dó, ré, mi, fá, sol, lá, si*). Uma harmonia alcançada através dos tons afinados. Um equilíbrio alcançado eliminando as dissonâncias. Elogio ao deus Apolo em detrimento ao deus Dionísio, onde, mais do que um juízo de valores, a questão se pauta pelo detrimento.

A harmonia é assim uma forma de entrar em sintonia com a perfeição de uma orquestra celestial. Cada tom musical possui um planeta em correspondência. Para alcançar o equilíbrio encontrado nas alturas, resta a nós, seres do plano terrestre, eliminar todos os sons em desafinação com esta melodia cósmica.

E como todo paraíso possui seu inferno, abre-se a caça as bruxas sonoras. Quanto mais se buscou definir o que é música, por exclusão, mais se definiu o que não pertence a ela. Seguindo o pensamento iniciado pelos pitagóricos, Hermann Helmholtz, físico alemão do século XIX, em seu tratado de 1863, influência para todo o campo da acústica moderna, defini o ruído tomando-o em oposição aos sons

musicais. Da buzina de um carro às ondas do mar, toda frequência que não seja regular, estável e periódica, é considerada ruído segundo a teoria de Helmholtz e, portanto, não interessa à música. A cultura musical ocidental funda-se nesta dicotomia entre ruídos e tons musicais. A harmonia como norma.

Somente na modernidade, com a incorporação dos ruídos e experiências com imprevisibilidades, os pilares harmônicos começarão a ruir. Em *The Mathematical Theory of Communication* de 1948, Claude Elwood Shannon, matemático e engenheiro elétrico americano, estabelece o ruído como todo sinal que interfere na comunicação bloqueando e impedindo que uma mensagem chegue de seu emissor ao seu receptor. Esta definição advinda da teoria da informação abrange a própria concepção do termo permitindo pensar a arte em sua função ruidosa, opondo-se assim ao pensamento classista da arte como belo advinda da habilidade excepcional de seu criador. Passadas as experiências com guerras, campos de concentração e toda perseguição fascista ao estrangeiro, um pensamento pautado por exclusões e purismos é fortemente relativizado. A criação musical se estabelecerá cada vez mais numa relação entre aceitação ou rejeição dos ruídos, neste pendulo entre a dissonância e a harmonia.

3.2. Princípio de unidade

Eliminar as dissonâncias. Transformar toda uma pluralidade e diversidade numa unidade consonante. A busca pela *arché*, o princípio de todas as coisas, o uno inicial onde toda a contrariedade se reduz numa unidade harmônica. Esta é a metodologia dos estudos de Pitágoras: repartir o mundo em dois para organizá-lo numa tradução numérica. Pares e ímpares, dia e noite, claro e escuro, quente e frio, positivo e negativo, esquerda e direita, feminino e masculino, etc. Toda uma visão dual para dela extrair uma síntese harmônica.

Das cinco pontas de um pentagrama, símbolo da Irmandade Pitagórica, ao homem como medida e centro do universo. Da perfeição geométrica do pentágono estrelar ao equilíbrio entre corpo e espírito deste homem tomado como padrão. A

harmonia dos pitagóricos produz essa subjetividade centrada na figura de um Eu universal separado em sua razão de toda natureza e objetos que o circunda.

É na proteção do interior dos templos e mosteiros católicos da Idade Média, afastados da impureza sonora das cidades e das expressões populares e carnavalescas das ruas, onde a harmonia das esferas pitagórica encontrou seu espaço ideal de criação e desenvolvimento. O canto gregoriano com suas vozes masculinas monofônicas cantadas à capela, sem acompanhamento instrumental, expurgado de qualquer ritmo pulsante, é o principal exemplo do pensamento de pureza e unidade harmônica. Uma música destinada ao receptor atento, desprovido de qualquer estímulo corporal, permitindo assim que os textos bíblicos cantados fossem melhor assimilados pelo intelecto e pela razão. O espaço em separado da Igreja dá a condição perfeita para a construção de uma música livre de qualquer contágio com as imperfeições do mundo, colaborando para a construção de uma crença pautada numa moral excludente, entre certo e errado, norma e anormalidade, e na unidade de um sujeito baseado no monoteísmo de um Deus herdeiro de Apolo.

A partir do canto gregoriano, as músicas de base harmônica passam a ser executada nos ambientes fechados das Igrejas e salões da corte e da aristocracia enquanto a música de ritmo pulsante fazia-se presente nos ritos populares das ruas. Dá-se a separação entre erudito e popular, casa e rua. A eterna luta entre Apolo e Dionísio, Deus e Diabo, sagrado e profano. Base da formação musical ocidental que só terá seus limites nublados a partir do século vinte quando os ruídos outrora recalçados adentrarão o recinto.

O isolamento passou a fazer parte de um processo de escuta e recepção da música harmônica e erudita. Com o surgimento dos concertos e das orquestras a partir do século XVIII, a música é inserida nos grandes teatros. Esse espaço de interiorização e individuação do sujeito a partir da reclusão e organização do mundo externo oriundos de uma subjetividade advinda da câmara escura e da perspectiva renascentista onde a criação imagética se dá pela centralização de um ponto de vista. O desenvolvimento dos concertos sinfônicos, das óperas e do universo dos espetáculos se sustenta nessa divisão entre uma plateia massificada e anônima,

imóvel em suas cadeiras, em plena escuridão, em contraposição à iluminação do palco onde se descortina um mundo ordenado no qual o espectador não participa em sua posição de silêncio e atenção. Posição essa que poderá ser quebrada apenas pelos aplausos de aprovação ou as vaias de reprovação geralmente ao término do espetáculo. Uma liberdade controlada e limitada apenas às respostas aos estímulos recebidos.

Será preciso estar só, se aquietar, silenciar para chegar a algo próximo ao que podemos chamar de paz. Deixar a vida citadina, os afazeres rotineiros, o mundo de praticidade e compromissos marcados. Há todo um universo em nosso interior a ser explorado, revirado, expandido. O Eu é muitos na sua construção por adições e subtrações. Sentado em sua frontalidade ao palco, seduzido pelo cantar da sereia, esse espetáculo de ilusões e ocultamentos, apagado pela cena que ilumina e conduz fazendo do outro o eu, a verdade única apresentada como espelho, isso tudo é pouco para um Eu que clama por mais perspectivas. A centralização do sujeito, resultado dessa unidade harmônica sonora e espacialmente construída, torna-se um potencial instrumento de controle nas mãos daqueles que a conduzem.

3.3. Princípio de analogia

É como um duplo, um jogo de espelhos celestial. Os tons musicais, as canções, as harmonias possuem seu correspondente nas esferas. Lá nas alturas, entre planetas, astros e estrelas, há uma melodia cósmica. Músicos são esses alquimistas, tradutores dos movimentos do universo, capazes de nos colocar em sintonia com a harmonia divina. Sete notas musicais na terra, sete planetas nos céus. Sol, Lua, Júpiter, Saturno, Mercúrio, Vênus e Marte na antiga astrologia dos pitagóricos. Toda uma relação de analogias e correspondências entre astros, sons e números tem seu início a partir dos estudos gregos.

Uma brincadeira de criança. Fazer da lâmpada acesa o sol. Do quarto, o universo. Da lata enferrujada, a casa da minhoca. Do pote, uma embarcação. Da banheira, um oceano. Do jardim no quintal, toda uma floresta a desvendar. Aristóteles já falava da capacidade de imitação inerente ao ser humano, ao que

chamou de mimese. A analogia investe nesta predisposição à criação de semelhanças. Estamos no terreno da representação. Quando uma cena, uma imagem, um objeto ou um documento por escrito, por exemplo, nos é apresentado no lugar de outro ausente, estamos a falar de uma representação. Como as pinturas renascentistas com suas técnicas de perspectiva e ponto de fuga fazendo da imagem, tal como um espelho, uma reprodução da realidade, refletindo o mundo em sua superfície, fazendo ver através do olhar de outrem. Assim deu-se a criação pictórica, o quadro como unidade de organização da realidade a partir do ponto de vista centralizado de seu criador, até os modernos virem borrando toda a estabilidade com sua explosão expressiva e abstrata de gestos, cores e linhas.

A transposição da música e da pintura para os interiores dos teatros e galerias foi acompanhada por um avanço da representação no campo das artes. Quanto mais sua exposição se afastava dos ambientes abertos, mais sua composição o reproduzia dentro dos limites organizados da moldura musical harmônica ou da superfície da tela.

Dos motivos de natureza dos jardins europeus presente nas composições do período clássico do século XVIII à exaltação do nacionalismo e dos sentimentos subjetivos de um individualismo burguês em expansão no período romântico do século XIX, as salas de concerto tornam-se uma janela aonde a sonoridade vai acompanhando os avanços e as mudanças da vida urbana. A música clássica vai assumindo o papel de ordenação antes comandado pelas Igrejas. Ao mesmo tempo em que se impregna do mundo externo, se apresenta a ele como resposta. A estrutura e representação dos concertos torna-se o espaço onde os conflitos e dissonâncias da sociedade são elaborados e resolvidos dentro de um ideal harmônico. A formação da orquestra sinfônica com sua divisão em setores especializados e seu comandante na figura do maestro será a própria ritualização da organização de uma sociedade baseada no trabalho disciplinar das fábricas.

Com Richard Wagner o período romântico encontrará seu auge apocalíptico. Sua concepção de arte total unindo o libreto, a música, o cenário e toda ação em cena, o ilusionismo e ocultismo de seus processos técnicos, como a ausência da

orquestra colocada no fosso do teatro, o alto grau de concentração musical exigindo uma atenção máxima de seus espectadores, em Wagner, todo um arsenal de técnicas de encenação são criados para produzir um espetáculo cada vez mais imersivo e separado da realidade externa. Em suas óperas vivenciamos um paradoxal desejo de controle absoluto e unidade harmônica e a destruição brutal de seu próprio projeto. Uma exaltação e derrocada de seu imperialismo. O crescimento das metrópoles e das indústrias e seu conseqüente aumento de caos sonoro urbano caminham paralelamente com uma necessidade crescente de ordenação e controle presentes no projeto wagneriano. O fracasso de seu ideal é a própria preconização da era moderna com sua invasão dos ruídos no ambiente musical e sua crise do modelo harmônico.

3.4. Princípio de progressão

Existem as peças e existe o tabuleiro. As primeiras são chamadas de notas musicais, a segunda de partitura. Com elas podem-se criar e recriar a vontade. Uma brincadeira de condomínio com sua liberdade vigiada. Uns escolherão juntar as peças. A estes chamaremos de compositores. Outros caberão percorrer o bloco de peças agrupado. Para este, convocaremos os músicos e os ouvintes. Assim se dá a construção musical harmônica.

Com um monocórdio, instrumento composto por uma única corda estendida entre dois cavaletes, Pitágoras chegou ao tom musical. Repartindo matematicamente a corda em diferentes comprimentos, foi descobrindo a relação entre o tamanho da corda e o tom produzido por ela. Traduzindo estas qualidades sonoras em números chegou às notas musicais, esse chão onde a harmonia constrói suas melodias. O experimento de Pitágoras tem por principal característica essa ordem numérica progressiva: a escala musical.

Passar de nota a nota, percorrer um caminho pré-determinado pela composição, o tempo harmônico constitui-se por esta organização contável, cronológica, histórica, linearmente guiada por uma partitura. Não é de se estranhar que a música concertista tenha se encontrado com o drama literário e teatral para

formar a ópera. É na sucessão histórica onde as representações, as narrativas, os sujeitos e a moralidade cristã são formados. Tempo construído por causalidades, presente inventando um passado que o justifique e o ordene dentro da lógica estável dos sentidos.

Mas há sempre um mapa para se traçar e um acaso para nos desnortear. A modernidade avançará por caminhos menos precisos e controlados: a imprevisibilidade na criação musical, o retorno dos ruídos e a dissolução do modelo harmônico.

4. Desenquadramentos

Não sei se foram as paredes que ruíram ou sua construção não era tão sólida quanto imaginávamos. Mas a casa, este lugar de segurança e proteção, é antes de tudo isso, uma construção. E o que chamamos de modernidade, talvez não seja nada mais do que a compreensão deste fato. A descoberta de algo que estava ali e não sabíamos. Foi necessário abrir a porta, sair, olhar para trás e perceber: Então era isso, uma casa. Assim como para um peixe tudo o que há é o oceano ou para um feto as paredes do útero de sua mãe. A modernidade é um nascimento.

Ou renascimento. Não se constrói uma casa em cima de um nada. Mas sobre algo que já ali existia anteriormente. Toda casa implica uma morte. Toda morte, um esquecimento. Paredes são feitas de matéria e memória. A linguagem e o saber não seria este construir e desconstruir de casas? O Eu, como casa, a morte de outros Eus possíveis? A modernidade não seria esta crise da casa? Ou sua consciência como construção cultural? Esse texto de tantas interrogações, tantos verbos no futuro do pretérito, tantos talvez, não seria a modernidade o próprio despertar para este advérbio de incerteza?

Ou o que podemos chamar de rua. Tal como narciso que só busca a si naquilo que vê, para existir, a casa inventa a rua. Como se para dizer Eu fosse preciso separar-se de tudo aquilo que seja Tu. Mas a rua, como este oposto da casa, não se identifica neste jogo de separação. Seria preciso desnomear a rua.

Aceitar sua multiplicidade. Nomear é fixar, levantar muros, construir casas. A não-casa, em compensação, não é a rua, mas aquilo que é casa e rua ao mesmo tempo, movimento e repouso continuamente, vida.

Ou o tempo em suas múltiplas direções. Muitos são os caminhos possíveis para se pensar a modernidade e sua desconstrução da harmonia. Partimos de dois movimentos: a abertura dos artistas modernos ao pensamento oriental, africano e indígena, dentro de um processo de rompimento com a subjetividade centralizada europeia e sua concepção de tempo linear, e o despertar dos músicos para os sons do mundo, os ruídos recalcados pela escala harmônica, dentro do contexto artístico de crise da representação e seu desenquadramento rumo à vida.

4.1. Para além da moldura ocidental

Aparentemente sólida em sua evocação por um presente histórico e vanguardista e seu rompimento com o passado, quanto mais a modernidade caminhou na direção de um futuro evolutivo, mais se aproximou de sua crise. Ao ampliar seus limites, o homem ocidental viu que não estava só. Toda uma complexa concepção de mundo existia para além de suas fronteiras físicas e ideológicas. A Europa deixava de vivenciar uma expansão marítima como nos séculos XV e XVI para ver sua cultura e sua arte serem invadidas e contagiadas por outras perspectivas. O caminho para o oriente desestabilizando a unidade harmônica e o antropocentrismo ocidental.

No início do século XX, os teatros europeus abriram gradativamente suas portas para os ruídos e as pulsações rítmicas outrora recalcadas pela ordem melódica e representativa que imperou dos primórdios do canto gregoriano ao período romântico. A apresentação da *Sagração da Primavera* em 1913 constitui-se como um importante marco na abertura destes novos caminhos que a música moderna viria seguir. O balé da já aclamada companhia *Ballets Russes* estremeceu as plateias europeia com suas referências aos rituais primitivos tal como eram vistos pelo olhar civilizado ocidental. Para encenar o sacrifício de uma virgem numa cerimônia pagã, Stravinsky criou um entrecruzamento de ritmos, melodias e acordes

sobrepostos. Ora tendendo ao lirismo, ora ao explosivo, com suas percussões, pratos e o atravessamento de metais, o resultado é de uma obra irregular, dissonante, estranha aos ouvidos habituados ao purismo harmônico até então vigente. A inquietação corporal dos espectadores reagindo com vaias, brigas e xingamentos logo nos primeiros acordes de sua noite de estreia já provém desta presença rítmica pulsante neste ambiente construído para uma recepção contemplativa, silenciosa e imóvel de uma música voltada ao intelecto. A entrada do pulso e do ruído e seu conseqüente apelo ao corpo nestes espaços dedicados à música irão posteriormente exigir mudanças como a retirada das cadeiras da plateia. Já dentro de um contexto de industrialização massificada e contracultura das décadas de 60 e 70, o concerto de rock com suas guitarras elétricas e altos decibéis serão a expressão maior deste público ruidoso, dançante e participativo.



Figura 2: Dançarinos da Sagração da Primavera, 1913

Diferente do pensamento musical harmônico ocidental, as musicalidades orientais, africanas ou indígenas não partem de uma imitação ou representação de mundo, mas possuem uma função dentro de um contexto ritualístico bastante distante da tradição ocidental de uma arte criada para uma contemplação racional. Rituais são estes momentos de suspensão da vida cotidiana onde se estabelece um contato com o mundo espiritual através de incorporações, transe e cultos aos deuses ou criam-se jogos de encenações onde as relações sociais e hierárquicas são questionadas, reforçadas ou subvertidas. A música cumpre este papel de evocar

espíritos, reações físicas ou estados de alteração da consciência em seus participantes. No lugar de uma representação de personagens, um processo de experimentação corporal e psíquica.

Foi este privilégio dedicado aos gestos e ao corpo, por exemplo, que atraiu Antonin Artaud ao teatro balinês. Ali, entre cantos, danças, música e movimentos físicos e vocálicos, Artaud buscou inspiração para seu teatro da crueldade rompendo com a tradição teatral ocidental de cunho psicológico e literário, baseada em textos, personagens e diálogos.

Também pintores e escultores modernos encontraram na tradição dos povos do sul e leste do planeta iluminações para seus caminhos artísticos. Sobretudo Picasso. Foi nas máscaras dos rituais africanos onde o pintor catalão encontrou as formas para a desconstrução da perspectiva renascentista, esta concepção pictórica a partir da reprodução de um olhar mimetizando o real como espelho. Por simbolizar e evocar seus antepassados ou forças da natureza, tais artefatos não são frutos de uma imitação, mas uma simples invenção de signos. A desproporção dos elementos do rosto e sua geometrização proporcionaram a Picasso pensar a fragmentação e a construção de diferentes perspectivas numa mesma imagem, o que viria a se tornar a base de criação da vanguarda cubista. O ponto de vista único e centralizado europeu dando lugar a descentralização da subjetividade dos povos e rituais africanos, a profundidade de campo da construção imagética dando lugar a superfície e colagem de fragmentos, o desejo de representação da realidade dando lugar a experimentação e uma abertura de um pensamento mais livre e esquemático de formas e cores.



Figura 3: Máscaras africanas e detalhes do quadro Les Femmes d'Alger (O.J.), Pablo Picasso, 1907

A arte moderna é este movimento de abandono da representação em direção da produção do novo. Não mais reproduzir o visível, mas tornar visível as forças não visíveis, como destacou Paul Klee. Não mais reproduzir um real pré-existente, mas se inserir nele como pura invenção. Klee pintava como um músico, sobrepondo camadas como notas musicais, imprimindo-lhes ritmo entre repetições e variações. Seus estudos de sobreposição de planos de cores transparentes alcançam um efeito visual similar ao encontrado na polifonia musical, onde diferentes grupos de instrumentos são organizados simultaneamente compondo um todo sonoro polifônico. Ao libertar-se da perspectiva renascentista, esta construção pictórica baseada no olhar humano e sua intrínseca relação com a espacialidade, os artistas plásticos se aproximaram de uma dimensão temporal, daí o interesse pela música presente nos estudos e teorias de Kandinsky e Paul Klee.



Figura 4: Paul Klee, Polifonias, 1932

Enquanto as artes visuais avançavam numa temporalização da experiência ótica desestabilizando a organização do mundo centralizado da perspectiva renascentista, a criação musical partiu para um rompimento com a linearidade melódica harmônica. A música dodecafônica e posteriormente o serialismo se caracterizaram por essa recusa ao tempo progressivo, causal e cronológico. Nem a

escala harmônica, nem o pulso rítmico. Fugindo das polarizações e os mecanismos de tensão e repouso, o dodecafonismo se organiza, ou desorganiza, numa sequência de durações e intensidades variáveis, um percurso errático e descontínuo, sem um centro que lhe dê uma sensação de repetição, abolindo toda hierarquia entre os sons que o compõem. Se na pintura a busca pelo abstracionismo levou a ruptura com a espacialidade em direção à temporalidade, na música dodecafônica iniciada com Arnold Schoenberg na década de vinte e radicalizada posteriormente por Alban Berg, Anton Webern, Pierre Boulez, Berio, entre outros, há um movimento inverso. A negação da forma musical emancipa o som de sua temporalidade jogando-o numa espacialização, um céu de notas musicais em suas múltiplas ligações e direções. Em ambos os processos, artes visuais e sonoras, a modernidade produziu este descentralização do sujeito.

Schoenberg, ao desenvolver seus primeiros trabalhos musicais, vivia em meio à efervescente rotina das metrópoles de início de século e seus intensos estímulos sonoros e visuais. A não linearidade dodecafônica é esta resposta para a fragmentação e simultaneidade no qual a vida moderna nos inseriu. Décadas à frente, em pleno período de contra cultura dos anos 60 e 70 nos Estados Unidos, o mesmo resultado de descentralização será alcançado por uma composição de repetição exaustiva de motivos melódicos e pulsos rítmicos. A música minimalista, como ficou conhecida, caminhou na direção de um efeito de autonomização e esvaziamento do tempo condizente com o caráter repetitivo de um mundo cada vez mais informatizado e inserido na lógica de padronização da cultura de massa. Compositores como La Monte Young, Philip Glass, Steve Reich, entre outros, cada qual com suas singularidades, desenvolveram esta música de periodicidade constante, onde pequenos acréscimos de elementos produziam ligeiras variações em sua lógica repetitiva de um tempo onde o sentido progressivo entre passado, presente e futuro se perderam.

Paralelamente ao campo musical, a seriação minimalista teve igual desenvolvimento entre as formas e cores das artes visuais. A temporalização e autonomia do objeto artístico já presentes nas experiências abstratas desprenderam-se da superfície da tela para ocupar o espaço. Numa interseção entre

pintura e escultura, artistas como Dan Flavin, Donald Judd, Robert Morris, entre outros, passaram a utilizar materiais industriais como acrílico, aço, vidro e lâmpadas dispendo-os pelas paredes e pelo chão da galeria organizados um a um em padrões sucessivos e regulares. A obra passa a ser composta por este conjunto envolvendo tanto os objetos quanto sua espacialização. Tal como nos trabalhos musicais de Philip Glass ou Steve Reich, não há mais uma interioridade ilusionista, metafórica ou representativa onde se apoiar. A obra se apresenta ao mundo como pura exterioridade. Objeto sem moldura ou pedestal que o separe do universo ao redor. A arte em reencontro com a vida.



Figura 5: Donald Judd, Untitled, 1970



Figura 6: Dan Flavin, *Nominal tres*, 1963

4.2. A imensidão do som

1952, Maverick Concert Hall, Nova York. John Cage apresenta pela primeira vez sua peça intitulada *Tacet 4'33"*. No centro do palco, diante de um piano, um músico permanece em silêncio por quatro minutos e trinta e três segundos. Na partitura, a indicação: *I Tacet, II Tacet, III Tacet*. Termo utilizado para que o músico não produza nenhum som. Da incomoda ausência de ação emerge a peça musical de Cage: a movimentação inquietante dos espectadores, o estalar de cadeiras, algumas tosses espaçadas, etc. Do silêncio do intérprete ao ruído da plateia, a participação da audiência na construção da obra. A inversão e o questionamento da separação hierárquica entre a ação do palco e a recepção passiva de seus ouvintes. Um deslocamento da moldura sonora: da escala musical das notas do piano aos ruídos do mundo tornados peça musical em seus quatro minutos e trinta e três segundos de duração. A provocação conceitual de Cage: eleger todo e qualquer som e barulho ao estatuto musical. Romper as barreiras levantadas pela cânones harmônicos e inserir a criação na imensidão do som e da vida.

Como vimos anteriormente, se a tradição clássica estabeleceu os limites entre os sons musicais dos não musicais, o fez por separação e analogia. Como organização do universo sonoro, as obras se relacionavam com o mundo externo às salas de concerto por mimetismo e representação. Assim os sons dos pássaros e da natureza nos levaram às *Quatro estações* de Vivaldi, por exemplo. Com o

crescimento da urbanização e seus barulhos de máquinas, tráfego e indústrias, o ruído passou a frequentar os recintos musicais. Luigi Russolo foi um dos pioneiros nesta direção ao reconhecer nos motores e máquinas industriais o potencial criativo de uma música do futuro. As fábricas como uma orquestra de ruídos. Em 1931, lança o manifesto *A arte do ruído* junto aos vanguardistas do Futurismo e passa a desenvolver máquinas produtoras de ruído. *Intonarumori* foi como denominou seu invento. Grandes caixas de madeira com um alto-falante de metal em forma de cone na sua frente por onde o som, uma espécie de zumbido com diferentes tons e afinações, era emitido ao girar de manivelas e alavancas.

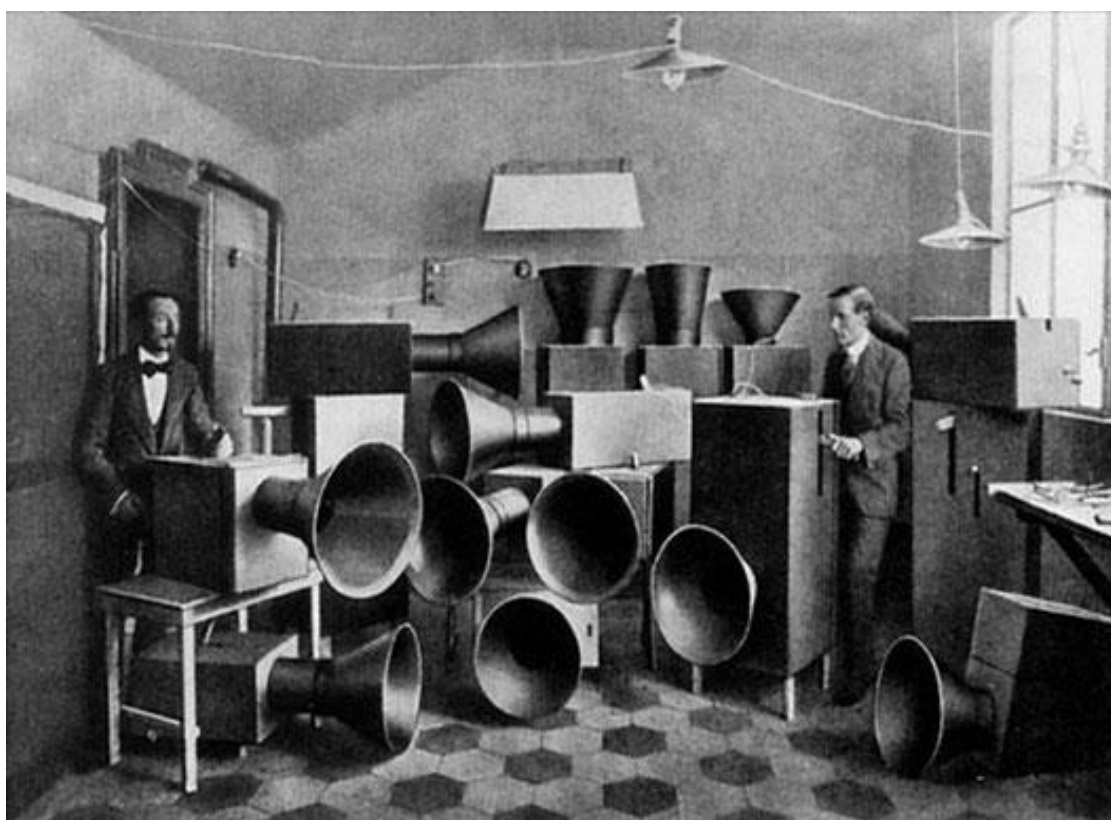


Figura 7: Luigi Russolo e seus Intonarumori

Embora a criação de Russolo possua suas limitações, há nela uma sensibilidade precursora para a mecanização e ruidificação pelo qual a música passaria nas décadas seguintes. Com o advento das tecnologias de captação e reprodução sonora vemos surgir no período pós-guerra tanto a música concreta quanto a eletrônica, cada qual desenvolvendo paralelamente suas distintas linguagens a partir dos novos aparatos eletrônicos. Pela primeira vez, a criação

musical abdica de seus instrumentos acústicos para ser produzida tecnologicamente em estúdios e reproduzida por meio de fitas magnéticas. Tanto o ato de composição quanto o de execução, até então separados entre a partitura e sua posterior apresentação, unem-se num mesmo processo de experimentação. O modelo do artista artesão é representativo dando lugar ao do inventor de linguagens.

Dois nomes se destacaram nesse cenário: Pierre Schaeffer, teórico e músico fundador da música concreta, e Stockhausen, principal nome da escola alemã de música eletrônica. Enquanto o primeiro partia da gravação dos ruídos da cidade visando sua posterior manipulação em estúdio a fim de lhes extrair suas qualidades sonoras, num processo da concretude do som ao seu abstrato, o segundo, partia da manipulação eletrônica dos sintetizadores a fim de extrair-lhes diferentes sons artificiais. Em seus distintos caminhos, tanto a música concreta quanto a eletrônica rumaram para esta sonoridade cada vez mais dessubjetivada, mundo onde as máquinas passaram a ganhar uma aparente autonomia frente ao humano.

No seio do pensamento de Pierre Schaeffer está o deslocamento de um som de sua fonte de origem para um novo contexto. Interessava a ele a escuta atenta ao próprio objeto sonoro, este som em seu estado puro, desvinculado de qualquer relação simbólica com o material ou instrumento do qual advém. Para alcançá-lo seria preciso uma intenção de escutá-lo isoladamente, em sua abstração, atitude que denominou de escuta reduzida. Embora possuam intenções diferenciadas, tal gesto de Schaeffer em relação à sonoridade aproxima-o dos *ready made* de Marcel Duchamp ao romper com a representação em direção ao mundo concreto das coisas do mundo na busca de suas construções artísticas.

Duchamp foi pioneiro ao se apropriar de objetos do cotidiano e inseri-los dentro do contexto artístico das galerias. Na maioria dos casos, apenas transpunha-os sem nenhuma modificação. Assinava e os conduzia para exposição. Em outros, realizava pequenas alterações, como acoplar uma roda num banco ou seu famoso mictório, apenas invertido de posição. Há em seus *ready made* uma evidente crítica à supervalorização do objeto artístico. Nesse ponto se difere de Schaeffer para quem seus objetos sonoros o interessavam por suas propriedades abstratas. Os

*ready made*s de Duchamp não possuem uma significação nem se apresentam ao seu espectador para uma contemplação de seus atributos estéticos. Antes, eles são uma recusa à histórica construção retiniana das artes e uma abertura ao conceitualismo em sua valorização ao ato do artista em detrimento de sua destreza manual.



*Figura 8: Ready made*s de Marcel Duchamp, *Roda de bicicleta*, 1913, à esquerda, e *Fonte*, 1917, à direita

Mais próximo dos questionamentos de Duchamp esteve John Cage. Enquanto para o primeiro qualquer objeto poderia ser considerado artístico a partir de sua intensão, para o segundo, todos os sons são considerados música. Diferente de Schaeffer, Cage não se interessava pela manipulação dos sons do mundo, mas sim em mantê-los em suas características crua como forma de não se balizar pela distinção entre ruído e música na qual a tradição musical harmônica se firmou. Um piano, uma banheira com água, um brinquedo infantil ou um objeto jogado no chão teria para Cage um potencial sonoro. Em sua dessacralização dos cânones musicais, inseriu objetos como pregos e madeiras entre as cordas do piano a fim de explorar as diferentes sonoridades do instrumento. A este procedimento chamou de piano preparado. Também em suas performances utilizou trechos de obras de outros autores através de colagens de gravações em fita magnética. A importância dada à escuta do ambiente sonoro, tal como a eleição dos *ready made* por

Duchamp, é a própria diluição da subjetividade do artista e sua hierarquia em relação ao espectador.

A indeterminação do percurso, a efemeridade das performances e happenings, à medida que a arte se aproximava da vida, o fazer artístico foi se desmaterializando e abdicando da obra acabada em prol do seu processo de criação. John Cage passou a assumir o acaso em suas composições. As escolhas dos sons, tempos e durações de *Music for changes*, por exemplo, foram todas decididas a partir das respostas aleatórias do livro chinês *I-Ching*. As pinceladas de Jackson Pollock derramadas sobre a tela disposta no chão resultam numa arte como rastro do corpo ausente do artista. Obra e o seu fazer indissociáveis. Yves Klein e suas modelos vivas lambuzadas em tinta azul imprimindo suas formas sobre a tela. Ou o cair da chuva sobre a tela coberta de tinta colocada ao capô de seu carro em movimento. Chuva, água, tinta, velocidade, natureza compondo as formas e texturas. O artista perdendo o controle do resultado final de seu trabalho. Por outros azuis, Miles Davis e a gravação de seu disco *Kind of Blue* em sessões de improvisação, sem ensaios prévios, apoiados apenas em pequenas indicações de escalas e melodias para os músicos. A arte, a imprevisibilidade, a vida e sua imensidão de possibilidades.

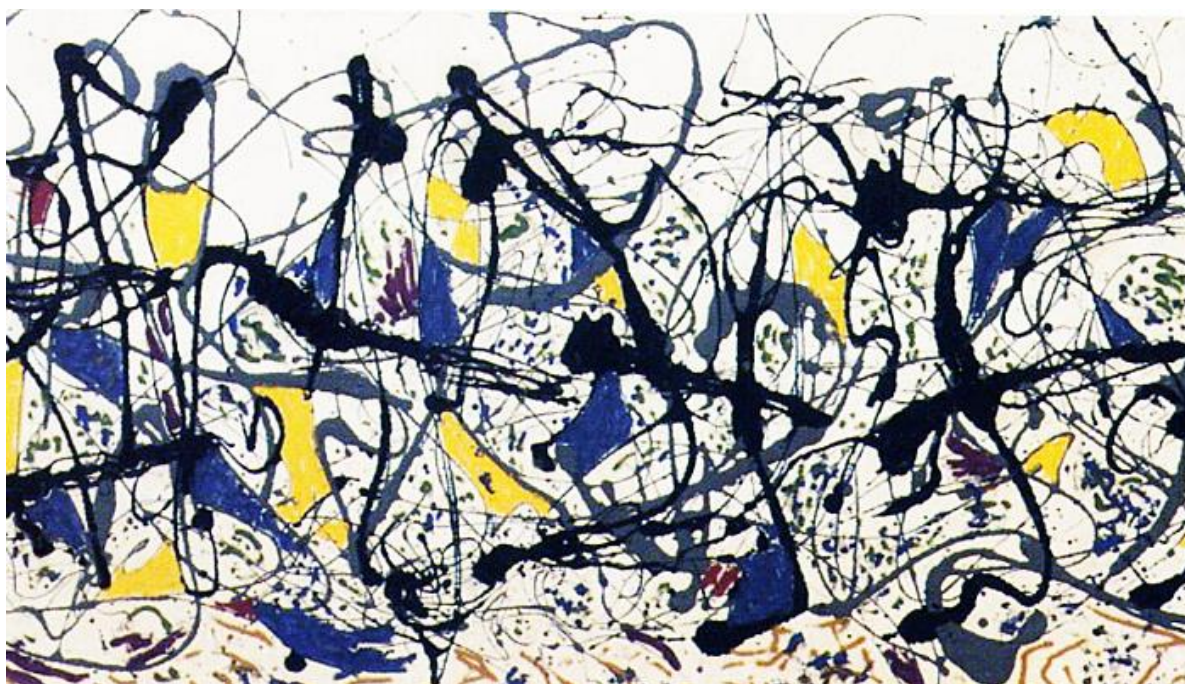


Figura 9: Jackson Pollock, *Summertime: Number 9A*, 1948



Figura 10: Yves Klein, Antropometrias, 1960

2.

PELOS LABIRINTOS DA ESCUTA

1. Entradas e saídas

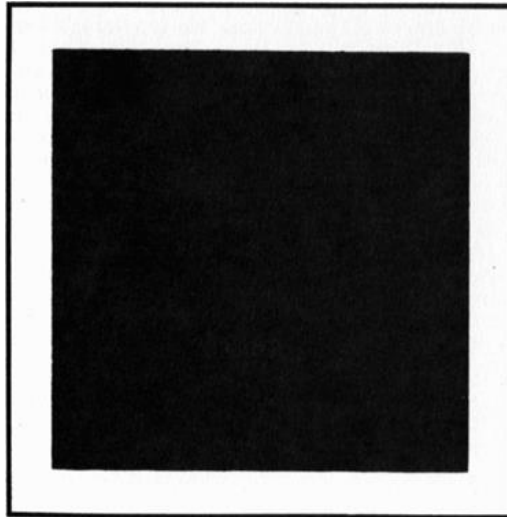


Figura 11: Kazimir Malevich, Quadrado negro sobre fundo branco, 1915

É da página em branco que temos medo. O silêncio dos começos. A nudez da criação. Enfrentar a amplitude de possibilidades, as dúvidas abissais, o reflexo interno, a intimidade de nós, até o salto, o impulso inicial, a coragem do ato da escrita. Ao ler estas ordenadas frases o leitor será capaz de imaginar o rastro de tempo, de vida, de espera, de caos de que são feitas? Seria preciso um olhar mais atento. Estar disposto a romper com a distância entre a compreensão e as palavras. Afastar-se ao ponto de não mais identifica-las. Distantes, elas tornam-se borrões sobre a branca vastidão da página. Assim como as falas, vocábulos inventados, de Antonin Artaud. Pura intensidade sonora despida de qualquer significado semântico.

A página em branco é antes de mais nada um espelho. Arremessa-nos para dentro de nós. Engana-se quem acredita que espelhos são destinados apenas aos olhos. Aqueles que ousarem transpor o limite de sua superfície de aparências e ilusão o conseguirão pela audição. Mas há de se precaver: o caminho é de errâncias, desvios e bifurcações. Falo do labirinto interno de nossos ouvidos e seu

risco de labirintite nos tirando o equilíbrio e a orientação. Se com os olhos andamos em linha reta, pra frente, seguros, com os ouvidos nos abrimos para outras direções.

E assim, como se despertássemos ou dormíssemos num sono profundo, quando menos se espera, estamos nele inseridos, o labirinto. De nada adianta as bússolas. É pelo ouvido que percorremos suas entrâncias. Há uma musicalidade a ditar o ritmo de nosso caminhar. Espaço estável da perspectiva ou vertiginoso da abstração. Escutar uma paisagem requer habilidade de dançarino. Ter cadência nos olhos. Deixar-se penetrar pelas cores, reflexos coloridos de Monet ou os horizontes solares de Turner, paisagens autorretrato. Permitir ser conduzido pela musicalidade de Paul Klee e Kandinsky. Girar até fundir-se com o mundo à volta. E quando estiver à beira da vertigem, aquietar-se no silêncio negro de Malevich.

Pelo avesso, ao virar da página, há a noite, austera em sua escuridão. Nos momentos de penumbra, à espera do espetáculo, instantes antes do palco iluminar-se, o ator frente à máscara, entre si e o personagem, nem um nem outro, nos interstícios. A noite possui este mistério. O véu que esconde é o mesmo que revela. Na ausência de luz é a sombra quem assume o protagonismo. A manifestação do oculto. A caixa preta em nós. Medos, traumas, memórias revirados. O Eu sem nome e sem disfarces. O silêncio dos corpos. A noite é erótica, sabe vestir fantasias. Pode aparecer em qualquer hora, qualquer lugar, como um sonho, um desejo, um amante, exigindo nada mais do que nossa nudez. O sexo e seus interiores. Ponto onde profundidade e superfície se encontram. O gozo. O todo e o nada.

O encontro com uma força interna. Emudecemos diante de determinados acontecimentos da vida. Walter Benjamin já havia observado o silenciamento dos soldados ao retornarem da guerra. A experiência traumática e o empobrecimento do conhecimento não transmitido. A introspecção é a característica do ser melancólico absorto em seus pensamentos. A recusa da fala, o silêncio, a dimensão do indizível contida em toda comunicação. Nestes momentos em que a palavra nos falta, quando o código linguístico não dá conta de expressar a intensidade de determinadas vivências e afetos, o não dito surge exigindo dos interlocutores outras interpretações. Estamos na subjetividade moderna. A linguagem alcançando seu

limite. A rede de analogias e mimetismos da representação demonstrando suas fissuras. A modernidade é este mergulho dentro de si. A emersão da abstração, do surrealismo e de todo um universo inconsciente.

Um paradoxo, assim a modernidade se firma: Por um lado, a escuridão e seus interiores, por outro, a vigília e seu excesso de luz. O flaneur contemporâneo perambulando em sua condição de voyeur, por entre imagens, vigiando e sendo vigiado. Vidas envidraçadas e super expostas. A presença crescente dos vidros na paisagem urbana a partir da era moderna levou Walter Benjamin identificar os indícios de uma perda da aura, o objeto artístico passando de um valor de culto para um valor de exposição. A superfície translúcida onde nada se fixa, nada se esconde. As janelas, portas, telas, vitrines, paredes de vidros separando os corpos do contato físico e aproximando-os pela visão. Subjetividades e relacionamentos cambiantes e efêmeros, deslizando por sobre a lisa superfície dos vidros, imersos neste universo de fantasmagoria e aparências. Isolamento, sensação de vazio existencial e a todo instante um novo produto à venda para suprir o tédio e a monotonia.

Dessa maneira vivemos: câmeras de vigilância por toda parte, microscópios revelando universos até então invisíveis, uma nova descoberta da ciência, a luz da razão, hackers desbloqueando senhas, invadindo o ciberespaço, a conexão instantânea, a informação imediata, a cegueira contemporânea. Quanto mais se iluminam os espaços, mais nos ofuscamos e perdemos a clareza da visão. A filosófica busca pela verdade, o desejo de transparência, a onividência de Deus, encontram nos vidros a sua simbolização. Mas se tudo é dado a ver, por outro lado, um ocultismo permanece. A predominância dos vidros em nossas vidas e sua materialização da invisibilidade é o próprio prenúncio do avanço de uma cultura do imaterial em nossa sociedade. A dependência das imagens e o valor de exposição no qual nossas relações afetivas e comerciais estão pautadas não conseguiram abolir por completo uma dimensão mágica de nossas vidas, este invólucro misterioso produzindo singularidades em meio à mediocridade da reprodução de cópias e padrões.

É como se adentrássemos num quarto escuro. O negrume do breu ganhando gradativamente tons cinzentos, os olhos retomando a visão, os objetos surgindo ao nosso redor. Não existe noite que não se transforme em dia, nem luz que não produza sombra. O tempo, a revelação e o surgimento de novos mistérios, continuamente. Um labirinto inserido dentro de outro labirinto. Entradas e saídas.

2. O espaço do silêncio

Ouvimos, querendo ou não. Escutar, em compensação, requer um gesto de atenção. Existem sons que se impõem diante de nós. Por sua intensidade, volume ou condicionamento social, ouvimos mais determinados sons do que outros. Mas entre eles sempre haverá outras sonoridades a espera de serem descobertas. Entre as falas de um discurso ou as notas de uma canção, a pausa se faz presente repleta de informações. O silêncio e a constatação da inexistência de uma ausência absoluta de som. Ainda que estejamos no vácuo acústico de uma câmara anecóica, restarão os ruídos internos do nosso corpo, a batida do coração e a circulação sanguínea, como constatou John Cage. Quando não temos mais nada a não ser a espera, do vazio, eis que surge a vida, o tempo em sua singularidade.

O fundo branco dos quadros de Malevich, esse espaço silencioso, infinito de possibilidades, de onde surgem suas formas geométricas, imagens mentais, destituídas de qualquer relação mimética com objetos da natureza. Obras que reivindicam para si uma relação de igualdade com os outros objetos que o cercam, livres da moldura e sua função de espelhamento do mundo externo. Tal como as obras minimalistas onde o vão entre as formas geométricas dispostas serialmente na sala expositiva são parte integrante do trabalho. A arte passa a ocupar o espaço da vida e com ele dialogar. Constrói-se a partir do silêncio e do vazio, o próprio fundo branco dos quadros de Malevich.

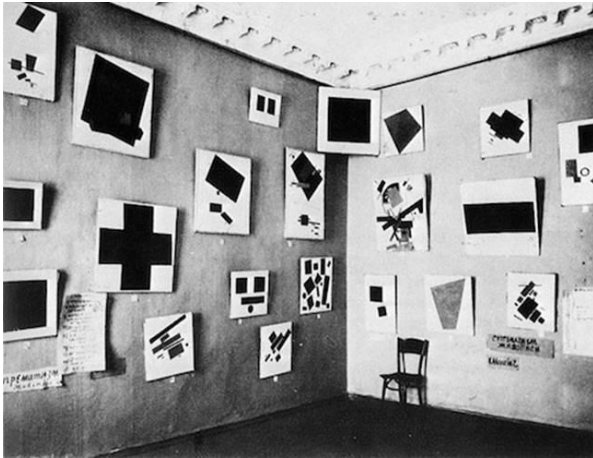


Figura 12: Exposição das obras de Kazimir Malevich, 1915, à esquerda

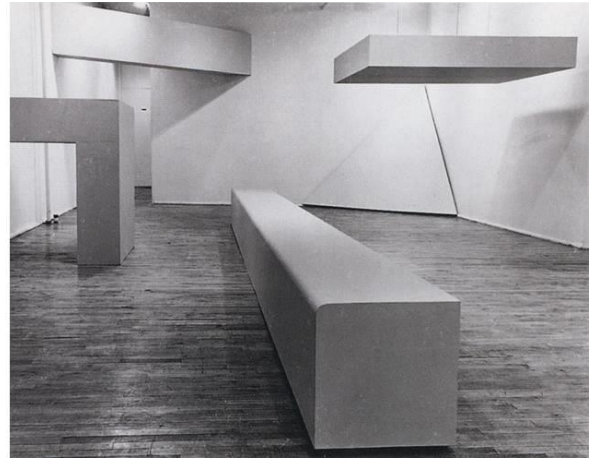


Figura 13: Robert Morris, instalação na Green Gallery, Nova York, 1964, à direita.

E assim, de repente, a descoberta do mundo. As paisagens já não servem mais como modelos a serem representados, as esculturas liberam-se dos pedestais para ganhar outras raízes, a tela branca, sem limites, transforma-se no espaço, incluindo os objetos, corpos e vazios nele presentes, rompe-se com o invólucro da moldura para alcançar outro invólucro ainda maior, a vida. As instalações demandando uma imersão participativa do espectador numa espécie de cenário construído pelo artista. A sala de exposições transformada em cubo branco, este espaço neutro de paredes claras que poderá ser recriado a cada nova ocupação. Obras desenvolvidas para serem percorridas, numa experiência mais próxima do sensorial do que da contemplação. As paisagens urbanas e rurais recebendo intervenções artísticas, os chamados *sites specifics*, trabalhos desenvolvidos exclusivamente para o local onde são inseridos, dialogando com suas especificidades culturais e físicas. Performances, ações efêmeras, o contágio entre diferentes linguagens, a interação com a vida cotidiana, são algumas das características desta arte que se desvinculou de uma função representativa para se aproximar, inserir e interferir na realidade do mundo.



Figura 14: Instalação de Hélio Oiticica, Tropicália, 1967

Na era da reprodutibilidade de imagens e padrões de comportamentos, fazer ver em meio à cegueira passou a ser um dos desafios da arte. Onde tudo se põe à mostra, esconder é um dos trabalhos dos artistas Christo e Jeanne-Claude. Nos seus projetos monumentais, esforços de anos de negociações e planejamentos, os artistas põem-se a cobrir com tecidos paisagens e monumentos. Um jogo onde o ocultamento faz enxergar aquilo que o automatismo da imagem tornada clichê já havia relegado ao desaparecimento pelo hábito e esquecimento. Reativar a memória coletiva de uma comunidade como no empacotamento do edifício *Reichstag*, local onde encontra-se instalado o parlamento alemão em Berlim, palco de importantes acontecimentos históricos para o país, revividos pela mídia e pelos cidadãos a partir do gesto dos artistas. Os tecidos utilizados por Christo e Jeanne-Claude funcionam assim como a restituição de uma aura perdida, um velamento que revela.



Figura 15: Christo e Jeanne-Claude, Wrapped Reichstag, Berlim, 1995

Causar estranhamento, produzir ruídos no tráfego disciplinado das cidades, gerar debates políticos, questionamentos. As placas de grande dimensionalidade de Richard Serra é um exemplo desta arte que se impõe desestabilizando àqueles que porventura cruzarem seu caminho. Suas linhas de sutis curvaturas e inclinações desafiam o equilíbrio corporal dos que dela se aproximam. Sem um pedestal que as caracterize como obra de arte, quando instaladas em espaços públicos, trazem um efeito desordenador gerando novas percepções a cerca da localidade na qual encontram-se posicionadas. Seu *Titled Arc (Arco Inclinado)*, encomendado pela General Services Administration (GSA) para ocupar a Federal Plaza em Nova York, é um dos casos mais emblemáticos de repercussões e descontentamentos em torno de uma obra de arte, com campanhas, pedidos de remoção e debates envolvendo a imprensa, órgãos federais, judiciário e os frequentadores da região. Os argumentos contra a obra iam desde a possível proliferação de ratos e acumulação de detritos no seu entorno até a dificuldade para a vigilância gerada pelo seu posicionamento na praça onde se encontra o prédio do governo federal. Questões estéticas e de direitos sobre o espaço público entraram em pauta na sociedade. Com a proposta

de sua realocação para um novo espaço recusada pelo artista, visto um novo contexto vir a descaracterizar o trabalho idealizado e construído a partir das especificidades físicas e sociais daquela praça, sua retirada e destruição acabou se concretizando. O fluxo ordenador da cidade atropelando a *Titled Arc* e sendo por ela atropelada.



Figura 16: Richard Serra, *Titled Arc (Arco inclinado)*, Federal Plaza, Nova York, 1987

Porém, do vazio, eis que surge a vida. Onde estará a arte, no objeto ou no gesto? Verbo ou sujeito? O fazer artístico passa a se alojar cada vez mais na transitoriedade dessas questões. Sem os limites da representação, a vida em toda sua potência inventiva passa a ser o campo de atuação de vários artistas. Este é o ponto de partida dos trabalhos de Sophia Calle, os convites e as regras desenvolvidos e impostas pela artista a si e aos seus participantes. Flanar através dos passos de outrem. Segui-lo pela cidade. Sem consentimento, sem ser visto. Pelo simples prazer. Fotografá-lo, captura-lo, vigiá-lo, registrar suas coordenadas, itinerâncias, movimentos. Até deixa-lo ir, desaparecer, anônimo. Responder a carta de rompimento de seu amante: convidar 107 mulheres de diferentes idades e profissões para interpretá-la. Emprestar a cama para outros sonharem. Dividir o que lhe é íntimo: a cama, o travesseiro, a fronha, os sonhos. O que pertence espalhados por um quarto, o lixo produzido, a cama desarrumada podem revelar sobre seus hóspedes? Vestígios observados, vasculhados e fotografados no período de três semanas de trabalho como camareira num hotel de luxo em Veneza. Uma noite de sonho, sem sonhos, no alto da Torre Eiffel. Uma noite de insônia com Paris

aos pés. Levar sua cama para o alto da cidade, convidar pessoas desconhecidas para lhe contar histórias e mantê-la acordada até o amanhecer. Compartilhar fatos de sua vida, criar situações, ritualizá-la. Trabalhos situados no limite entre público e privado, real e ficção, eu e outro. A artista buscando por vozes que ultrapassem a sua, a invenção de si a partir do diálogo. O jogo, as regras, o controle e o que escapa, a vida.



Figura 17: Sophie Calle, instalação O hotel (L'Hôtel), composto de fotografias e relatos, resultado de ação realizada em Veneza, 1983

Encobrir, separar, dividir, cortar, mutilar, seguir, andar, circular... o artista passa a ser um agente ativo, observando e interferindo no mundo que o cerca, mais preocupado com o processo da construção do trabalho do que seu resultado final, muitas vezes imprevistos de antemão, mais preocupado com os conceitos e ideias do que a elaboração de objetos. Criar dispositivos, inventar novos mundos, modos de vidas singulares, disputar os campos de forças da sociedade. Em *Inserções em circuitos ideológicos*, Cildo Meireles se apropria de garrafas de coca-cola de vidro, comuns à época, década de 70, aplicando-lhes textos críticos através da colagem silk-screen em tinta branca vitrificada. O texto de difícil visualização com a garrafa vazia, ao ser devolvido ao mercado para novo uso, novamente preenchida de refrigerante, torna-se aparente e legível. Processo similar realizado ao carimbar cédulas de dinheiro com dizeres como “*Yankees go home*” ou “*Quem matou*

Herzog?”, num período de forte censura da ditadura brasileira, para em seguida devolve-las à circulação. Se o poder se exerce na articulação em rede de diferentes elementos como arquiteturas, discursos, enunciados, instituições, legislações, tecnologias, etc, visando produzir certos efeitos de subjetivação no corpo da sociedade, como tão bem demonstrou Michel Foucault em seus estudos sobre vigilância e panóptico, os artistas se inserem nessas redes ora criando dispositivos de resistência e crítica ao poder e ao mercado, ora sendo por ele capturado. A arte inserida num campo de forças e disputas.



Figura 18: Cildo Meireles, Inserções em circuitos ideológicos, 1970

Afetar e ser afetado. A contemporaneidade é este espaço de trocas, lutas e disputas. O controle e o poder deixam de se exercer em espaços de confinamento (família, escola, igreja, fábrica, prisão, hospital, etc) como nas sociedades disciplinares estudadas por Foucault e passam a se dar de forma generalizada sobre as trocas e interações, como observou Deleuze em sua sociedade de controle. Já não há mais a necessidade de excluir para controlar. Com o mercado pautado na produção de modos de vida, todos, trabalhadores e desempregados, pobres e ricos, normais e anormais, se encontram incluídos na cadeia de produção social. O que em Foucault era biopoder, poder sobre a vida, em autores contemporâneos como Antonio Negri e Michael Hardt torna-se biopotência, poder de vida. Neste cenário, eles apresentam o conceito de multidão onde a figura centralizadora soberana de

um comandante dá lugar a uma relação direta entre as partes. Sem representatividade, a multidão se autogoverna a partir de um bem comum partilhado. Com a produção e o consumo de objetos impulsionados pelos valores simbólicos e afetivos da cultura onde a imaterialidade ganha força frente à materialidade, o que está em jogo é a invenção de estilos de vida. No lugar da padronização da cultura de massa surgem as singularidades da multidão. Sem se reduzir a uma unidade, a multidão permanece múltipla e aberta às trocas e interações sociais. É num jogo entre imanência e transcendência que nos encontramos na contemporaneidade. Por um lado a multidão produz valores culturais através de suas trocas e hibridismos, por outro, os poderes constituídos capturam tal produção retirando do bem comum, privatizando, lucrando e reduzindo a multiplicidade multitudinária em unidades, identidades, autorias, marcas e outras formas de classificação e nomeação.

A obra de arte e o eterno confronto entre o valor de culto e o valor de exposição. Se a modernidade nos retirou a magia e no seu lugar ofereceu-nos o espetáculo com sua lógica expositiva de aparências, consumo e reprodução de imagens, no seio de seu processo de produção capitalista fez ressurgir a aura. A desmaterialização da arte, as instalações exigindo a presença física dos espectadores, a busca por experiências únicas, modos de vida singulares, o corpo do artista como suporte, a vivência do extraordinário, a arte contemporânea e seu campo de atuação: o mundo imaterial e invisível. Artistas abandonando a clausura dos ateliês e as molduras da representação para lançarem-se no mundo, nômades, dialogando com as necessidades e interesses da vida cotidiana, conferindo autenticidade aos lugares e culturas por onde passam, construindo narrativas singulares. A arte desprendendo-se da tela e seu domínio da visão para se instalar no aqui e agora da experiência corporal. O corpo, a matéria, o espaço e, principalmente, aquilo que lhe dá vida. A ferrugem e o processo de oxidação presentes nas placas de Richard Serra, as condições climáticas e o desgaste do tempo atuando no caminho de rochas e terra do grande espiral construído por Robert Smithson, as descargas elétricas formando o *Campo relampejante* de Walter de Maria, as experiências sonoras na arte contemporânea.



Figura 19: Robert Smithson, Molhe espiral, 1970



Figura 20: Walter de Maria, Campo relampejante, 1971 – 77

O surgimento de obras preocupadas com uma dimensão sonora dentro do campo das artes visuais nasce, portanto, de um duplo movimento: de um lado a arte contemporânea torna-se receptiva para experiências envolvendo toda e qualquer imaterialidade, por outro lado, o rompimento com os cânones clássicos da criação musical levam artistas a se interessarem pelos sons do mundo e sua relação com a espacialidade e a matéria. Poderíamos apontar estas como as características em comum do que vem se convencendo chamar de arte sonora. Porém, tais obras apontam para um campo impreciso, híbrido, interdisciplinar, envolvendo saberes e artistas oriundos das mais diversas áreas como as artes plásticas, a música, a arquitetura, a performance, entre outros. Encarar estes trabalhos a partir da escuta nos permitiu escapar destas armadilhas conceituais e mercadológicas, nos inserindo nesta zona cinzenta entre o visível e o invisível. A visão, o mundo externo e seu domínio da espacialidade, e o som, o mundo interno e o domínio da temporalidade, contínuos, inseparáveis. Um pensamento de escuta nos auxilia a pensar nas relações e agenciamentos entre estes dois universos, material e sonoro, pessoal e impessoal. Toda escuta requer uma atenção e disponibilidade ao outro, ao inesperado. Um quebra no ritmo automatizado, produtivo, capturado pelas forças de poder e do trabalho. O vazio da espera e sua potência de possibilidades. Espaço de silêncio de onde surge a vida.

3. Escuta Acusmática

Não poderíamos pensar em arte sonora sem a invenção do rádio e do fonógrafo no final do século XIX. O deslocamento do som de sua fonte de origem trouxe mudanças radicais na maneira como escutamos e lidamos com nosso campo sonoro. O termo acusmática vem desta situação de escuta sem a interferência visual. Retirado do vocabulário pitagórico grego, o termo foi criado para designar uma situação onde, diante de uma cortina fechada, o único acesso que os discípulos tinham das aulas e ensinamentos de seu mestre se davam através da audição. Assim, quando ouvimos uma música no rádio, no computador ou num cd player, nos colocamos nesta situação de escuta acusmática, no qual não há relações nem interferências entre aquilo que se vê e se escuta.

Com a possibilidade de gravação, manipulação e reprodução de um ambiente sonoro, o som torna-se matéria a ser manuseada e esculpida. Este interesse dedicado aos sons do mundo presente nos trabalhos da arte sonora exigirá muitas vezes esta escuta atenta e isolada. Pierre Schaeffer, um dos pioneiros no processo de composição musical a partir da edição de ruídos em estúdio, desenvolveu a ideia de uma escuta reduzida onde buscou desvincular o som de seus condicionamentos culturais. Interessava-lhe esta escuta onde as qualidades do material sonoro como suas texturas e timbres pudessem ser apreciadas. Uma atenção ao som alcançada a partir da eliminação de suas referências contextuais contida numa escuta associada à visão. Porém, diferente de Schaeffer, alguns artistas irão se interessar exatamente pelo imaginário, memórias e referências contidas numa sonoridade isolada sem a interferência visual. Por isso, optamos aqui pelo termo mais abrangente de escuta acusmática.

Muitas destas trilhas criadas a partir de sons captados pelo mundo ou de outros materiais sonoros já existentes, por se afastarem dos padrões de produção e reprodução do mercado musical, encontram no circuito das artes seu espaço de circulação através da venda de discos ou exposto em galerias e museus a partir de cd players e fones de ouvido. É o caso de alguns trabalhos de Cildo Meireles como o *Liverbeatlespool*. Criado sob encomenda para a Bienal da cidade de Liverpool na Inglaterra, o artista compôs uma trilha sobrepondo 27 canções dos Beatles. O resultado é um grande bloco sonoro onde pequenos trechos, versos e acordes podem ser aos poucos reconhecidos. Esta exploração da citação sonora pode ser encontrada também nas composições de John Oswald. A partir da apropriação de trechos de músicas de sucesso da indústria fonográfica como Madonna, Michael Jackson ou James Brown, por exemplo, o artista cria repetições, juntando partes distintas, alterando ou invertendo a velocidade, formando novos ritmos e criando uma experiência auditiva entre o reconhecimento e a estranheza.



Figura 21: Cildo Meireles, *Liverbeatlespool*, 2004

A ausência visível da causa da emissão sonora encontrada na situação de escuta acusmática é geralmente acompanhada pela tentativa de compreensão de sua origem. Diante de um alto-falante ou munidos de fones de ouvido, buscamos o reconhecimento ou o sentido daquela sonoridade. Sons evocam nossa memória e imaginação. A escuta acusmática é este espaço vazio a ser preenchido pela interioridade de seus espectadores/ ouvintes.

Em *Forty-Part Motet*, por exemplo, a artista Janet Cardiff dispôs circularmente quarenta alto falantes numa sala vazia. Envolto pelo registro de quarenta vozes de um coral interpretando uma composição medieval escrita por Thomas Tallis em 1575, o espectador consegue tanto ouvir o conjunto de vozes quanto suas execuções individuais ao se aproximar de cada caixa de som. Situação similar é encontrada em *Raw Materials*. Ocupando o hall central da Tate Modern de Londres, Bruce Nauman espalhou 22 fontes sonoras, cada qual contendo uma voz em looping com textos, frases ou simplesmente uma palavra. Diferente da ambiência harmônica da obra de Cardiff, a escuta distanciada do trabalho de Nauman nos insere num emaranhado de vozes sobrepostas e dissonantes. À medida que caminhamos pelo espaço ou nos aproximamos de uma caixa de som conseguimos identificar a fala por ela emitida. Enquanto em Cardiff, o conjunto de vozes nos transporta para outra temporalidade e espaço, em Nauman, a simultaneidade e o looping incessante das

falas, gesto comum em toda a obra do artista, nos levam da compreensão do texto para a sua abstração. O reconhecimento da memória e a busca pela referência causal da fonte sonora, por um lado, e a imaginação e a musicalidade do som, por outro: os dois movimentos presentes numa escuta acusmática.



Figura 22: Janet Cardiff, Forty-Part Motet, 2001



Figura 23: Bruce Nauman, Raw Materials, Tate Modern, 2005

Um estado de ausência. A escuta acusmática é esta entrega à interioridade. Quando ouvimos um som oriundo de fonte não identificável visualmente, nos desligamos de nossa presença e nos transportamos imaginariamente para outros espaços e temporalidades. Nossa experiência urbana contemporânea entre rádios, fones de ouvidos e caixas de som é cada vez mais esta constante oscilação entre estados de atenção e dispersão.

A esta condição de escuta acusmática, o artista Bernhard Leitner investirá o envolvimento sensorial de todo o corpo. Seus sons e sua distribuição espacial pelos

alto falantes não são criados apenas para os ouvidos, mas desenvolvidos pensando numa recepção tátil do espectador. Em *Sound chair*, o artista posiciona suas fontes sonoras na parte inferior de uma cadeira, exclusivamente projetada para este fim, visando estabelecer uma relação entre o som emitido e a região do corpo estimulada pelas ondas sonoras. A percepção expandindo-se para todo o corpo. A trilha nos conduzindo para um estado entre o relaxamento e o sonho. Leitner situa suas investigações artísticas nesta zona intermediária entre som, corpo e espaço. Em *Immaterial Vault*, a espacialização dos alto falantes corresponderá ao movimento do som pela sala. Deslocando-se de um alto falante a outro, em looping, a trilha é construída tanto pelos sons quanto pela velocidade de seu percurso caixa a caixa. Visto com alguma distância, o posicionamento das caixas de som associado à audição permite a própria visualização de sua partitura, numa espécie de escuta mais próxima da causal. Adentrando a obra, a experiência acusmática se realiza na sensorialidade sonora da movimentação do corpo por entre as caixas de som.



Figura 24: Bernhard Leitner, Sound chair, 1975

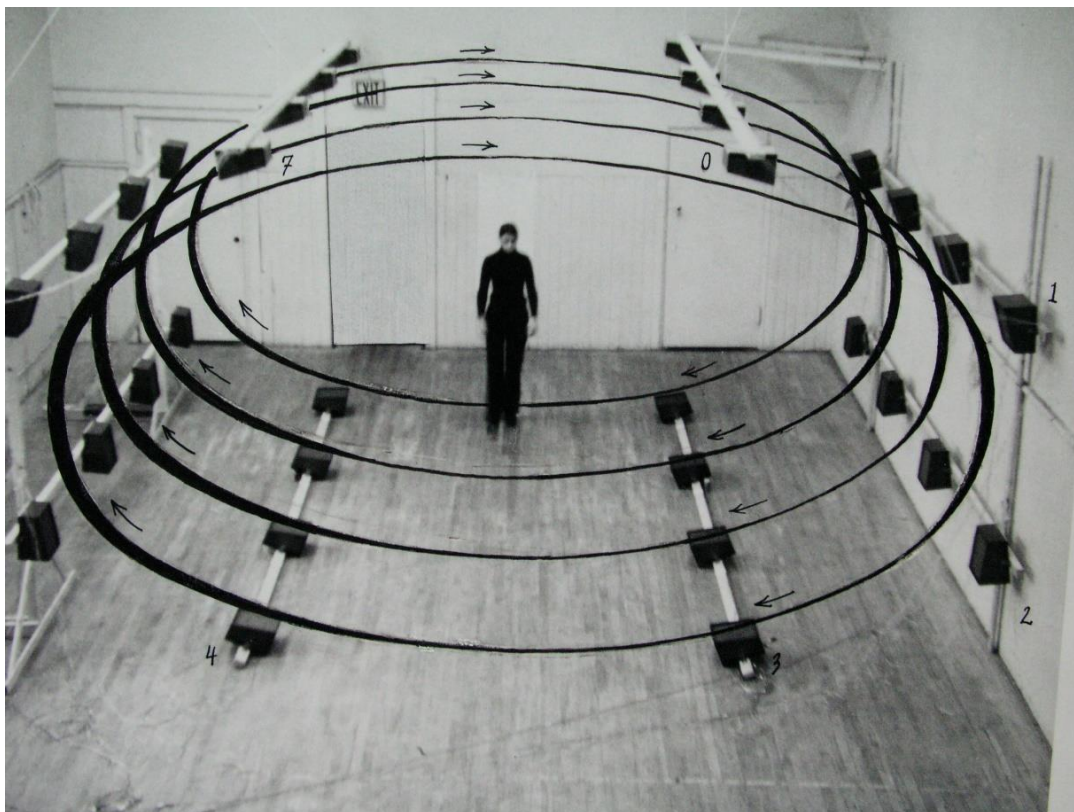


Figura 25: Bernhard Leitner, Immaterial Vault, 1975

4. Escuta Causal

Se na escuta acusmática estávamos diante de uma situação sonora onde a visualização de sua produção nos era negada, na escuta causal, contrariamente, o som e a identificação visual de sua causa originária são intrínsecos. Não consideramos aqui os alto falantes como produtores de som. Sua função é, antes de tudo, de amplificação ou mediação entre um acontecimento sonoro e sua audição, seja num show ou numa palestra ao vivo, seja na situação acusmática de transmissão radiofônica ou de reprodução de um material sonoro pré-gravado.

Muitos trabalhos de arte sonora tem seu interesse voltado para a produção de sonoridades ou para a exploração sonora de objetos. São obras com forte ligação com o campo da música. Inserem-se dentro de um contexto onde a composição musical já não se baseia mais pela separação entre os sons do mundo e os sons ditos musicais. Todo som é música da mesma forma em que todo objeto possui um potencial sonoro a ser explorado. Há em comum entre tais obras tanto o interesse

em romper com as regras da tradição musical quanto a busca por novos usos e significados não habituais para objetos corriqueiros de nosso cotidiano. A elaboração de mecanismos ou maquinários para extrair sons de objetos ou explorar os limites sonoros de instrumentos musicais, seja em performances ao vivo ou em instalações ou ainda solicitando a participação do espectador, são as formas encontradas de criação por esses artistas. Em todas, estamos diante de uma escuta causal.

Conseguir criar uma visualidade para o som é o desafio de muitos trabalhos sonoros inseridos no circuito híbrido das artes visuais. Em *Partitura*, Cadu instala um trenzinho elétrico sobre uma mesa em meio a garrafas e copos de vidros. Com hastes acopladas aos vagões, ao percorrer os trilhos, o trenzinho vai produzindo sons ao esbarrar nos objetos dispostos à mesa. A instalação como a própria partitura sonora da obra. Já Christian Marclay faz da construção plástica de seus discos sua composição musical. Dentro da cultura de mixagem e da discotecagem, Marclay cria uma colagem aderindo adesivos aos vinis ou partindo-os e juntando os diferentes pedaços, alterando lhes a musicalidade. A nova composição visual dos discos é assim a própria descrição de sua sonoridade, sua pista de edição. O acelerar e retroceder do manuseio dos vinis em suas apresentações ao vivo é ainda um acréscimo visual em sua colagem sonora.



Figura 26: Cadu, Partitura, 2010



Figura 27: Christian Marclay, Records

O abandono da partitura e suas escalas e notas musicais vem acompanhado de um interesse pelo acaso e a perda de controle do resultado final da composição. Este é o princípio de muitos trabalhos instalativos envolvendo a produção de sons. A tensão entre a programação de dispositivos e sua resposta sonora inesperada. Celeste Boursier Mougnot desenvolve seus trabalhos nessa região tênue entre o previsível e o imprevisível. O som aleatório do toque entre porcelanas flutuando sobre o girar da água de uma piscina num de seus trabalhos cria uma delicada e inconstante trilha musical. O cantar de passarinhos misturado ao soar espaçado de guitarras elétricas é a composição presente em outra de suas obras. Uma instalação onde a sala expositiva transforma-se num grande viveiro. Guitarras em tripés com sementes depositadas entre suas cordas servem de poleiros para o descanso dos pássaros que, em busca de alimento, acabam por produzir sons dissonantes e surpreendentes pelo espaço.

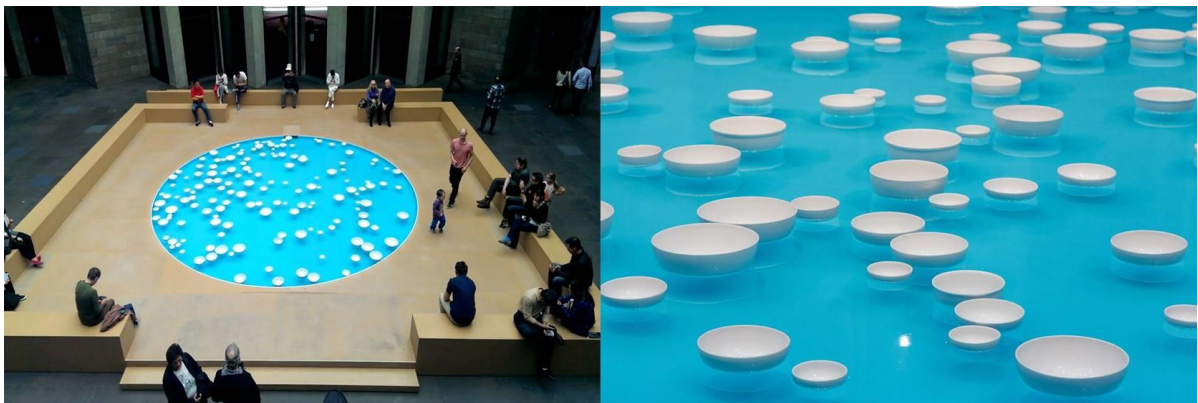


Figura 28: Celeste Boursier Mougnot, sem título, 2009

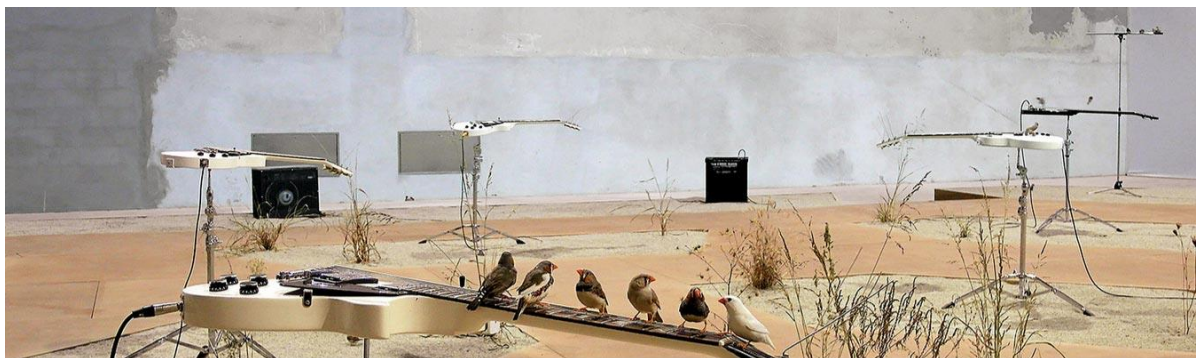


Figura 29: Celeste Boursier Mougenot, From here to hear, 2008

Na sinfonia de gotas d'água do coletivo O Grivo, a aleatoriedade é aliada as tecnologias digitais. Buretas suspensas no ar, cilindros de vidro dispostos pelo chão e caixas de som compõem o visual. A sonoridade é de um dia de chuva, pós-chuva, com simultâneos e diferentes timbres de pingos d'água. Um estranhamento na causalidade da escuta. Algo soa como irreal aos nossos olhos. O som do gotejar captado nos cilindros é transmitido para um computador. Nele, um programa identifica a sonoridade e a associa com outros sons de pingos gravados previamente em estúdio reproduzindo-os pela sala. Pingos sobre diferentes superfícies: madeira, metal, plástico, etc. A identificação visual da escuta ganha uma dimensão misteriosa e acusmática. Uma trilha de diferentes texturas e ritmo variado. A indeterminação dos pingos das buretas ativando sons pré-determinados. A combinação entre surpresa, tecnologia e simplicidade constrói a beleza desta obra.



Figura 30: O Grivo, Conta-gotas, 2013

Retirar os objetos de seu função utilitária, empregar-lhes mecanismos, ultrapassar os limites das programações maquínicas, contaminá-los de vida, de sonoridade. Galhos de árvores presos à parede formam a instalação *Nadabrahma* do coletivo Chelipa Ferro. Uma paisagem muda, inerte, no espaço neutro da sala expositiva. Pedais disponíveis pelo chão convidam o espectador à interação. Ao pisá-los, o som emerge no espaço: o chacoalhar de folhas e vagens. A espiritualidade contida na palavra título da obra – relacionada a práticas meditativas da tradição hindu – se faz presente no encantamento sonoro. E o questionamento que parece rondar muitos dos trabalhos com o som: como a experimentação sonora pode restituir a magia capturada pelo automatismo das máquinas?



Figura 31: Chelipa Ferro, Nadabrahma, 2003

A busca pela sonoridade dos objetos, numa situação de escuta causal, tem nas investigações de John Cage seu interlocutor. Dois caminhos distintos influenciando as práticas da arte sonora: Pierre Schaeffer afastando o som de seu contexto cultural e referencial para extrair dele suas qualidades musicais e John Cage aproximando a prática sonora da relação com os objetos para romper com a distinção entre ruído e música. A escuta acusmática e a escuta causal e seus precursores. Enquanto a primeira solicita a nossa interioridade, a segunda nos lança no aqui e agora de nossa presença. O desafio artístico para uma condição de escuta causal é conseguir romper com os hábitos e automatismos culturais, sociais e corporais a partir do manuseio sonoro dos objetos.

Tirar som de um carro maverik. Transformá-lo num instrumento percussivo. Portas, vidros, metais, latarias, uma variedade de materiais à disposição da criação sonora coletiva. Diferentes timbres e texturas captadas por microfones, manipuladas por computadores e ampliadas em alto falantes. *Autobang*, a performance do Chelipa Ferro para a Bienal de São Paulo. Entre as barras de ferro, chaves de roda e martelos, utilizados na exploração sonora, a ironia: o uso de baquetas de bronze com as cabeças de Bach, Beethoven e Mozart esculpidas em sua extremidade. Os símbolos da música harmônica produzindo ruídos percussivos. O carro clássico, um fetiche do consumo, sendo destruído aos poucos por golpes e pancadas. E por fim, o desfecho punk-apoteótico: o público se apodera do automóvel destruído, golpeando-o, pulando em seu capô, corpos descarregando violência, o descontrole, o inesperado, cartasse coletiva.

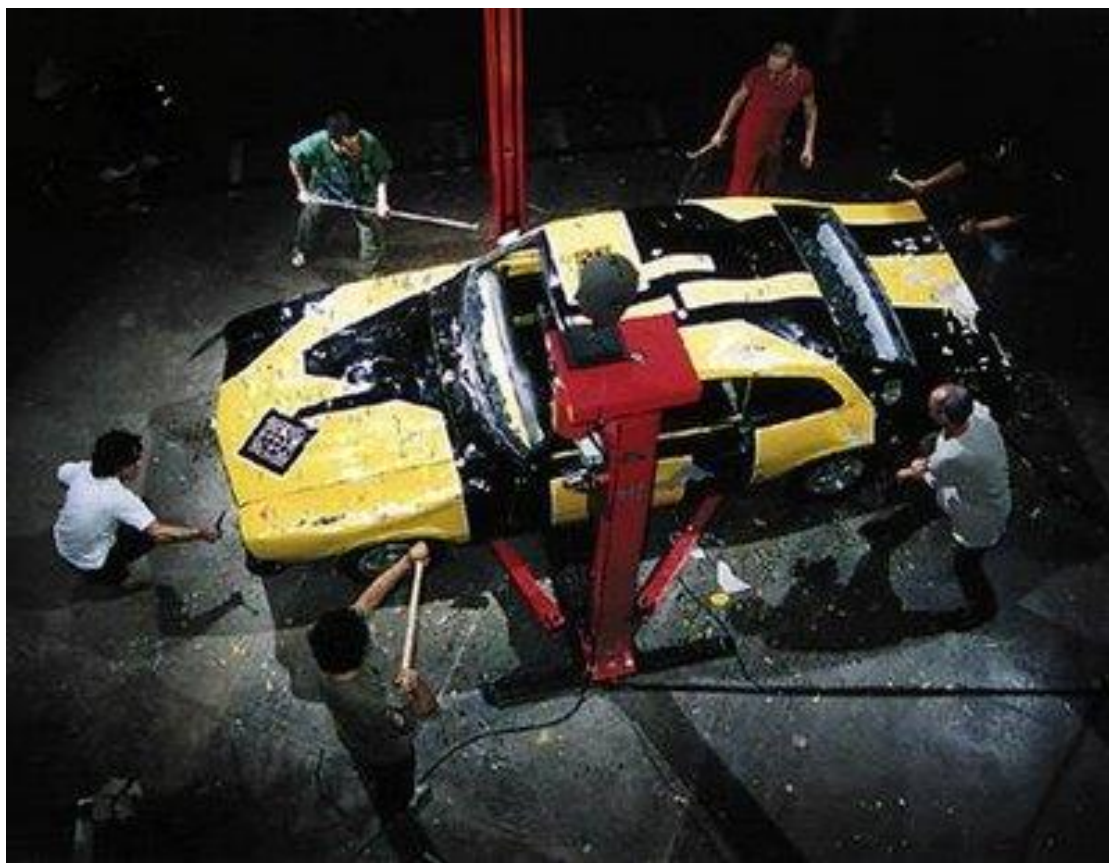


Figura 32: Chelipa Ferro, Autobang, 2002

5. Escuta Ampliada

Um som se produz primeiramente pelo contato entre corpos e matérias. A baqueta e o tambor, as pontas dos dedos e o teclado do computador, os pés e o chão, etc. Este é o princípio da escuta causal. Mas há outro elemento a influenciar nosso campo sonoro. A auralidade do espaço. Algumas experiências artísticas buscarão ampliar nossa percepção auditiva a ponto de explicitar as características físicas e qualidades acústicas de um espaço. Para esta situação sonora nomeamos sua recepção como escuta ampliada.

A dimensão de um ambiente, os objetos nele presentes, o material do qual é feito suas paredes, tudo isso influenciará na escuta dos sons realizados num local. Determinados espaços e construções tenderão a absorver as ondas sonoras, enquanto outros tenderão a reverberar ou produzir ecos. Cada projeto arquitetônico desenvolverá um planejamento acústico conforme os interesses e necessidades da sociedade de sua época. As reverberações dos templos e igrejas medievais e românticas, por exemplo, alongando o tempo entre a emissão do som e sua escuta, contribuem para a construção de um ambiente amplo e misterioso. Nas edificações contemporâneas, por sua vez, as paredes servem como proteção dos ruídos externos das cidades. Isolamento acústico silenciando a aura dos espaços projetados para a velocidade e funcionalidade produtiva. Restituir a auralidade de nossas arquiteturas e a percepção sonora dos ambientes passa a ser o interesse de determinados trabalhos artísticos como resposta a cultura da visualidade reinante em nossas experiências espaciais.

Em *Crude*, Guilherme Vaz aproxima a sua criação musical da expressão corporal e da vivência espacial com a arquitetura. A performance, apresentada pela primeira vez na Bienal de Paris de 1973, consistiu em extrair sons das paredes e pisos dos museus. Mais do que um gesto percussivo e sua escuta causal, a apresentação explora as possibilidades acústicas do espaço, impregnando-o de sonoridades, fazendo-o vibrar. Um desvelamento de suas forças ocultas. Em ação inversa e semelhante, Joseph Beuys revestiu as paredes da sala expositiva abafando e absorvendo os sons produzidos por seus visitantes. A presença de um

piano evocava a escuta e a musicalidade: um angustiante vácuo. Experiência similar a vivida numa câmara anecoica. Em ambos, a interferência na arquitetura para dela extrair sua percepção aural.



Figura 33: Guilherme Vaz, Crude, MAM, Rio de Janeiro, 2012



Figura 34: Joseph Beuys, Plight, 1985

Construir um espaço vazio, diminuir ao máximo a interferência da visualidade possibilitando uma escuta de seu ambiente foi o princípio utilizado pelo artista Michael Asher em alguns de seus trabalhos. Tal como na instalação de Beuys, em sua participação na exposição *Spaces* realizada pelo MoMa de Nova York em 1969, Asher construiu uma sala de paredes brancas revestidas internamente para evitar reverberações e a invasão de sons externos, provocando uma sensação de vacuidade. Processo semelhante realizado na galeria Pomona College onde, além de revestir os espaços com novas camadas em suas paredes e teto, retirou a porta de entrada. Assim, à medida que se caminhava para o interior da galeria, principalmente na segunda sala, todos os sons externos em seus detalhes podiam ser apreciados, gerando tanto uma escuta acusmática do tráfego da rua, quanto uma escuta ampliada da auralidade interna. Um trabalho sonoro totalmente desenvolvido a partir das questões arquitetônicas.



Figura 35: Michael Asher, instalação na galeria do Pomona College, 1970

Em *I'm sitting in a room*, Alvin Lucier, sentado num ambiente fechado, põe-se a gravar a sua própria voz – a narração descritiva de sua performance - reproduzindo-a, em seguida, no mesmo recinto para uma nova gravação, dessa vez da fala registrada, seguindo o mesmo processo repetidas vezes até chegar ao resultado final: uma composição sonora, de cerca de quarenta e cinco minutos de duração, onde a voz do artista vai dissolvendo-se gradativamente por entre as ressonâncias do ambiente. A partir de um circuito fechado entre gravador e alto falante, Lucier cria um eco eletrônico, como a gagueira de sua fala, construindo-se a partir do ato de repetição e sua produção de diferenças. Partindo da fala reconhecível à abstração sonora, nossa escuta é ampliada ao ponto do processo de produção da ressonância acústica do espaço ser destacado.

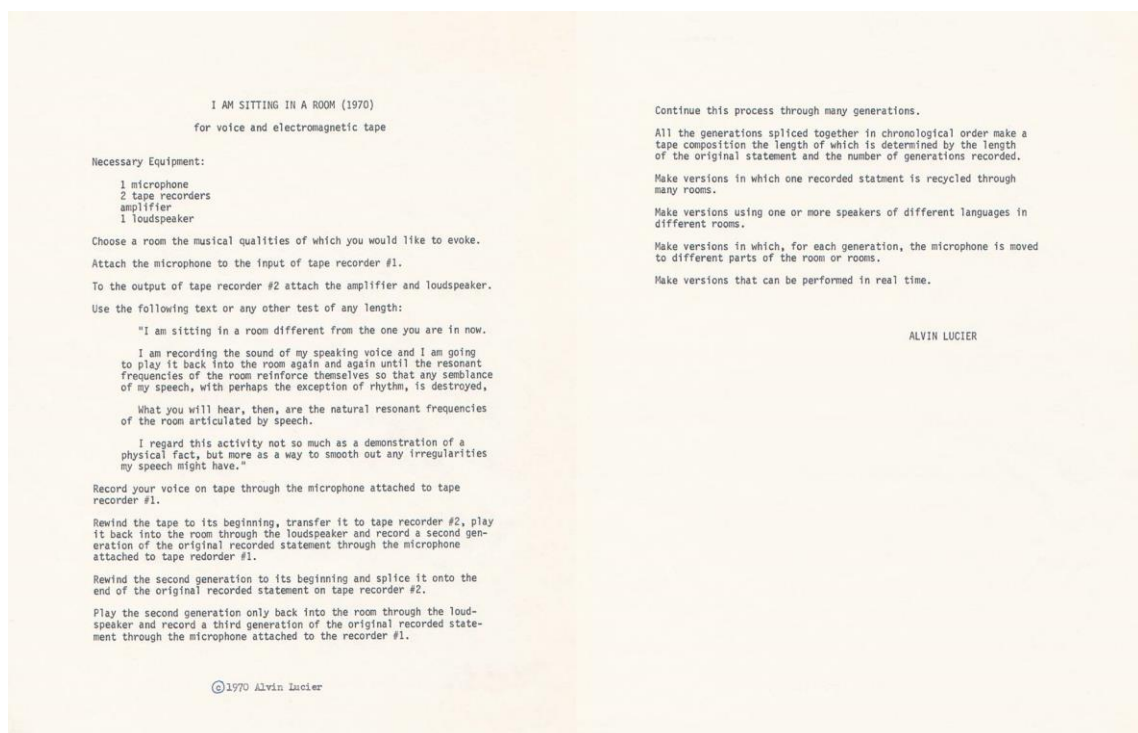


Figura 36: Alvin Lucier, texto com as orientações da peça *I'm sitting in a room*, 1969

Trabalhos como *I'm sitting in a room* afirmam a importância de uma presença espacial para reconhecer nela uma ausência visual, a aura acústica. Espaços falam por si e modificam a produção sonora de nossas vozes. Aspecto geralmente negligenciado por nossa cultura e seu ideal de isolamento acústico comum às gravações sonoras e musicais em estúdio e sua busca harmônica por uma limpeza

de interferências cada vez menos possível em nossa realidade urbana superpovoada de sons. É na contramão dessa assepsia perceptiva que determinadas obras artísticas desenvolvem um circuito fechado com microfones e alto falantes permitindo a ampliação da escuta dos espaços e sua invisibilidade.

Em *Pendulum music* de Steve Reich, quatro microfones suspensos no ar são posicionados sobre as caixas de som ao qual estão plugadas formando, dessa forma, um circuito fechado. A ação dos performances consiste apenas em puxar e soltar os fios dos microfones criando um movimento pendular onde a cada passagem sobre a caixa de som uma microfonia é gerada. Embora o interesse central da obra esteja na execução quase autônoma de uma trilha musical de microfonia arrítmica, não podemos ignorar o espaço entre o alto falante e o microfone no qual sua sonoridade é gerada. É nesse espaço acústico entre a matéria e sua captação sonora que se instala a obra *Microfônico* de Chelpe Ferro. A reverberação de diferentes vasos dispostos lado-a-lado é captada por um microfone pendurado que, ao ser acionado pelo espectador, passa a mover-se lentamente conduzido por uma engenharia mecânica. A distância entre os vasos, seu material e formato, a quantidade de água em seu interior vão produzindo as diferentes sonoridades de sua composição musical.

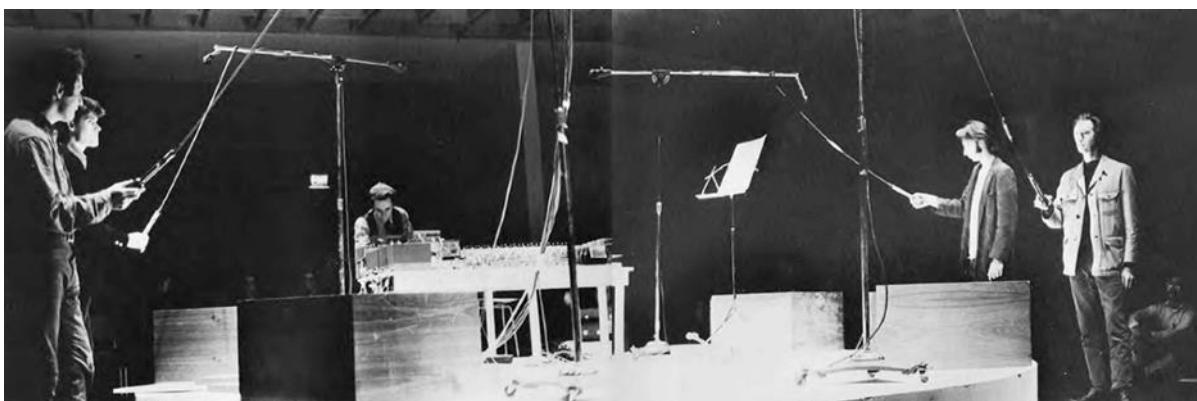


Figura 37: Steve Reich, apresentação de *Pendulum Music*, Whitney Museum, 1969



Figura 38: Chelpa Ferro, Microfônico, 2009

Toda corrente elétrica produz em torno de si um campo eletromagnético imperceptível aos ouvidos humanos. Alto falantes, rádios, guitarras, todo equipamento sonoro que possua bobinas são capazes de captar estes campos transformando-os em som. Christina Kubisch vem desenvolvendo desde a década de 70 diversos trabalhos a partir de uma técnica de indução eletromagnética. Com fones de ouvido devidamente elaborados para essa finalidade, o espectador é capaz de escutar as mais diferentes sonoridades produzidas pelo contato com espaços que possuam correntes elétricas. Primeiramente, a artista criou instalações com fios de cobre onde, ao se aproximar, o espectador conseguia gerar tal audição ampliada. Em 2003, estendeu suas investigações para o espaço urbano. A partir de um mapeamento de uma determinada localidade, a artista pontua os locais com maior incidência de eletromagnetismo compondo um mapa por onde os participantes de sua *electrical walks* irão se guiar. A eles, são entregues os fones de ouvidos e as indicações da artista para que livremente possam experimentar uma escuta ampliada do campo eletromagnético da cidade. Antenas, caixas eletrônicas, computadores, internet wireless, lâmpadas e postes de luz, painéis publicitários em neon, transformadores, redes de transporte público, uma sinfonia de diferentes interferências e ruídos. Uma sensibilização da percepção espacial. A cada passo ou movimento uma sonoridade distinta é gerada, o ruído podendo intensificar ou desaparecer. Todo um campo invisível despertado aos corpos e ouvidos de seus participantes.



Figura 39: Christina Kubisch, *Oasis*, 2000



Figura 40: Christina Kubisch, *Electrical walks*, 2003 – 2014

Identificamos ainda alguns trabalhos que se apropriam dos dispositivos de gravação e reprodução do som ambiente em circuito fechado causando um rompimento na sincronia sonora a partir de atrasos ou alterações na retransmissão do som captado. É o caso de *Sum of days*, a monumental instalação criada por Carlito Carvalhosa para ocupar o vão central do MoMa de Nova York. Uma espécie de labirinto circular formado por um leve tecido branco que movimentava-se com o vento e o toque dos visitantes. Um espaço de imersão onde todo ruído ambiente realizado em seu interior era captado por microfones, processado em computador, e devolvido ao ambiente em alto falantes no dia seguinte, criando um acúmulo sonoro

gradativo com o passar do período de duração da exposição. Um murmúrio da memória recente do espaço misturando-se aos sons presentes. Uma situação de atenção e ampliação da escuta do ambiente da instalação com a introdução de uma suave disjunção sonora.



Figura 41: Carlito Carvalhosa, Sum of days, 2011

6. Escuta Disjuntiva

Uma caixa cúbica de madeira. Três horas de trabalho de marcenaria. O som dos serrotes e marteladas de sua construção captado ininterruptamente por uma fita magnética. A gravação inserida no interior da caixa, lacrada por fim. Uma obra processual. Um objeto contendo virtualmente o som de sua elaboração. Uma escuta disjuntiva entre o som passado e o objeto presente. Realizado em 1961 pelo artista Robert Morris, um trabalho pioneiro em sua concepção sonora, visual e performática: uma caixa com o som de sua própria construção.



Figura 42: Robert Morris, The box with the sound of its own making, 1961

Criar cortes, rupturas no fluxo contínuo e automatizado da vida, retirar um som de seu habitat cultural, inseri-lo num novo contexto, fazer emergir novas realidades, novas possibilidades, fendas no real para a invenção de novos mundos. A gravação sonora visando a sua reprodução num novo ambiente já se encontrava no cerne do pensamento de Pierre Schaeffer. Uma escuta disjuntiva lhe acrescentará uma tensão entre o ver e o ouvir dissociados, ou seja, a não relação causal entre a visão e a audição. Se na escuta reduzida de Schaeffer ou na escuta acusmática apresentada aqui anteriormente estava em jogo uma audição do som desvinculada de sua fonte de origem, seja para ressaltar suas características sonoras e abstratas como alturas, texturas e velocidade ou para evocar memórias e imaginações, uma escuta disjuntiva dirige-se tanto para nossas percepções auditivas quanto visuais, abrindo todo um campo de relações e associações inusitadas entre elas. O acoplamento de alto falantes em objetos ou sua instalação *site specific* permite ao som, além de temporalizar a experiência espacial, assumir um papel conceitual na constituição da obra artística. O som insere-se num sistema, passa a ser um elemento entre outros elementos componentes da espacialidade, tal como o comprimento, largura, profundidade, forma, cor, textura, disposição de objetos, escadas, colunas, janelas, e demais elementos arquitetônicos. Um processo de desnaturalização da função meramente reprodutiva dos alto falantes. Ao agregá-los em objetos ou determinados espaços e localidades, os alto falantes e seus sons emitidos passam da função representativa de uma reprodução para a produção de novas realidades. Tornam-se parte fragmentada de uma rede de relações, aberto a novas conexões.

Tomar o mundo como uma grande pista de edição. As cidades e suas possibilidades de encontros e desencontros. Assim esses trabalhos vão se elaborando, pelo fascínio das associações inesperadas, dos significados nascidos da junção de peças distintas, o surgimento do novo a partir do remix de informações previamente dadas ou encontradas no mundo. Um trabalho onde a ressignificação dos objetos impulsiona situações inusitadas. Se nossos corpos, vidas e fluxos estão organizados a partir de uma lógica produtiva fortemente pautada pela imagem e pela visão, o som dissociado possui o potencial de ativar realidades imprevisas ou desestabilizar as ordens estabelecidas.

A produção de sons numa sociedade está estritamente ligada ao exercício de poder, entre aqueles que têm ou não permissão para emití-los. A potência sonora é um indicador de uma posição de destaque e autoridade diante de uma comunidade. O trânsito e sua geração de buzinas, freadas e acelerações demonstram o poder da indústria automobilística em nossa sociedade contemporânea. Por sua capacidade de atrair atenção e se impor, os sons aglutinam valores e pessoas em torno de si, fundando vizinhanças e comunidades. Os sinos das igrejas para as sociedades medievais e coloniais é um clássico exemplo de como o cristianismo exerceu seu poder centralizador pautando a vida cotidiana através das badaladas e sua função de informar as horas, os acontecimentos, os festejos e compromissos religiosos para a população.

O papel desempenhado por um som na construção cultural e identitária de uma região e a importância de sua preservação levou a artista Christina Kubisch a se interessar pelos sinos desativados de uma antiga fábrica onde hoje funciona o museu MASS MoCA em Massachusetts, Estados Unidos. Em sua atual silenciosa torre, a artista desenvolveu a intervenção sonora *Clocktower Project*. O trabalho consistiu em extrair diferentes sonoridades do sino desativado. Toques, marteladas e experimentos com os mais variados instrumentos gerando o mais variados tipos de sons. Deste material gravado, um banco de dados foi criado. Em torno da janela da torre, a artista instalou um sensor solar integrando-o a um programa de computador onde para cada condição de iluminação um som do banco de dados era

ativado. A nova sonoridade criada pela artista para a antiga fábrica, ao mesmo tempo em que evocava a memória coletiva da comunidade, estabelecia novas relações entre o som e a rotina local. Ao invés das badaladas cronológicas informando as horas do relógio e seu compromisso com a funcionalidade produtiva, um novo sino entregava as nuances e variedades climáticas.



Figura 43: Christina Kubisch, Clocktower Project, 1998

Ruídos incomodam e sua proliferação excessiva e disseminação generalizada na contemporaneidade não é sinal de uma diminuição das formas de controle e poder através do som, mas a constatação de como nosso espaço sonoro encontra-se cada vez mais em disputa. Máquinas e tecnologias produzem sons que nos condicionam, introduzindo hábitos em nossas rotinas e nos induzindo ao consumo e aos padrões do mercado. Por outro lado, permitem usos inventivos para além da finalidade para o qual foram programadas. A descentralização do domínio tecnológico, diferente do que possa parecer, não representa um declínio do exercício de poder, mas a dissolução das formas de trabalho anteriormente forçado nas práticas cotidianas. A tecnologia sendo desenvolvida pelo consumo de seus usuários. Poder e resistência produzindo-se continuamente.

A baixa tecnologia e sua facilidade de acesso possibilitam apropriações inusitadas como as do artista Floriano Romano. Suas ações no espaço público tem como base a invenção de objetos sonoros dentro de um contexto performático de diálogo com a rotina da cidade. Em *Falante*, o artista munido de uma mochila sonora, uma espécie de versão portátil das máquinas de Luigi Russolo, caminha pelas ruas propagando a frase “não preste atenção”. O homem contemporâneo como a própria máquina produtora de ruído. A fala como um *anti-slogan* publicitário soando repetidamente pela cidade. Em outra ação, o artista acoplou dispositivos sonoros em sapatos e convidou dançarinos para usá-los numa viagem de barca entre as cidades do Rio de Janeiro e Niterói. Os performers perambulando pelos corredores e poltronas da embarcação, a música imprevista soando pelo espaço, a tentativa dos passageiros de identificar a origem do som, a dança performática ao encontro dos dançarinos, o deslocamento do local e dos elementos de uma apresentação artística.



Figura 44: Floriano Romano, Falante, 2007, à esquerda, e Sapatos Sonoros, 2009, à direita

A arte como um vírus que se aloca em meio ao tráfego diário causando desvios no caminho ordenado da cidade. A junção incomum de sons em objetos exigindo reações improvisadas. O humor desconcertante. Você está rindo de quê? Em Volta Redonda, município do estado do Rio de Janeiro com alto índices de poluição atmosférica, vestindo uma máscara de gás com um alto falante embutido, Romano realizou sua ação percorrendo as ruas frente a uma das maiores fábricas poluidora do país emitindo o som de tosses convulsivas. A mesma máscara foi utilizada pelo artista em outras ocasiões com um som de um riso frenético. O sentido

do trabalho sendo construído pela relação entre o objeto, o som, o performer e a localidade de sua ação. Você está rindo de quê? Em *Risos contidos*, o artista Marcos Chaves instalou um container em plena praça pública. De seu interior, gargalhadas podiam ser ouvidas. Tal como a caixa de Robert Morris, a ausência da fonte sonora, mais do que propor uma escuta acusmática imaginativa em relação ao interior do container, sugere ligações entre o objeto, o título da obra e o som. O riso e a arte em sua função de suspender automatismos, desarmar a rigidez cotidiana e gerar ruídos.



Figura 45: Floriano Romano, Máscara Sonora, 2007



Figura 46: Marcos Chaves, Risos contidos, 2005 – 2008

Quanto mais o espaço urbano nos parecer hostil, mais tendemos a nos abrigar em nossas casas, nossos hábitos, nossos caminhos pré-traçados. Muros construídos em torno de nós. Se os sons externos nos invadem, levantamos paredes sonoras: um rádio ligado, um ruído de ar condicionado ou de ventilador, uma música familiar, etc. Os fones de ouvido são um exemplo desta criação de um território sonoro particular, o refúgio interno de uma situação de escuta acusmática, a autonomia na escolha do repertório, a defesa contra a conversa ao lado, o toque de telefones alheios, os ruídos do vizinho. Muros como máscara, identificando um espaço particular e isolando-o da possibilidade de contágio com o diferente.

Este é o princípio do *muzak*. Composições criadas especificamente para espaços cotidianos: aeroportos, bancos, escritórios, hospitais, restaurantes, etc. Uma música elaborada para fazer-se de fundo sonoro num estado dispersivo de recepção diferente da atenção e silêncio exigidos em salas de concerto. Geralmente, melodias de movimentos lentos e repetitivos, desenvolvidas para amenizar tempos de esperas e neutralizar os ruídos sonoros. Sua capacidade de modificar nossa experiência espacial é onde reside a potência disjuntiva dessas composições, embora sua recepção se dê muitas vezes numa escuta acusmática, desvinculada de qualquer relação com o ambiente. Ainda assim, trilhas sonoras podem agregar valores identitários ou disruptivos aos espaços. É o caso da instalação permanente desenvolvida por Max Neuhaus na Times Square em Nova York, exposta de 1977 até 1992, sendo reinstalada definitivamente em 2002. Um som constante, semelhante ao de um sino, soando ininterruptamente através de um gradeado no chão, acesso para a tubulação do metrô onde os alto-falantes estão instalados, sem nenhuma identificação que o faça ser compreendido como uma obra de arte, integrando-se aos ruídos da cidade, numa das regiões mais movimentadas de Manhattan, formando uma trilha imprevista e mutante junto ao espaço urbano.



Figura 47: Max Neuhaus, Times Square, instalação permanente, Nova York

Sons que povoam nossos espaços e imaginários, o rádio foi uma das primeiras formas de parede sonora. Vinte quatro horas por dia ao nosso dispor, afastando-nos dos demais sons indesejáveis ao nosso redor, nos conectando com outras realidades ausentes. Aí encontra-se sua predisposição para uma escuta acusmática, distanciar-nos dos momentos e situações incomodas. Porém, não se pode negligenciar esse seu outro aspecto, o de aproximar e ligar pontos distintos, o fundamento de uma escuta disjuntiva.

O desejo e a dificuldade de comunicação. A *Babel* de Cildo Meireles. Uma torre de cinco metros de altura composta por novecentos rádios, cada qual sintonizado numa estação diferente. Tal como *Forty-Part Motet* de Janet Cardiff, a escuta da obra modificará conforme nossa distância. À medida que nos aproximamos, passamos da cacofonia sonora inicial ao reconhecimento das falas, músicas e chiados vindos dos rádios. Mas a obra de Cildo nos exigirá mais. Diferente do trabalho da artista canadense, *Babel* nos insere numa situação de escuta disjuntiva solicitando a compreensão das relações entre a experiência

sonora, a composição visual dos rádios empilhados e a alusão à passagem bíblica título da obra.



Figura 48: Cildo Meireles, Babel, 2001

A ambição em construir uma torre até chegar ao reino dos céus esbarrado pela incomunicabilidade dos diferentes idiomas. O rádio e a voz atravessando fronteiras físicas encontrando seus limites na linguagem. Assim estamos em *Marulho*, num píer montado por Cildo Meireles, diante de um mar de livros, as páginas formando ondas, as diferentes imagens de águas, a representação, e o som da palavra água ecoando nas mais distintas vozes e idiomas. O oceano: natureza ou linguagem?



Figura 49: Cildo Meireles, *Marulho*, 1991

Todo porto carrega consigo um horizonte infinito de ausências e possibilidades. O silêncio, a espera e o mergulho no mundo interno. A escuta acusmática é este apagar de luzes, este olhar para dentro. Até o instante do movimento, o primeiro passo, o abrir dos olhos para a disjunção.

À primeira vista, *The dark pool* de Janet Cardiff e George Bures Miller parece nos convidar para uma imersão arqueológica por entre livros, rádios, louças, roupas penduradas, máquinas de escrever, diversas quinquilharias ocupando seu espaço, um aposento em estado de suspensão. Os objetos antigos, como se abandonados por alguém que fora embora sem se despedir, ações interrompidas, à espera do retorno de seu dono ou de serem descobertos. O silêncio do ambiente é rompido aos poucos conforme se adentra o recinto. Sensores ativam alto falantes dispostos pela sala. Vozes tomando o espaço. Os objetos ganhando vida. Um rádio toca uma canção antiga: *somewhere over the rainbow*. Um copinho preso a um fio clama por atenção: *Alô, alô!* Brincadeira de criança. Algumas vozes parecem se dirigir a nós. Relatam histórias. Evocam um passado ou falam dos objetos que ali estão. Outras

parecem nos ignorar, dialogam entre si, uma conversa entre um homem e uma mulher, cenas desenrolando sonoramente junto a nossa presença. Temporalidades fragmentadas surgindo e se abrindo para o espectador construir sua própria narrativa, sem uma cronologia ou um sentido prioristicamente determinado, uma construção através da vivência com os objetos e os sons ali experimentados.



Figura 50: Janet Cardiff e George Bures Miller, The dark pool, 1995

Com a invenção do rádio e do fonógrafo, a música deixou de ser um privilégio das salas de concertos e espaços públicos passando a se integrar a intimidade de nossos lares e vida cotidiana. De uma escuta focada e contemplativa para uma escuta oscilante entre estados de atenção e dispersão no convívio com outras atividades e ruídos. Uma percepção fragmentada e aberta a novas conexões é o resultado da simultaneidade na qual os alto falantes inseriram nossos ouvidos. É nesta possibilidade de co-presença onde reside o potencial criativo de uma escuta disjuntiva. O som agregando valores aos objetos e espaços para com eles fundar novas realidades.

Caminhar pela cidade portando um cd player e fones de ouvido. No áudio, uma voz guiando o olhar, revelando histórias, indicando direções. Sons de passos, buzinas e passarinhos adicionados à percepção espacial. Realidades se misturando. As imagens mentais imaginadas pelo som adicionadas a percepção visual do espaço ora se coincidindo, ora conflitanto. Vozes se multiplicando e acrescentando novas camadas de compreensão. Diálogos. Ficções. E o senso de localização do caminhante a todo instante alterado. Assim Janet Cardiff elaborou dezenas de *audiowalks* conduzindo seus participantes em passeios por ruas, florestas, teatros, museus, etc. Em algumas caminhadas, o uso de fotografias serve de apoio para o surgimento de memórias e temporalidades. Em St. Louis, Estados Unidos, por exemplo, explorou a vivência de uma floresta no verão com imagens e sons remetendo ao mesmo ambiente no inverno. A paisagem sonora virtual dissociada ao tempo e espaço presente. A recusa do isolamento de uma escuta acusmática típica do uso destas mídias portáteis e seus fones de ouvido para criações de novas e improváveis conexões entre o som e a visão.



Figura 51: Janet Cardiff, audiowalks, 1991 – 2014

Construir pontes sonoras. Estabelecer ligações entre localidades distintas. Identificar ambientes acústicos nas cidades e transmiti-los em tempo real para outro ponto distante. O interesse central nas obras do artista Bill Fontana tem sido conceber uma rede simultânea entre um evento sonoro e um ponto de escuta separado. Um trabalho de sobreposição de uma paisagem sonora virtual numa atual. Uma investigação tanto na musicalidade dos sons do mundo quanto na

construção de uma ambiência sonora. A influência mútua entre o som e a percepção espacial. A utilização dos transmissores de rádio aliado à especificidade de um local gerando uma condição de escuta disjuntiva.

Em Nova York, por exemplo, o artista instalou microfones no subsolo da ponte do Brooklyn. O som captado transmitido simultaneamente para oito alto falantes embutidos por entre os vãos da fachada do World Trade Center. A sonoridade da vibração dos carros sobre o piso da ponte, deslocada, soando como uma trilha sonora abstrata, somando-se aos ruídos da cidade, frente à entrada do edifício. Uma musicalidade de ritmos inconstantes sendo por muitos confundidos como ventos. Uma alteração na paisagem sonora local causando estranheza e instabilidade entre seus habituais frequentadores. O mesmo som foi transmitido ainda para o terraço do edifício onde era possível avistar a ponte do Brooklyn numa espécie de escuta ampliada à distância.

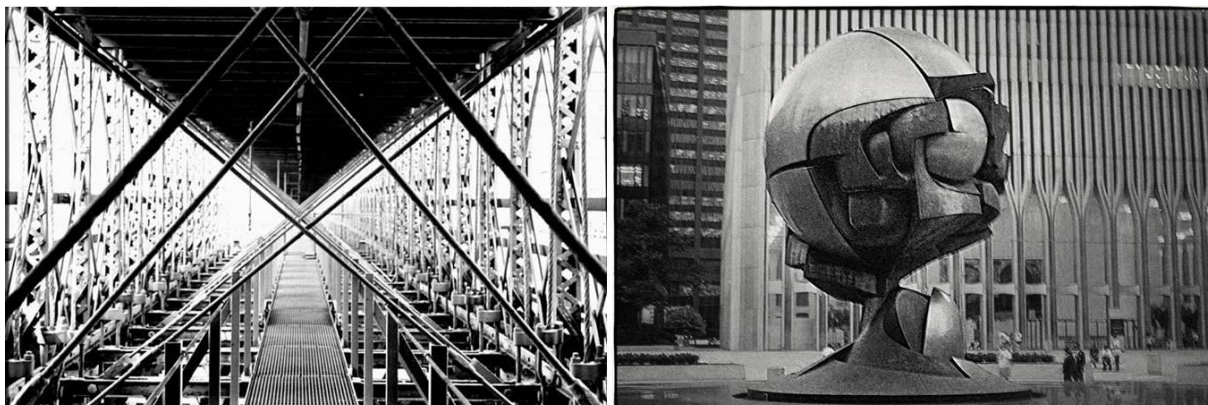


Figura 52: Bill Fontana, The Brooklyn Bridge Sound Sculpture, captação sonora no subsolo da Ponte do Brooklyn à esquerda, e transmissão em tempo real na fachada do edifício World Trade Center à direita, Nova York, 1983

No alto do Arco do Triunfo, milhares de turistas em busca da famosa vista panorâmica da capital francesa, Torre Eiffel ao fundo, e o som de ondas a bater sobre as rochas no litoral. Em *Sound island*, Bill Fontana transportou o som da costa litorânea de Normandy em tempo real para o topo do monumento histórico francês. Ponto de cruzamento de importantes ruas e avenidas, localizado no centro de uma rotatória, o Arco do Triunfo, tal como uma ilha, rodeado pelo intenso tráfego e o costumeiro som de buzinas e sirenes silenciado e encoberto pelo som do mar. Um

dos cartões postais mais cobiçados da Europa, imagem tão explorada e saturada, ganhando novos ares. Camadas e perspectivas improváveis para a vista de Paris.



Figura 53: Bill Fontana, Sound island, captação sonora em Normandy à esquerda, e transmissão em tempo real no Arco do Triunfo, Paris, à direita, 1994

O céu é de uma noite de São João. A típica festa dos frios meses de junho brasileiro. Bandeirinhas penduradas confundindo-se entre as estrelas. Fogos de artifício, crianças brincando, uma sanfona tocando, sons do festejo ao santo padroeiro. A rua, no entanto, corresponde a outros ares. A arquitetura, o ritmo, os trajés, estamos em *Cumberland Avenue*, Toronto. A obra da artista Laura Belém. Uma intervenção sonora na cidade canadense. O ambiente junino brasileiro transportado através de seus sons e suas bandeirinhas azuis para outras terras ao norte.

De qual cidade estamos falando? A dos asfaltos cinzentos ou das buzinas dos carros? A das igrejas barrocas ou das badaladas dos sinos? A dos parques públicos ou do cantar dos passarinhos? A das montanhas litorâneas ou do estrondo das ondas do mar na arrebentação? A da estação ferroviária ou do apito do trem? Há uma cidade que se ergue na firmeza de seu solo e outra que se funda e se reinventa pelo ar. A escuta disjuntiva nada mais é do que esta possibilidade de criar espaços sonoros autônomos e cambiantes. O som perdendo suas raízes para fundar novos territórios instáveis e efêmeros. Afinal, onde reside o silêncio? Na inercia dos objetos ou no movimento dos sons? O que nos leva a diante? O chão onde pisamos ou nosso céu de desejos?



Figura 54: Laura Belém, Noite de São João, 2007

3.

OS CAMINHOS QUE SE BIFURCAM

1. O corpo e a bifurcação dos sentidos



Figura 55: Rembrandt, A lição de anatomia do Doutor Nicolaes, 1632

Por sobre a mesa, o corpo. Homem de meia idade, estatura mediana, pele branca, peitos fartos e o que lhe resta, a aparência. Sobre olhares atentos, a morte, o cadáver e a incisão. O corte e a exposição do músculo interno. A aula de anatomia comandada pelo Doutor Nicolaes Tulp, presidente da guilda dos cirurgiões. O corpo decomposto para dele extrair uma unidade. O bandido, Aris Kint, condenado e executado. Da palavra de origem grega, autópsia, ao conhecimento do corpo humano através da visão. Os pitagóricos, a matemática e a exatidão do mundo repartido e organizado.

Como os prisioneiros ao fundo da caverna de Platão, assim nos encontramos, inebriados com o realismo da representação de Rembrandt. Os detalhes do corpo, as vísceras exposta, a verossimilhança da reprodução e a sensação de fascínio e espanto similar à contemplação de um espelho e sua mágica duplicação do mundo. Esta é a tradição na qual o artista se insere. A criação de imagem a partir da perspectiva renascentista e seu ponto de fuga reduzindo o mundo à centralização de um ponto de vista. A assombração maior que um espelho pode nos causar: confundir o ponto de vista do outro como sendo o nosso. Porém, o ano é 1632. O desejo de reprodução do real conhece uma nova técnica, a câmara escura. Este espaço fechado com um pequeno orifício por onde a entrada de luz reproduz na parede oposta a imagem invertida do ambiente exterior. Modelo a ser copiado e contemplado. Protótipos formadores de nossa individualidade. Esta aí o ponto onde a câmara escura encontra-se com a sala de autópsia: atuar sobre o corpo morto, imóvel, para no lugar de sua aura ausente entregar-lhe um fantasma, a realidade estável de um mundo externo.

Não podemos negar que há um conforto quase infantil no isolamento da câmara e sua escuridão. Bebês no útero da mãe e o acesso ao mundo exterior através da visão, este cordão umbilical, o fio de Ariadne a nos guiar. E, no entanto, será o próprio olhar em sua indecifrável mudez a porta de saída deste labirinto. Esta é a chave para o desvelamento da obra de Rembrandt. Os olhares dos personagens em nossa direção nos convidando a abandonar a estabilidade do mundo organizado da contemplação em direção à imersão da subjetividade e da imaginação. Desprendendo-se do fascínio do realismo da representação, poderemos perceber aos poucos a inverossimilhança de sua construção espacial. A distribuição dos personagens amontoados uns sobre os outros, sem podermos definir se sentados ou de pé, tal como nossa posição frente à cena, irrealizável espacialmente. Eis o mistério de sua obra. Sua composição não se realiza no espaço e sim no tempo, no universo singular do artista. O realismo da representação associado à singularidade de Rembrandt. O espelho encontra aí sua bifurcação.

Os gestos suspensos no ar como se a ação houvesse sido interrompida e o instante congelado. A criação de Rembrandt preconiza o que viria eclodir séculos à

frente, o advento da fotografia e a temporalização do olhar, a imagem situada entre um antes e um depois. Os deslocamentos na modernidade com seus trens, bondes e automóveis e a conseqüente mobilidade da visão fez despertar o que havia sido recalcado na câmara escura, o corpo e a subjetividade. O século XIX viu o modelo de observação e compreensão de mundo da câmara perder força frente a um novo regime ótico, o estereoscópio, como demonstrado por Jonathan Crary. Foi preciso fechar o orifício, impedir a entrada de luz, como experimentado por Goethe, para, na escuridão, de olhos fechados, constatar que o corpo produz círculos luminosos de cores. Um corte é operado: a autonomia dos sentidos. A imagem desprende-se de uma relação de causalidade com o mundo externo passando a ser produzida pela interioridade de um corpo dotado de visão. O abstracionismo surge junto à emersão da subjetividade. A vida com seus imaginários e sonhos é tornada como objeto de estudo e poder.

Não faltarão aqueles que diante da obra de Rembrandt dirão se tratar de um fruto de sua imaginação. Para esses, vos digo que não só o Doutor Nicolaes Tulp existiu como foi ele o contratante do artista para retratar uma de suas famosas aulas de anatomia. Não pensem aqui que estou a inventar histórias. Para que não restem dúvidas, as palavras e os livros foram criados. Consciente da desconfiança alheia, Rembrandt tratou de inscrever na própria obra os nomes de seus participantes. Na mão de um dos alunos encontra-se uma lista dos sete nomes dos presentes escritos num papel. Este mesmo aluno a olhar para o artista fora de quadro. Artista que tem seu nome projetado em meio à penumbra na parede ao fundo. Completando o jogo espectral, um grande livro encontra-se no canto direito como a espelhar os procedimentos cirúrgicos da autópsia. A obra revela assim o princípio de sua criação, os fundamentos da câmara escura. A imagem tomada como um guia a ser copiado. Os saberes e teorias como um a priori a ser reproduzido e confirmado nas práticas cotidianas da vida.

Assim como em toda caverna de Platão, sempre haverá um prisioneiro a questionar-se sobre a veracidade dos espectros na parede. De tanto copiar-nos uns aos outros, tal como imagem e semelhança, chegou o dia em que aquilo que estava à sombra resvalou sobre a luz. Ao se assumir como espelho, parte integrante da

representação, mirando-se ao sol, a luz em nós é revelada. Da equação de luz e sombra da câmara escura aos sóis de Turner e sua explosão de luzes, cores e intensidades. Libertos da caverna, sem enquadramento, tudo é um, sendo dois, três, mil, múltiplas combinações e possibilidades. Nem Turner, nem sol, mas uma amálgama Turner-sol. A estabilidade do Eu se desfazendo e se transformando com o outro, as coisas, a natureza e os objetos. A descoberta da experimentação e seu campo indizível de cruzamentos, desejos e afetos. A vida misteriosamente encontra seus caminhos para pulsar e existir. Mas o que fazer diante do espanto ao saber-se nu, como ocorrido com o rei do conto de Andersen? Restará outra saída se não retornar a caverna para relatar aos outros a experiência vivida, como no livro de Platão? A vida será este eterno trafegar entre loucura e representação? Ou haverá outra saída para esta bifurcação?

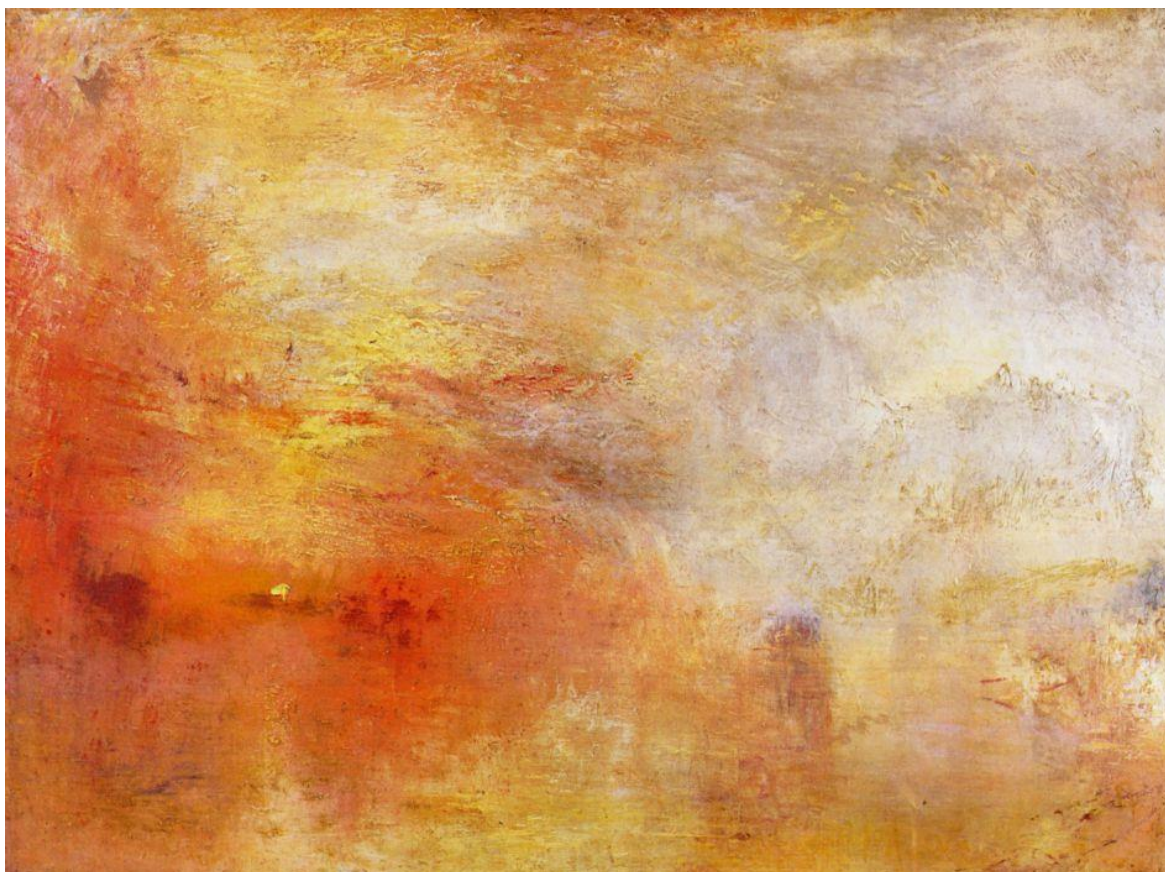


Figura 56: Turner, Sun Setting Over a Lake, 1840

2. A disjunção e a restauração da aura



Figura 57: Van Gogh, Campo de trigo com corvos, 1890

E a ele sempre retornamos, como se seus quadros não parassem de se bifurcar a nós, revelando novas camadas, possíveis futuros. Van Gogh assim se apresenta em sua esquizofrenia, um enigma inesgotável. Embora em suas pinceladas não haja nenhum resquício daquilo que poderíamos definir como um gesto de perturbação. Antes, há a sensibilidade dos que se atiram ao incerto do existir. Aonde muitos não têm coragem de chegar, Van Gogh foi além. Viu o sol e retornou à caverna para nos contar. É da inapreensível vida que sua obra nos fala. Se em seu campo de trigos sobrevoam corvos é por ser a morte parceira viva do viver. E, no entanto, Van Gogh se matou. Não teria suportado a intensidade da luz? Ou seu pesadelo seriam os fantasmas da sociedade? A perseguição daqueles prisioneiros de suas certezas incapacitados de compreender os que enxergam além do mundo ordinário, a vida que pulsa junto às paisagens e coisas. Foi suicidado. Sim, Artaud, tens razão. Mas o que seu último ato tem a nos dizer? O que a tinta de sangue sobre o espelho revela de nós?

Suicidados somos, aos poucos, todos os dias. Quando já não sabemos mais reconhecer o ser por de trás de suas vestes. Quando damos às inscrições de nossas identidades o nome de realidade. Quando olhamos para o espelho e só visualizamos nossa imagem sem reconhecer a película refletora do qual é composta. Quando confiamos aos fantasmas da sociedade toda nossa destinação. Este organismo

social posto entre nós a nos assombrar. Trocamos o contato humano pela vida entre imagens. Acreditamos nos espectros, a eles depositamos nossas expectativas, o desejo como falta, e quando estes não correspondem nossos anseios, o inalcançável ideal de completude e perfeição, damos a eles o nome de ilusão. Mas há sempre uma nova imagem a se agarrar. Náufragos à deriva em busca de um bote salva-vidas. O mercado não sessa de multiplicar suas ofertas. Mas do que adianta a diversidade e a voluptuosidade moderna se ficamos a deslizar por entre identidades pré-fabricadas como quem escolhe a vida a ter através das opções expostas na vitrine? Olhos vitrinizados não enxergam a luz, prisioneiros que são de seus medos e limitações. Não tocam nem são tocados pelo amor, escravos que são do olhar e do julgamento dos outros.

Quando nos tornamos cegos à vida passando a confiar mais nas imagens, títulos, representações do que na essência do ser? Quando afinal deixamos de nos espantar com os espelhos? O susto frente à imagem duplicada. A visão da primeira fotografia. Rimos dos relatos daqueles que diante de sua invenção acreditaram ser a fotografia capaz de retirar-nos a alma, sem perceber o quão metafísicos eram ao se questionarem sobre a vida. Não podemos crer ser a fixação de nossas imagens numa superfície a causa do tamanho temor. Eternizar-se em retratos é prática antiga vinda de tempos remotos. Nem seria a fidelidade ao real o motivo do espanto. Quantos pintores já não haviam alcançado resultados surpreendentes em verossimilhança ao reproduzir corpos e paisagens? É a capacidade de apreensão do movimento o que nos tira o fôlego numa imagem fotográfica. O instante de tempo congelado. A paralização da ação durante seu agir. É disso que se trata a fotografia. A obstrução do curso da vida e a necessidade que se tem em seguir adiante.

Em qual sonho seria possível por alguns instantes ao menos nos esquecermos de nossas roupas, nomes, titulações e podermos simplesmente estar, sem precisarmos nos enraizar no ser? Esquecer-se do rosto no espelho teimando em lembrar-nos a todo hora ser ele o Eu. Poderíamos até tentar ignorá-los. Viver sem espelhos, nas intensidades de nossas abstrações. Ainda assim nos restariam os outros e seus olhares chamando-nos à vida. A angustiante compreensão de não existirmos sós. Entre tantos olhares sempre haverá aquele a nos atravessar.

Olhares despidos de palavras arremessando-nos ao incompreensível entendimento dos corpos. O vazio do não dito e a necessidade de preenchê-lo. O saber-se ínfima parte de um todo do qual podemos chamar de vida, um pedaço a menos em nós.

É nesta sensação de incompletude aonde a representação vem instalar seu palco com seu teatro de fantasmas. A perfeição do paraíso do jardim do éden, o ideal do amor romântico, o papai e mamãe edipianos do qual a psicanálise não parou de reproduzir em seu divã. Há sempre um desejo de restauração de uma unidade perdida a nos assombrar. Será preciso libertar os espelhos destes fantasmas que o reduzem a ser um duplo do real. Este, a transformar nossa parcialidade frente ao espelho numa totalidade. Enxergar somente a si no outro aniquilando a diferença em favor da repetição. Nosso ponto de vista como verdade absoluta. Não é essa a causa de todos os conflitos e guerras? A disputa de forças para ver aquele que conseguirá impor sua verdade? Ou em meandros mais sutis e não menos cruéis, a sedução do marketing do mundo corporativo contemporâneo?

Morre-se um pouco a cada sentimento aprisionado em relatos e, no entanto, como não escrevê-los, sementes para novas experiências de vida? Caberá apenas aos poetas a missão de alforriar as coisas das tão fatigadas palavras e seus significados? Assumir a representação como fantasia e pô-las para dançar? Toda construção de verdade é a interrupção de um movimento. Será preciso retirar as coisas do trono real e trazê-las ao convívio da plebe. Nas ruas onde a realidade ultrapassa o muro e vem misturar-se a magia, erroneamente chamadas por muitos de ilusão. Deixá-las em estado de suspensão. Disponíveis ao uso e a reinvenção. Reconhecer a aura através da representação: a disjunção. E com ela criar novas interseções, movimento contínuo da vida.

Pois são isso os espelhos: portas nos solicitando deslocamento. Olhar-se no olho de alguém é ver-se pelo avesso. Ter o conhecido e o desconhecido refletido em nós. Espelhos são antes de tudo espaços de simultaneidade. Estar dentro e fora ao mesmo tempo, ser um e ser outro. Fazer coexistir e, coexistindo, transformar. Se pela visão identificamos o duplo no espelho, essa imagem a nos afirmar como indivíduos separados dos objetos e seres ao nosso redor, há por toda parte uma

camada invisível, espaço coletivo e aéreo, sussurro aos nossos ouvidos. A aura, este sopro de singularidade, ventania em constante movimento e transformação.

Dessa maneira Van Gogh se entregava aos pincéis. Ouvindo as vibrações presentes nos rostos, objetos e paisagens. Já se desprendera da tela em branco. Sua técnica se aproximava mais de uma xilogravura. Um escavador de luz. Trabalhava sobre a escuridão, na cegueira dos olhos cansados de tanto enxergar. Guerras atrás de guerras, miséria atrás de miséria. A modernidade vem carregada pelo peso da experiência sob o rótulo de um modelo novo na vitrine. Com sua pintura, Van Gogh atravessava o breu. Buscava com seus traços densos a leveza de ar perdida no excesso de imagens copiadas. Encontrou no amarelo ouro do campo de trigos sob o azul profundo do céu com corvos a sua encruzilhada. Do chão, a semente. Luz cintilante a agitar em redemoinhos o escuro da noite estrelada.



Figura 58: Van Gogh, A noite estrelada, 1889

Conclusão

PASSEIO SONORO DO ESQUIZO

Posto a caminhar, o esquizo adentrou o jardim. E o que era rigidez simétrica dos caminhos e trajetos planejados desfez-se em labirintos e bifurcações. O que era distribuição harmoniosa entre canteiros coloridos de flores agitou-se em abstração. Da brisa fez-se o vendaval. A paisagem não se modificara, ainda assim, não era mais a mesma. Era como se algo até então oculto se revelasse. Algo que sempre houvera estado ali. A floresta escondida pelo jardim. A natureza em sua cruel selvageria. O verde dos arbustos passando a vibrar em cores mais intensas. O céu mais azul aproximando-se das folhagens. Os ruídos da cidade ultrapassando o muro vindo se alojar junto ao sossego do parque. Os passos da caminhada não mais seguiam o ritmo marcado dos ponteiros do relógio. A vida deixara de se medir em minutos, aventurando-se por outras velocidades. O espaço desdobrara-se em múltiplos tempos, tal como sonhara o velho Ts’ sui Pen do conto de Borges, e o que nunca havia estado se revelara.

As vozes descorporificadas dos rádios e fonógrafos, a proliferação de estímulos sonoros e visuais das grandes metrópoles: a modernidade nasce deste estado de fragmentação e simultaneidade, o modo de ser do esquizo, a disjunção. Coube nesta pesquisa pensar como um som desvinculado de sua fonte emissora e realocado num novo contexto é capaz de gerar experiências e associações improváveis, ampliando nosso foco de atenção para detalhes até então despercebidos ou invisibilizados pelo olhar automatizado de nossa sociedade estruturada a partir da reprodução de cópias e clichês.

Percorrendo as linhas até aqui traçadas, podemos observar esta inquietação constante: situar-se na tensão gerada entre o ver e o ouvir recusando qualquer pensamento de separação entre estas duas faculdades. Este foi o princípio norteador no qual nos embrenhamos pelas obras e artistas compreendidos no termo arte sonora. Por apresentarem cruzamentos entre elementos e questionamentos das áreas musicais e das artes visuais, tomamo-nos como sintoma e terreno de investigação, mantendo como horizonte as possibilidades irrompidas na dissociação

entre a sonoridade e a visualidade, condição esta que denominamos de escuta disjuntiva.

Tantas outras possibilidades de escutas quanto nosso corpo sem órgãos seja capaz de produzir poderiam ter sido elaboradas. Atemos em trabalhar a partir de quatro escutas – escuta acusmática, escuta causal, escuta ampliada e escuta disjuntiva – no esforço de estabelecer um recorte capaz de dar conta das relações associativas ou dissociativas entre a sonoridade e a visualidade presentes nas obras artísticas selecionadas. Um cuidado se fez presente: não limitar demasiado as fronteiras classificatórias. Encaramos o processo de nomear escutas mais como um meio de reflexão do que um fim em si.

À guisa de uma conclusão, poderia aqui retornar ao início, a primeira palavra. Fazer dessa escrita um conto cíclico, sem começo nem fim. O que acontece quando os caminhos entre o que vemos e o que ouvimos se bifurcam? Quando o som se desloca e perdemos de vista sua origem, seu referencial? A arte sonora se revela assim como este possível reencontro dos campos visual e sonoro, historicamente segmentados pela especialização do saber. Precisaram a música expandir seus cânones harmônicos e a imagem seus anseios de representação para, na disjunção, serem capaz de gerar uma fenda: a restauração da aura.

A estrada nos trouxe a este ponto. Ou caminhamos pelos passos demarcados da representação e da linguagem, onde a vida cristaliza-se em hierarquias e egos. Ou nos aventuramos pelo avesso da palavra, nos precipícios, onde o esquizo faz-se resplandecer em sua aura. Ou despertamos para a disjunção. O destino de toda estrada, a bifurcação, este é o ponto...

Tomada a distância necessária, já não oferecerá perigo, o labirinto. Visto do alto, pelas asas de Ícaro, seus caminhos sinuosos, suas portas sem destino, seus muros e becos, tornam-se enfadonhos de tão compreensíveis. Não há surpresas a temer diante da totalizante visão de seu mapa, o domínio racional da representação. Acreditou o sonhador de harmonias ter alcançado assim sua fuga sem perceber-se enredado novamente num labirinto ainda mais angustiante daquele que o

antecedera. A entediante plenitude de um percurso onde cada parte representa o todo, como num jogo de espelhos de um quadro de Escher, a simetria sem fim. Deixara para trás a perambulação ziguezagueante em espiral para perder-se na continua caminhada de um deserto como no conto *Os dois reis e os dois labirintos* de Jorge Luis Borges. Terás outra opção a escolher se não estar entre os subterrâneos de um sono profundo, de olhos fechados, tateando entre imagens soltas e desconexas, cambiante, o esquizofrênico, tendo os ouvidos a guiar, ou nos céus, numa permanente vigília, vivendo a ilusão de uma vida sem sombras, na negação do sono inconsciente, o sonâmbulo, visão ofuscada pelo excesso de imagens, cego de tanto enxergar?

Sim, ainda restará a recusa. A opção, entre aura e matéria, da simultaneidade da disjunção. Quem sabe, assim, um dia, no alto de seus desejos de domínio, asas queimadas ao sol tal as de Ícaro, caídos sonhos em terra, a natureza liberta da estratificação dos jardins, enfim terás acordado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANJOS, Moacir dos. **O barulho do mundo**. In: Chelipa Ferro, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo, Editora Martin Claret, 2006.
- ARTAUD, Antonin. **Van Gogh: o suicidado da sociedade**. Lisboa, Assirio & Alvim, 2004.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- ATTALI, Jacques. **Noise: The political economy of music**. Manchester University Press, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In: Obras escolhidas v. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas v. 1 – Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. **O jardim de caminhos que se bifurcam**. In: Obras completas de Jorge Luis Borges – vol. 1, São Paulo, Globo, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. **Os dois reis e os dois labirintos**. In: Aleph, São Paulo, Globo, 2001.
- CAGE, John. **O futuro da música**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- CAMPESATO, Lilian. **Arte sonora: uma metamorfose das musas**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo/ USP, 2007.
- CESAR, Marisa Flório e DUARTE, Luisa. **O ciclope ferido**. In: Catálogo da exposição Arte e música, Caixa Cultural, Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, 2008.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2008.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2002.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo, Cosac Naify, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Post-Scriptum sobre as sociedades de controle**. In: Conversações. Rio de Janeiro, Editora 34, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Tornar audíveis forças não-audíveis por si mesma**. In: Dois regimes de loucos. Rio de Janeiro, Editora 34, 2016.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 1**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 3**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1996.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia vol. 4**. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1997.

DUGUET, Anne-Marie. **Dispositivos**. In: MACIEL, Kátia (org.). Transcineamas. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Editora Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade do saber**. Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Outros espaços**. In: Ditos e escritos vol. III – Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2010.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro, Record, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In: Revista Arte & Ensaios 17, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ, 2008, Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. In: Revista Arte & Ensaios 17, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ, 2008, Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Miwon_Kwon.pdf

LABELLE, Brandon. **Background noise: Perspective on sound art**. New York – London, Bloomsbury, 2006.

- LICHT, Alan. **Sound art**. New York, Rizzoli International Publications, 2007.
- PALOMBINI, Carlos. **A música concreta revisitada**. In: Revista Eletrônica de Musicologia Vol. 4/ Junho de 1999, Departamento de Artes da UFPR. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/art-palombini.htm>
- PARENTE, André. **Enredando o pensamento: redes de transformação e subjetividade**. In: PARENTE, André (org.). *Tramas da Rede: Novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2010.
- PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- PLATÃO. **A república**. São Paulo, Editora Martin Claret, 2007.
- SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. São Paulo, Editora UNESP, 2001.
- SERRA, Richard. **Richard Serra: escritos e entrevistas: 1967 – 2013**. São Paulo, IMS, 2014.
- SMITHSON, Robert. **Uma sedimentação da mente: projetos da terra**. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Zahar, 2006.
- VAZ, Felipe. **Elementos da arte sonora**. Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2008.
- VOEGELIN, Salomé. **Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art**. New York, Continuum, 2010.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- ZAREMBA, Lilian (org.). **Entre ouvidos – sobre rádio e arte**. Rio de Janeiro. Soarmec Editora/ Oi Futuro, 2009.