

Entre a palavra pênzil e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]



play, agora, algo
acontecendo



para trás, antes,
antecedente



para frente,
continuando



para trás, antes,
pressuposto



pausa, parada



som de rodapé



escuta crua



play em voz baixa



gravar pergunta



sub-voz

Entre a palavra pênzil e a escuta porosa

[investigações sob proposições sonoras]

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]

Raquel Stolf

Porto Alegre, fevereiro de 2011

Entre a palavra pênsl e a escuta porosa [investigações sob proposições sonoras]

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração em Poéticas Visuais, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Doutoranda: Maria Raquel da Silva Stolf

Orientador: Prof. Dr. Hélio Ferverza (UFRGS)

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Blanca Brites (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos (UFRGS)

Profa. Dra. Tânia Mara Galli Fonseca (UFRGS)

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa (UERJ)

Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado de Santa Catarina - FAPESC e da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Para minha família [com todos seus silêncios, barulhos, ruídos e rumores]

→ Agradecimentos

Agradeço à Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, por ter proporcionado a oportunidade de doutoramento e à Fundação de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado de Santa Catarina - FAPESC, pela concessão de bolsa de doutorado.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Hélio Ferverza, pelo apoio ao processo e pelas reflexões cruciais ao desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores do PPGAVI-UFRGS e PPGPSI-UFRGS, pelas investigações proporcionadas durante as disciplinas e à banca de qualificação, pelas considerações que colaboraram para o adensamento da pesquisa.

Aos membros da banca final, Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa, Profa. Dra. Tânia Mara Galli Fonseca, Prof^a. Dra. Blanca Brites e Prof^a. Dra. Maria Ivone dos Santos, pelo aceite e pelas considerações.

Aos amigos da turma de doutorado, pelas dicas e diálogos: Kátia Prates, Eduarda Gonçalves, Marcelo Coutinho, Élcio Rossini, Alberto Semeler, Helena Kanaan.

Aos professores do Departamento de Artes Visuais - DAV da UDESC, pelo apoio, pelas trocas e participações em projetos de exposições ao longo do doutorado, que contribuíram para repensar minha produção.

Aos amigos, que participaram em diferentes momentos de meu processo: Aline Dias, Ana Lúcia Vilela, Claudia Zimmer, Elke Coelho, Helene Sacco, Julia Amaral, Nara Milioli e Roberto Moreira.

À equipe da Associação Cultural *In-Sonora*, pelas trocas possíveis e por vir.

À minha família, que tornou mais leve muitas das etapas: minha avó, pelas histórias de seus tempos de telefonista, meus pais, José Stolf e Maria Ivonete da Silva Stolf, e irmãos, Alexandre José da Silva Stolf e José Stolf Junior.

À minha irmã, Anna Paula Stolf, pelas parcerias e trocas de “quase-falas”.

Ao meu marido, Helder Martinovsky, pelo envolvimento e apoio constante.

“Se o ouvido pudesse falar, o que ele nos diria?”

Amina Hammoutène-Saada



Esta pesquisa apresenta investigações teóricas interseccionais à produção de “proposições sonoras” (agrupadas em CDs de áudio) que podem ser desdobradas em instalações, ações, intervenções, vídeos, fotografias, textos e desenhos. Para tanto, busca-se pensar ressonâncias, intersecções, desvios e deslocamentos entre sons, textos e contextos, propondo articulações entre algumas questões que atravessam minha produção, perguntas que partem das proposições realizadas. São elas: como articular relações entre a palavra (escrita e falada), a leitura e a escuta através de minhas proposições? Como colocar a escrita e a escuta em suspensão? Como oscilar ou suspender um texto? Como propor uma escuta que perceba e pense modulações entre barulho, ruído e rumor? Como propor uma escuta de silêncios? Como são concatenados meus CDs de áudio e de que modo ocorrem os desdobramentos das proposições sonoras em instalações, ações sonoras e vídeos?

A nuvem de perguntas acima dialoga com uma série de autores e está atrelada a trabalhos agrupados em três blocos co-implicados: “Palavra pênzil”, “Barulho, ruído e rumor” e “Silêncio acústico”. Nesses blocos, aborda-se: o uso de palavras em proposições artísticas, que pressupõe um processo de escrita em que a palavra ocupa espaço e solicita tempo, que pende e se torna “palavra-partitura”, catalisando desdobramentos sonoros e experiências acústicas; a questão da escuta, propondo-se estremecê-la e exercitá-la como uma escuta que absorve os ruídos do entorno, que percebe e reinventa variações entre barulho, ruído e rumor (palavras-conceitos definidos a partir de suas espessuras etimológicas e a partir das proposições apresentadas); investigações em torno de conceitos de silêncio: o silêncio enquanto suspensão de sentido, rumor incessante e uma espécie de silêncio que transita semanticamente na própria escuta.

Palavras-chave: proposição sonora; escuta porosa; palavra pênzil; silêncio acústico; não-sentido; som; ruído.

→ Abstract

This study presents intersectional theoretical research about the production of “sonorous propositions” (grouped in audio CDs) that can be applied in installations, actions, interventions, videos, photographs, texts and drawings. To do so, it considers resonances, intersections, deviations and movement between sounds, texts, and contexts, proposing articulations between questions that are raised in my production that spring from the propositions realized. They are: how to articulate relations between the word (written and spoken) and reading and listening through my propositions? How can writing and listening be placed in suspension? How can a text be oscillated or suspended? How can a listening be proposed that perceives and considers modulations between noise, din and rumbling? How can a listening to silences be proposed? How are my audio CDs concatenated and in what way are the sonorous propositions developed in the installations, sonorous actions and videos?

This cloud of questions dialogs with a series of authors and is related to works grouped in three related sets: “Suspended word,” “Noise, din and rumble” and “Acoustic silence.” Within these sets the use of words in artistic propositions is approached, which presupposes a writing process in which the word occupies space and solicits time, which becomes suspended and becomes a “word-score,” catalyzing sonorous developments and acoustic experiences; the question of listening proposes to rattle and exercise it as a listening that absorbs the surrounding din, which perceives and reinvents variations between noise, din and rumble (conceptual words defined by their etymological depth and based on the propositions presented); investigations around the concepts of silence: silence as suspension of sense, incessant rumble and a type of silence that semantically travels within listening itself.

Keywords: sonorous proposition; porous listening; suspended word; acoustic silence; non-sense; sound; noise.

→ **Sumário**

Parágrafos de áudio	CD, 11
Nuvem investigativa	14
○ Método, blocos	15
○ Glossário	53
○ Mapa da nuvem	
Palavra pênsil	54
○ Ângulos de suspensão	59
○ Proposição sonora e palavra-partitura	100
Barulho, ruído, rumor	151
○ Espaços sonoros	156
○ Escuta porosa	177
Silêncio acústico	213
○ Colecionar silêncios	217
○ Laboratórios de escuta	254
Sob proposições sonoras	282
○ O som – modo de usar	261
Bibliografia	299

→ Parágrafos de áudio

Um CD de áudio encontra-se acoplado na contracapa da tese. É composto por *sons de rodapé* (faixas com fragmentos de trabalhos abordados na tese), revezados com *outros sons*, que propõem acionar outras velocidades e lentidões (de sentidos e de não-sentidos) durante a leitura do texto (que inclui também figuras referentes aos trabalhos), solicitando outras escutas.

Nesta versão digital da tese, algumas faixas do CD de áudio estão disponíveis para escuta em: <http://soundcloud.com/paragrafosdeaudio>

 O uso de fone de ouvido é muito importante, pela sensação de imersão e pela possibilidade de uma escuta mais minuciosa.

Lista de sons

- ◄ **Som 1** - Raquel Stolf, *Lista de coisas brancas...*, 2001, (fragmento) 01:03.
- ◄ **Som 2** - Raquel Stolf, *Lista de coisas brancas...*, 2001, 00:04.
- ◄ **Som 3** - Raquel Stolf, *Panquecas fantasmáticas, FORA [DO AR]*, 2002-2004, 00:57.
- ◄ **Som 4** - Raquel Stolf, *Um minuto de ventilador para ouvir em dias de muito calor, FORA [DO AR]*, 2002-2004, 01:00.
- ☞ **Som 5** - Raquel Stolf, *Partícula avulsa*, 2010, 00:03.
- ☞ **Som 6** - Raquel Stolf, *Com ruído escondido [versão 3]*, 2009, 00:10.
- ☞ **Som 7** - Raquel Stolf, *Pedaço de rumor, Céu da boca*, 2009, 00:08.
- ☞ **Som 8** - Raquel Stolf, *Algo de áudio*, 2009, (fragmento) 00:37.
- ◄ **Som 9** - Christof Migone, *Evasion*, 2001, (fragmento) 02:09.
- ◄ **Som 10** - John Cage, *A Dip in the Lake...*, interpretação realizada por Robert Pleshar entre 2001 e 2003, conforme partitura de Cage, (fragmento: *Waltzes-1-31"*), 02:24.
- ◄ **Som 11** - Raul Hausmann, *Fmsbw*, 1918, 00:10.
- ◄ **Som 12** - Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1922-1932, (fragmento) 01:36.
- ◄ **Som 13** - Raquel Stolf, *Rumor-rumor, Céu da boca*, 2007-2010, 01:01.
- ◄ **Som 14** - Raquel Stolf, *Rumor-rumor, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 00:22.
- ◄ **Som 15** - Raquel Stolf, *Rumor-rumor [muro]*, *Céu...*, 2007-2010, 01:05.
- ◄ **Som 16** - Raquel Stolf, *Boca de costas, Céu...*, 2007-2010, 00:26.
- ◄ **Som 17** - Raquel Stolf, *Pedaço de pergunta*, 2010, 00:08.
- ◄ **Som 18** - Raquel Stolf, *A palavra mais comprida, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 00:09.
- ◄ **Som 19** - Raquel Stolf, *Isso, Céu...*, 2007-2010, 00:07.
- ◄ **Som 20** - Raquel Stolf, *Pulsa a voz, Céu...*, 2007-2010, 00:30.
- ◄ **Som 21** - Raquel Stolf, *Escrita obliqua, Céu...*, 2007-2010, 00:05.
- ◄ **Som 22** - Marcel Duchamp, *Erratum Musical*, 1913, 01:40.
- ◄ **Som 23** - Raquel Stolf, *Palavra desenrolada, Céu...*, 2007-2010, 00:11.
- ☞ **Som 24** - Raquel Stolf, *Detalhes de ruído branco*, 00:03.
- ◄ **Som 25** - Raquel Stolf, *Rascunho, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 00:27.
- ◄ **Som 26** - Fortunato Depero, *SiiO VLUMMIA - Torrente*, 1916, 01:12.
- ◄ **Som 27** - Raul Hausmann, *Kp' erioum*, 1919, (fragmento) 00:28.
- ◄ **Som 28** - Kurt Schwitters, *Ursonate*, 1922-1932, (fragmento) 01:54.
- ◄ **Som 29** - Hugo Ball, *Gadji beri bimba*, 1916, 01:47.
- ◄ **Som 30** - Hugo Ball, *Karawane*, 1916, 01:23.
- ◄ **Som 31** - Raquel Stolf, *O sono dos sinistros, Céu...*, 2007-2010, 00:17.
- ◄ **Som 32** - Raquel Stolf, *Bocejos e um espirro, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 00:10.
- ◄ **Som 33** - Raquel Stolf, *Cafés da manhã no Hotel Real, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 01:07.
- ◄ **Som 34** - Raquel Stolf, *Fazendo almoço com Erik Satie, Céu...*, 2007-2010, (fragmento) 02:11.
- ◄ **Som 35** - Augusto de Campos, *Salto*, 1954, 00:13.
- ◄ **Som 36** - John Cage, *Bacchanalle*, 1940, (fragmento) 04:45.
- ◄ **Som 37** - Raquel Stolf, *Grilo, FORA [DO AR]*, 2002-2004, (fragmento) 01:09.
- ◄ **Som 38** - Raquel Stolf, *Céu da boca*, registro da instalação em Criciúma, 2009, (fragmento) 01:11.
- ◄ **Som 39** - Raquel Stolf, *Bocejos e espirro, Céu...*, 2007-2010, 01:11.
- ☞ **Som 40** - Raquel Stolf, *3 fiapos de bocejo, Céu...*, 2011, 00:03.
- ◄ **Som 41** - Christof Migone, *Crackers*, 2000, (fragmento) 01:52.
- ◄ **Som 42** - Raquel Stolf, *Algo de áudio*, (fragmento) 2009, 01:34.
- ◄ **Som 43** - Raquel Stolf, *Cigarra*, 2008, (fragmento) 00:21.
- ◄ **Som 44** - Luigi Russolo, *Intonarumori - Crepitate*, 1913, 00:32.
- ◄ **Som 45** - Luigi Russolo, *Risveglio de una città*, 1913, 03:55.
- ☞ **Som 46** - Raquel Stolf, registro *Cigarra* - Indaial, 2008, (fragmento) 00:18.
- ☞ **Som 47** - Raquel Stolf, registros *Cigarra* - Florianópolis + Porto Alegre, 2008, (fragmentos) 00:47.
- ☞ **Som 48** - Raquel Stolf, registros *Cigarra* - Porto Alegre + Indaial, 2008, (fragmentos) 01:02.
- ◄ **Som 49** - Janet Cardiff, *Drogan's Nightmare: The Walk*, 2000, (fragmento) 02:44.
- ◄ **Som 50** - Raquel Stolf, *Silêncio preparado - com rumor de fala, Assonâncias de silêncios [coleção]*, 2007-2010, 00:10.
- ◄ **Som 51** - Raquel Stolf, *Silêncio com rumor médio, Assonâncias...*, 2007-2010, 00:22.
- ◄ **Som 52** - Raquel Stolf, *Silêncio com 1 falha (com pássaros), Assonâncias...*, 2007-2010, 00:25.
- ◄ **Som 53** - Raquel Stolf, *49 silêncios empilhados, Assonâncias...*, 2007-2010, (fragmento) 01:33.
- ◄ **Som 54** - Raquel Stolf, *Fundo do mar, Assonâncias...*, 2007-2010, (fragmento) 00:40.
- ◄ **Som 55** - John Cage, *Tacet 4' 33"*, (registro de interpretação de David Tudor), 1952, 04:33.
- ◄ **Som 56** - Brígida Baltar, *Nebliina, maresia, orvalho*, (fragmento) 01:52.
- ◄ **Som 57** - Raquel Stolf, *Silêncio com grilo, Assonâncias...*, 2007-2010, 00:05.
- ◄ **Som 58** - Raquel Stolf, *Silêncio com vazio e grilo, Assonâncias...*, 2007-2010, 02:33.
- ◄ **Som 59** - F. T. Marinetti, *I silenzi parlano tra di loro*, 1933, (fragmento) 01:40.
- ☞ **Som 60** - Raquel Stolf, *Com ruído escondido [versão 5]*, 2009, 00:01.

Lista de figuras

- Fig. 1 - Raquel Stolf, *Lista de coisas brancas*, 2000-presente.
Fig. 2 - Raquel Stolf, *FORA [DO AR]*, 2002-2004.
Fig. 3 - Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)*, 1934.
Fig. 4 - Marcel Duchamp, *A bruit secret*, 1916.
Fig. 5 - Chiu Longina e Escoitar.org, *Susurro de la caída de una hoja de otoño*, 2007.
Fig. 6 - Chiu Longina e Escoitar.org, *Castaño*, 2007.
Fig. 7 - Cristof Migone, *Evasion or how to perform a tongue escape in public*, 2000.
Fig. 8 - Raoul Hausmann, *Fmsbw*, 1918.
Fig. 9 - Raquel Stolf, *Céu da boca*, 2007-2010.
Fig. 10 - Robert Smithson, *A heap of language*, 1966.
Fig. 11 - Mel Bochner, *Language Is Not Transparent*, 1970.
Fig. 12 - Marcel Duchamp, *Trébuchet*, 1917.
Fig. 13 - Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train*, 1911.
Fig. 14 - Marcel Duchamp, *Erratum musical*, 1913.
Fig. 15 - Fortunato Depero, *SitO VLUMMIA - Torrente*, 1916.
Fig. 16 - Raoul Hausmann, *OFFEAEHBDC*, 1918.
Fig. 17 - Raoul Hausmann, *Kp'erioum*, 1919.
Fig. 18 - Kurt Schwitters, *Typographic Visual Poem e AO Visual Poem* 1922.
Fig. 19 - Kurt Schwitters, partitura de *Ursonate*, 1922-1932, e registro do artista proferindo sua *Ursonate*, 1944.
Fig. 20 - Hugo Ball, *Galeria Dada*, 1917.
Fig. 21 - Hugo Ball, *Karawane*, 1916.
Fig. 22 - Raquel Stolf, *Gosto quando escuto a escrita*, 2009-2010.
Fig. 23 - Raquel Stolf, *Mar Paradoxo*, 2002-2004.
Fig. 24 - Raquel Stolf, *Sou toda ouvidos*, 2007-2010.
Fig. 25 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, 1897 (tradução de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari).
Fig. 26 - Augusto de Campos, *Salto*, 1954.
Fig. 27 - John Cage, *Diário: como Melhorar o Mundo (Você só Tomará as Coisas Piores)*, em *De segunda a um ano*, 1967.
Fig. 28 - John Cage, *The Perilous Night*, 1944, (preparações de um piano).
Fig. 29 - George Brecht, *Water Yam*, 1963.
Fig. 30 - George Brecht, *SOLO FOR VIOLIN / VIOLA / CELLO OR CONTRABASS*, 1962, e registro de Brecht no *Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts*, 1964.
Fig. 31 - George Brecht, *Three Telephone Events*, 1961.
Fig. 32 - George Brecht, *Word Event*, 1961.
Fig. 33 - Joseph Grigely, *Instruction*, 2002, em livro *Do it*, 2004.
Fig. 34 - Cildo Meireles, *Study for time*, 1969, em livro *Do it*, 2004.
Fig. 35 - Cildo Meireles, *Estudo para Espaço*, 1969.
Fig. 36 - Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Composição Aurorial*, 1976.
Fig. 37 - Paulo Bruscky, *BORRACHAS PARA APAGAR PALAVRAS*, 1984.
Fig. 38 - Hélio Ferverza, *Apresentações do Deserto*, 2001.
Fig. 39 - Raquel Stolf, *Céu da boca*, 2009-2010.
Fig. 40 - Max Neuhaus, *Drive In Music*, 1967-1968.
Fig. 41 - John Cage, *33 1/3*, 1969.
Fig. 42 - Chelipa Ferro, *Nadabrahma*, 2003.
Fig. 43 - Cristof Migone, *Crackers*, 1997.
Fig. 44 - Raquel Stolf, *Algo de áudio*, 2009.
Fig. 45 - Raquel Stolf, *Cigarra*, 2008.
Fig. 46 - Luigi Russolo, *Intonarumori*, 1913.
Fig. 47 - Max Neuhaus, *Listen*, 1966-1978.
Fig. 48 - Raquel Stolf, *Assonâncias de silêncios [coleção]*, 2007-2010.
Fig. 49 - John Cage, *Tacet 4'33"*, 1952.
Fig. 50 - Brígida Baltar, *Neblina maresia ovalho coletas*, [s/d].
Fig. 51 - Robert Barry, *29 Pieces as of June 7 1971*, 1971.
Fig. 52 - Yoko Ono, *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*, 2000.
Fig. 53 - Raquel Stolf, *[notas-desenhos de escuta]*, 2010.
Fig. 54 - Raquel Stolf, *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]*, 2008-2010.
Fig. 55 - Robert Morris, *Box with the Sound of its Own Making*, 1961.
Fig. 56 - Raquel Stolf, *Assonâncias de silêncios [sala de escuta]*, 2008-2010.
Fig. 57 - Max Neuhaus, *Silent Alarm Clock*, 1979.
Fig. 58 - Paul Kos, *The Sound of Ice Melting*, 1970.
Fig. 59 - Christian Marclay, *Footsteps*, 1988-1989.
Fig. 60 - Robert Filliou, *Musique Télépathique no 5*, 1976-1978.

→ **Nuvem investigativa**



Antecedentes

Sobreposições, repetições e empilhamentos de palavras faladas compõem a versão sonora de *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*¹. Diferentes modulações nas sobreposições das falas e os ruídos daí resultantes concatenam descontinuidades entre som, significado e sentido, produzindo ressonâncias e deslocamentos entre a leitura (do texto também instalado) e a escuta deste mesmo texto, suscitando flutuações e estranhamentos entre a palavra escrita, a palavra falada e o espaço que as abriga e inevitavelmente também as modifica.

Lista de coisas brancas (2000-presente) (Fig. 1) constitui-se enquanto texto, instalação, disco compacto (**Som 1**), livro de artista (em processo) e um conjunto de fotografias (em processo). Cada versão possui algumas variações na forma como o texto é inscrito no espaço, ou talvez a diferença esteja nesse espaço e em como ele modula o texto ou em como o texto a ele se adere. Quando a coleção é falada (na versão sonora), gravada, editada e sobreposta digitalmente até seu completo empilhamento (como se todas as coisas brancas fossem faladas ao mesmo tempo, pela mesma pessoa), ela parece sumir num cheio-vazio, o qual é inerente à *Lista de coisas brancas*, sempre inconclusa (**Som 2**).

¹ Trabalho desencadeado durante minha pesquisa de mestrado, intitulada *Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos* (2000-2002), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, sob a orientação do Prof. Dr. Hélio Ferverza.

A itinerância da versão sonora intersectada com a versão enquanto instalação, em oito cidades de Santa Catarina², funcionou como uma espécie de laboratório, pois a cada cidade, o trabalho se aderiu a espaços e tempos diferenciados (desde armários e mesas de bibliotecas, vãos de escadarias ou mesmo em espaços expositivos), sendo repensado, rearranjado e remodelado. Esta experiência desencadeou reflexões sobre a questão da instalação sonora, as torções do texto instalado (escrito e falado), as relações imprevisíveis e sinuosas do trabalho com contextos diferenciados e todas as negociações materiais e conceituais travadas neste processo.

Deste modo, investigações sobre a questão sonora e seus desdobramentos são esboçadas e concatenadas em *Lista de coisas brancas*, sendo que, somadas a ela, duas experiências cotidianas suscitaram o interesse pelo som como foco de investigação em meu processo artístico: uma situação de espera-pausa e outra culinária. Entre 2001 e 2003, morei no caminho do aeroporto³, sendo que os aviões passavam muito perto e interrompiam a paisagem sonora doméstica por longos segundos, com seu rumor ensurdecedor. Para falar (ao telefone, ou presencialmente) ou ouvir quaisquer outros sons era preciso esperar o barulho passar. Ficar provisoriamente em silêncio. Outra experiência acústica aconteceu, também no ambiente doméstico, quando estava fazendo panquecas para o almoço, em maio de 2002. Quando espremia as panquecas

² A convite do Serviço Social do Comércio – SESC/SC em 2004. As cidades foram: Lages, Brusque, Tubarão, Xanxerê, Joinville, Chapecó, Florianópolis, Blumenau.

³ Na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina, no bairro Campeche.

com a espátula, pressionando-as contra a frigideira, elas faziam ruídos franzinos, assobios agudos e quase fantasmagóricos (**Som 3**).

A combinação dessas duas experiências desencadeou uma série de percepções, pensamentos, sentidos e imagens, que por sua vez, catalisaram anotações sobre a construção de proposições sonoras, suscitando tanto o desenvolvimento do projeto *FORA [DO AR]* como a construção do disco homônimo.⁴ Este disco constitui um trabalho catalisador da presente pesquisa, pois algumas operações e ações percebidas a partir de seu processo têm sido percebidas também em outros trabalhos. O CD *FORA [DO AR]* (2002-2004) é composto por trinta e três faixas (**Som 4**), as quais podem se desdobrar em micro-intervenções urbanas (através de carros de som e bicicletas que fazem anúncios sonoros), em micro-intervenções domésticas (leitura e escuta do disco em casa), em inserções em rádios, em instalações, em vídeos, objetos e textos. O CD é composto também por “coisas avulsas” (pequenos cartões, um folheto e um encarte com textos e imagens), que se relacionam (ou não) com os áudios, podendo ser removidas e postas em circulação (Fig. 2).⁵ Possui uma tiragem de quinhentos exemplares, sendo distribuído de várias maneiras (pela troca, venda e/ou doação).

⁴ A noção de “proposição sonora” será abordada em outros blocos e também no **Glossário**, pois ela é crucial para a investigação. Constitui um conceito em processo, esboçado pela primeira vez no disco *FORA [DO AR]* e repensado em outros trabalhos – sendo que trabalhos anteriores já eram concebidos, em minha pesquisa de mestrado, como proposições artísticas. Referencia-se a idéia de que o artista é um propositor de experiências não necessariamente visuais, pensada e praticada pelos artistas neoconcretos brasileiros, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, a partir dos anos 60, sendo que muitos outros artistas reinventam esse conceito.

⁵ O projeto gráfico do disco foi concebido por mim, sendo executado em parceria com a artista Aline Dias.



Método-nuvem

Em minha pesquisa de mestrado, intitulada *Espaços em branco – entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*, foram produzidos e investigados trabalhos que possuem um ponto em comum: de alguma maneira são brancos ou estão em branco. Nesse processo, foram pesquisados possíveis sentidos do branco em minhas proposições, investigando-se as passagens do branco ao em branco, bem como suas relações com a súbita interrupção de sentido, com o *deu o branco*. Tal oscilação, trânsito ou mesmo a parada em algum dos brancos, aconteceu de maneira diferente em cada proposição, na medida em que se entrelaçou com o processo, com os meios, procedimentos e com as propostas de cada trabalho.

Ou seja, percebi que uma espécie de “nuvem investigativa” tem atravessado minha produção: o *branco* (branco que veda, obnubila e preenche), o *em branco* (vazio, espaço em branco, silêncio) e o *deu o branco* (suspensão de sentido, instante de não-saber, ruído) – conceitos co-implicados que podem ser desdobrados e rearranjados. Entretanto, na presente pesquisa, percebo que esta nuvem se moveu. E pensar seu deslocamento, reposicionamento e desdobramento implica em tentar pensar um trânsito do branco como monocromo múltiplo e como vazio de sentido a um interesse por uma espécie de *branco acústico* e por uma escuta minuciosa, que tenta perceber possíveis modulações entre *barulho* (um som embrulhado), *ruído* (um som mínimo e micro) e *rumor* (som de

coisas que se deslocam). Uma escuta atenta aos rumores entre palavras pênseis e silêncios acústicos.

Estas reflexões surgiram a partir de alguns trabalhos em processo e de outros já concretizados, sendo que as denominações palavra pênsil, barulho, ruído, rumor e silêncio acústico dão origem a três blocos principais da pesquisa, na medida em que eles agrupam conceitualmente os trabalhos desenvolvidos, sendo co-implicados e possuindo ressonâncias entre si.⁶

Deste modo, o presente texto apresenta o desenvolvimento de investigações teóricas interseccionais à produção de proposições sonoras (agrupadas em CDs de áudio/discos compactos) que podem ser desdobradas em instalações, ações, intervenções, desenhos, textos, fotografias e vídeos. Para tanto, busca-se pensar ressonâncias, intersecções, desvios e deslocamentos entre sons, textos e contextos, propondo articulações com algumas questões que atravessam minha produção, perguntas que partem de proposições realizadas anteriormente e de outras realizadas durante a presente pesquisa⁷.

São elas: como articular relações entre a palavra (escrita e falada), a leitura, e a escuta através de minhas proposições? Como colocar a escrita e a escuta em suspensão? Como oscilar ou pausar um texto? Como propor uma escuta que perceba e pense modulações entre barulho, ruído e rumor? Como propor uma escuta de silêncios? É possível articular interrupções ao inserir proposições

⁶ No **Glossário**, os conceitos palavra pênsil, barulho, ruído, rumor e silêncio acústico são brevemente abordados.

⁷ Vide o **Mapa da nuvem**, no fim deste bloco, no qual as proposições estão indicadas e reunidas, sondando-se conexões entre elas. Mais adiante, abordarei o **Mapa da nuvem** enquanto componente do método-nuvem.

sonoras em espaços urbanos e/ou domésticos? Como são concatenados meus CDs de áudio e como ocorrem os desdobramentos das proposições sonoras em instalações, ações sonoras e vídeos? Que relações minha produção articula entre texto e som, entre som e contexto?

II ▶

As interrogações acima passam a re-constituir uma (outra) versão de minha “nuvem investigativa”. Versão entendida aqui como o “[...] ato ou efeito de verter ou de voltar [...]” (CUNHA, 2007, p. 818), onde uma nuvem volve, entorna, faz transbordar ao mesmo tempo em que muda de posição ou de sentido e retorna, deslocando perguntas e recolocando questões de uma outra forma.

Nesta outra nuvem de perguntas, o trânsito branco → em branco → deu o branco ganha uma versão sonora (do latim *sonoru*: o que produz som, que soa, emite som) e acústica (do grego *akoustiké*: que diz respeito ao ouvido, referente à audição e à escuta)⁸. Talvez um pouco mais dispersa e espalhada, a nuvem investigativa palavra pênsil « barulho, ruído, rumor » silêncio acústico é tão volúvel quanto a primeira e a ela intimamente atrelada. Se o que caracteriza uma nuvem é a suspensão, ser instável e cambiante decorre desta flutuação constitutiva. E, nenhuma nuvem é nova, mas ao mesmo tempo ela é sempre insubstituível, sendo que as dúvidas e perguntas que a compõem evaporam dos processos e

⁸ Foram consultados durante a pesquisa alguns dicionários de etimologia e de língua portuguesa (CUNHA, 2007), (FERREIRA, 1992a), (FERREIRA, 1992b), (<http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>), (<http://michaelis.uol.com.br/>).

proposições artísticas, que por sua vez, estão engatados, como vagões ou vapores, em processos e em trabalhos anteriores e assim por diante. Porém, cabe ressaltar que essas “evaporações” não são involuntárias ou autônomas, mas são catalisadas e modeladas durante o processo investigativo.

Deste modo, um pressuposto metodológico para a pesquisa é que o plano de partida para as investigações teóricas consiste nos trajetos aerados do processo de criação e nas proposições artísticas desenvolvidas, incluindo algumas proposições já realizadas, numa trama reflexiva. Proposições que constituem o objeto de estudo, em parte construído durante a investigação, o que consiste numa questão epistemológica crucial da pesquisa em artes e insinua também uma espécie de vertigem constitutiva, um risco que desestabiliza e ao mesmo tempo funciona como motor da investigação.

Meu método-nuvem pressupõe o cruzamento e interdependência entre a investigação teórica e a prática artística, incluindo as reflexões, raciocínios e errâncias do processo. Busca-se propor, contatar, analisar, reinventar e mapear ações, procedimentos, operações e conceitos tramados nas proposições. São as proposições construídas e seus processos que instituem e fomentam a pesquisa, num movimento de retroalimentações.

Nos fluxos e contra-fluxos desse movimento, venho utilizando uma série de cadernetas, cadernos e blocos de papel como suportes para anotações de escutas, para esboços e roteiros concatenados durante a investigação, fragmentos de reflexões teóricas, anotações de aula, dicas de autores que se misturam a projetos

de proposições, notas sob o processo, poemas, desenhos e listas de proposições a serem desenvolvidas. Ou seja, a presente escrita não começa aqui, mas se inicia nebulosa, em partículas de frases e esboços de pensamentos, que vão formando blocos, condensações ou regiões que se relacionam – de caderno em caderneta, flutuam pistas para a escrita.

Esse acompanhamento do processo de pesquisa constituiu um movimento embaralhado e descontínuo, relacionando-se com uma espécie de *escrita oblíqua*, que por vezes vaza, transborda, pega um atalho, faz uma parada. Uma escrita inclinada, que entrecruza a “palavra comum” (apontada por Maurice Blanchot como a palavra do cotidiano, que nos coloca em relação com as coisas do mundo, representado-as, onde as palavras implicam a ausência das coisas) com uma palavra ficcional (que Blanchot concebe como uma “palavra do desvio”, que se dobra sobre si, enquanto coisa inventada e que atua como espaço de vertigem e espaçamento, fissura e exterioridade). Uma escrita que oscila entre a “palavra do desvio” e a palavra como via, que transporta reflexões e tenta fazer as questões transitarem no/via texto mas que também exercita a *assonância* (em que por vezes o som-sussurro de um fonema de uma palavra “puxa”, por uma repetição antecipada, a palavra seguinte) e propõe breves flutuações de sentidos.

II ¶

partícula-partitura [escuta em voz baixa]

– Falar pode ser flunar **(Som 5)**



Se como sublinha Jean Lancri, o artista-pesquisador trabalha “[...] na encruzilhada de uma prática textual e de uma prática artística [...]” (2002, p. 24), sendo sujeito destas práticas, sujeito que se posiciona no cruzamento de outros discursos (da Estética, da História da Arte, das outras Ciências Humanas e de outros campos de saber), o uso *pênsil da palavra* em minha prática textual e em minha prática artística (que se cruzam e/ou ressoam uma na outra), é imprescindível ao método-nuvem, atuando sobre e sob a presente encruzilhada.⁹

Um pressuposto metodológico assinalado por Lancri consiste em começar pelo meio: “[...] partir do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância [...]” (2002, p. 18). O pesquisador em artes trabalha entre teoria e prática, sendo que Lancri sublinha que a palavra *entre* implica um vaivém e uma articulação entre a prática textual e a prática artística. E se para o autor, essas práticas envolvem o uso da racionalidade e do sonho (o imaginário), o uso da razão deve levar em conta uma dose de dúvida. Dúvida que pode constituir o alvo do

⁹ Lancri referencia diretamente Roland Barthes, que afirma que “Um escritor – entendo por escritor não o mantenedor de uma função ou o servidor de uma arte, mas o sujeito de uma prática – deve ter a teimosia do espia que se encontra na encruzilhada de todos os outros discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas (*trivialis* é o atributo etimológico da prostituta que espera na intersecção de três caminhos). Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ele teima, que a escritura é levada a deslocar-se.” (2005, p. 26-27). Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 75-76) aponta que, para Barthes, a “escritura” se opõe ao que ele chama de “escrevência”, pois a escritura é intransitiva (não é uma “comunicação”) e a escrevência é transitiva (transmite uma “mensagem”). A escritura é apresentativa, produtiva e seu sujeito é flutuante e impessoal. Assim, toda escritura é uma escrita, mas nem toda escrita é uma escritura (a escritura é a escrita do escritor). De certo modo, o que defino como *escrita oblíqua* e uso *pênsil da palavra* dialoga com a noção de “escritura” de Barthes, que também conversa com as concepções de Blanchot.

artista ou mesmo o “desvio imprevisto de seu pensamento” pode conduzir ao abandono das regras planejadas em seu próprio projeto (LANCRI, 2002, p. 26).

Este *entre* co-implicado a um vaivém é importante para o desenvolvimento da pesquisa, atuando como um movimento articulador das camadas da investigação. Assim, Lancrri sublinha a claudicação como situação inerente ao artista-pesquisador, que vivencia um processo marcado pela hesitação e incerteza. Se a pesquisa em artes possui um aspecto diferencial, na medida em que busca articular uma produção plástica com uma produção textual, em que elas constituem algo indissociável, o ponto de partida para a pesquisa consiste na prática artística, “[...] com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita [...]” (LANCRI, 2002, p. 20).

Hélio Ferverza sublinha que “[...] ao nos depararmos numa pesquisa em artes visuais com esta pergunta, a de como olhar para o assunto que temos a desenvolver, como olhar para nossas referências, para as informações que possam nos auxiliar a situar nosso percurso, poderemos talvez contribuir dizendo: como olhar? Ora, olhar... através da obra.” (2002, p. 76). Para tanto, é importante também pensar esse “através da obra” como uma dimensão imprecisa e opaca, que pode pender. Assim, as espessuras do trabalho são pensadas também durante esse atravessamento (e o que seria a pesquisa em arte senão essa travessia sem garantias?). Se o terreno do processo artístico vagueia (como sugere o vídeo *O Terreno Vaga*, de Hélio Ferverza), o terreno do “através da obra”

também flutua e não está fixo, pronto e lacrado. Aliás, esses dois terrenos se sobrepõem e se indissociam, justamente enquanto percursos investigativos:

Os caminhos são muitos, podem ser muito difíceis, e podem também não existir indicações para percorrê-los. São inevitáveis as bifurcações, os desvios, as pontes, as derivas do andar. Muitas vezes jogamos pedras no escuro, para que estas nos indiquem presença ou a ausência dos abismos.

O caminho está indissolúvelmente ligado ao caminhante e ao seu andar. Mas, às vezes é necessário até mesmo criar o terreno a percorrer. Às vezes, o terreno vaga. (FERVENZA, texto em vídeo, 2010)¹⁰

Se por um lado, o processo de pesquisa é denso e instável, e portanto requer uma atenção às ações e procedimentos, por outro, é imprescindível ocorrer também um exercício de distanciamento, sobretudo porque o pesquisador é o autor de seu objeto de estudo, cujo processo de criação acontece interseccionalmente à investigação teórica. Lancri sublinha a importância de ocorrer também um vaivém entre os outros e si mesmo, onde o acesso ao objeto de estudo acontece por desvios: “[...] no desvio pelo outro (ou pelos outros) [...], no desvio pela análise precisa dos procedimentos, de obras e de artistas [...] que estão em correlação com o campo de investigação aberto por cada linha particular de pesquisa.” (2002, p. 20). E, tal vaivém busca introduzir uma “[...] distância de si

¹⁰ Fiquei um tanto intrigada quando assisti ao vídeo *O Terreno Vaga*, construído a partir do projeto e da documentação da performance *Le Terrain Vague*, apresentada pelo artista em 1991 no festival *AVE / Audio-Visual Experimental Festival*, em Arnhem, na Holanda, e realizada no centro *Kunstplaats De Ocean*. Intrigada com o fato de ter acessado a instigante performance a partir de um vídeo que parece apresentar parte do processo, do projeto do trabalho (do próprio vídeo e da performance), incluindo as anotações e reflexões, o olho vago, sem óculos, do artista. Uma primeira sensação, depois de assistir ao vídeo, foi: “andar no escuro”. E, que o processo investigativo pode constituir uma espécie de terreno baldio, um chão que se move, durante o percurso.

para si, um revezamento por outrem [...] [sendo que] o desvio pelo outro abre o acesso a si mesmo [...].” (LANCRI, 2002, p. 20).

Concomitantemente aos processos de criação e a partir de alguns trabalhos já elaborados, são também pensadas intersecções com diferentes autores (artistas, músicos, compositores, escritores, filósofos, etc.) que desenvolvem reflexões que dialogam com a pesquisa e/ou que propõem questões que a influenciaram. Intersecções que constituem movimentos de ida e volta, procurando-se tanto diferenças e distâncias, como ecos e coincidências, ressonâncias (o que ressoa de outros autores em minha produção artística) e reverberações.¹¹ Deste modo, essas aproximações e afastamentos instituem conversas e redimensionamentos de meu processo e proposições, possibilitando que estes se situem no campo da arte, e sobretudo, delineando os contornos permeáveis do campo de investigação.



São vários os autores que suscitam reverberações em torno da nuvem investigativa palavra pênsl « barulho, ruído, rumor » silêncio acústico, e/ou que constituem referências para as proposições desenvolvidas na presente

¹¹ No sentido da física, uma reverberação consiste na persistência de um som num espaço limitado, depois de haver cessado a sua emissão por uma fonte. Ou seja, os referenciais teóricos não esgotam as questões da pesquisa, mas permitem dialogar com a persistência, com as ressonâncias e a movimentação dessas perguntas no processo de investigação.

investigação. Apresento a seguir alguns desses autores, sendo que alguns deles serão retomados em outros blocos.



Uma nota de Marcel Duchamp, do trabalho *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)* (1934) (Fig. 3), intitulada *Sculpture Musicale*, propõe “Sons durando e partindo de diferentes pontos e formando uma escultura sonora que dura [...]” (2007, p. 47, trad. nossa). De certo modo, a nota pode ser pensada como uma espécie de “partitura textual”, que pode ou não ser executada. Em outra nota intitulada *TIRELIRE (OU CONSERVES)*, projeta-se o trabalho de Duchamp *A bruit secret* (1916): “Fazer um *readymade* com uma caixa contendo algo irreconhecível pelo som e soldar a caixa.” (2007, p. 47, trad. nossa).¹²

A bruit secret (Fig. 4), um “semi *ready-made*”¹³ no qual um novelo de cordão é prensado entre duas chapas de latão, ligadas por parafusos, propõe uma escuta para o mínimo, uma escuta para algo irreconhecível pelo som. Se o *ready-made* for deslocado ou movimentado, ouve-se um ruído, produzido por alguma

¹² Craig Adcock (1992) assinala que a palavra *tirelire* (em francês), que significa “cofre”, relaciona-se também ao verbo *tirelirer*, que significa “cantar como uma cotovia”, o que agrega ao *ready-made* *A bruit secret* um “trocadilho sonoro”. Em inglês, as palavras *tire lyre* também fazem referência à roda de bicicleta, a uma espécie de “lira aro” (quem não brincou, quando criança, colocando um anteparo no aro da bicicleta, só para escutar o ruído ao pedalar?).

¹³ O próprio Duchamp assim o denomina, sendo que Arturo Schwarz assinala que num “semi *ready-made*” o artista “[...] elabora uma montagem, que é uma combinação de *readymades* mais ou menos modificados.” (SCHWARZ, 1987, p. 47).

coisa colocada dentro do novelo (secretamente, por Walter Arensberg).¹⁴ O objeto, desconhecido até para Duchamp, instigou-o a inscrever nas chapas de latão duas frases cujo sentido foi ocultado a Arensberg pela supressão de letras. Como escreve Janis Mink: “O objeto chocalha, mas permanece secreto.” (2000, p. 63).

A idéia de ruído, acompanhada pela “cor verbal” (como assinala Duchamp) do título do *ready-made* e do texto escrito também com lacunas, assume qualquer coisa de indefinível e de inacessível. E somando-se ao fato de que nunca chacoalhei, ouvi e/ou presenciei o ruído proposto por Duchamp, ele torna-se ainda mais secreto, ainda mais *conservado* numa virtualidade, ainda mais suspenso (imagino sonoramente esse ruído sempre que olho a foto do trabalho) (**Som 6**).

A bruit secret suscita “[...] um som que não poderia ser ‘visto’, ao menos no sentido de ser inteiramente compreendido [...]” (ADCOCK, 1992, p. 119, trad. nossa), insinuando-se também a audição/escuta como algo invisível (como ver/olhar um som?) e paradoxalmente, inaudível. Para Duchamp, se “Podemos ver/olhar o ver”, “Não podemos ouvir o ouvir” (2007, p. 37, trad. nossa). Seria possível então propor experiências de escuta ao outro, na medida em que elas são complexas e quase inapreensíveis?

Como propor a escuta de um ruído insignificante, de um som duvidoso (**Som 7**), franzino ou quase irreconhecível? Como perceber um intervalo sonoro ou acústico? Tentando escutar a diferença entre os ruídos agudos de pingos d’água,

¹⁴ *A bruit secret* possui uma edição de oito réplicas (1964), sendo que a versão original (1916) continha um pequeno objeto desconhecido, colocado por Arensberg (FILIPOVIC, 2008, p. 346).

ou tentando ouvir assonâncias entre a abertura de uma embalagem fechada a vácuo (Som 8) e o som de “Calças de veludo – / seu zunido agudo (no andar) pelo / roçar das duas pernas”¹⁵? Como ouvir um som *infra-mince* e escutar uma “[...] separação *infra-mince* indicada pelo som [...]”, proposta por Duchamp?

Chiu Longina, em sua série denominada “sons microscópicos”, propõe uma “áudio-ação” junto ao coletivo *Escoitar.org*¹⁶, intitulada *Susurro de la caída de una hoja de otoño* (2007) (Fig. 5). A “áudio-ação” foi realizada em Santiago de Compostela, no Parque de Bonaval, Espanha, em que o artista e outros participantes esperaram e gravaram o som da queda da folha de uma árvore, equipados com doze microfones.

Já em *Castañazo* (2007) (Fig. 6), que também faz parte da série “sons microscópicos”, a equipe do coletivo grava o som da queda da primeira castanha da temporada. O acontecimento ocorreu às 17:15 horas de sete de outubro de 2007, no Parque Natural O Caurel, em Lugo, Espanha. Foram utilizados seis microfones para gravar o ruído repentino, sendo que a experiência foi apresentada no *IN-SONORA III - Festival de Arte Sonoro y Interactivo*, dentro das conferências do Medialab-Prado, em Madri, em 2007.

¹⁵ “Calças de veludo – / seu zunido agudo (no andar) pelo / roçar das duas pernas é uma / separação *infra-leve* indicada / pelo som. (não é um som *infra-leve*?)” (DUCHAMP, 1989, p. 22-23, trad. nossa).

¹⁶ ESCOITAR.ORG consiste num projeto que propõe uma cartografia sonora do território galego (Galícia, Espanha), consentida pelos ouvintes, objetivando-se a construção de um “mapa de sons ambientais”. Os propositores do projeto são: Horacio González (artista e programador), Berio Molina (artista e programador), Juárez-Gil López (musicólogo), Carlos Suárez (etnomusicólogo), Jesús Otero (engenheiro de computação) e Chiu Longina (antropólogo, artista e coordenador). Disponível em http://www.longina.com/pdf/dossier_artístico_chiu_longina.pdf. Acesso em 06/11/2008.

Mas, como definir e perceber um “som microscópico”? Talvez ele constitua uma espécie de micro-som. Ou constitua algo entre um ruído repentino e um ruído mínimo, subcutâneo, que pende para o silêncio e para o inaudível. Ou ainda, constitua algo que estremece, assusta e interrompe a escuta. Como os sons invisíveis e quase imperceptíveis de uma calçada, de trás das portas, dos elevadores vazios ou cheios, das quedas de folhas secas, mas também de nossas respirações e articulações, de um piscar de olhos, de nossos ossos, suspiros, balbucios e bocejos.

Em *Evasion or how to perform a tongue escape in public* (2000) (Fig. 7) (**Som 9**), Cristof Migone executa uma performance a partir da instrução: “Manter sua língua para fora tanto quanto puder e enquanto puder” (2005, p. 10, trad. nossa). O artista apresenta uma projeção da performance pré-gravada, junto com a ação ao vivo, em que se senta e coloca a língua para fora, durante o máximo de tempo que conseguir. O áudio do vídeo sobrepõe-se aos sons da performance ao vivo, sendo que os ruídos úmidos são capturados com microfones colocados dentro da boca do artista. O “dueto de bocas”, como sublinha Migone, propõe investigar a materialidade viscosa da boca e uma suspensão da linguagem. Para Brandon LaBelle, a ação de Migone investiga um uso do som através da questão da voz, que hesita entre o começo da fala e a língua enquanto órgão de carne, imerso e emerso em saliva. A ação ou inação de Migone insinua um intervalo gago de voz, entre o ruído e o início da palavra, propondo-se a escuta dessa pausa ou espaçamento sonoro.

LaBelle sublinha, em *Background Noise – Perspectives on Sound Art* (2006), que o som tanto emana, propaga, vibra, move, como conecta e perturba, pressupondo-se a existência de uma relação intrínseca entre o som e o espaço. Algumas perguntas que orientam o estudo de LaBelle atravessam questões da presente pesquisa, entre elas: que consequências a *Sound Art* traz para as noções de espacialidade? Como o som pode ser infinito, ilimitado e sem fronteiras e, ao mesmo tempo, articular especificidades? Podemos conectar experiências subjetivas com a escuta e ressonância de um espaço? O artista e escritor, que investiga de modo prático e teórico a questão sonora, enfatiza o desenvolvimento do som como um meio artístico, abordando como ele é pensado em instalações, performances e modos de composição. Concebe que a *Sound Art* constitui uma prática artística que descreve, analisa, *performa* e interroga as condições do som e os processos pelos quais ele opera.

Já Guy Schraenen (2006) concebe a *Sound Art* como uma exploração do universo do som pelos artistas visuais, uso que se diferencia da música tradicional. E assinala que uma grande parte destes trabalhos tem sido preservada e difundida por meio de discos de vinil, bem como, alguns trabalhos foram criados com a intenção de serem lançados somente em forma de disco.

Vários autores concebem que as origens da Arte Sonora ou *Sound Art* remontam às experiências dadaístas e futuristas, agenciadas no início do século XX, sendo desdobradas e expandidas a partir dos anos 60/70, sobretudo pelas

propostas do grupo *Fluxus*¹⁷ e pelas experiências da música experimental de John Cage. Suzanne Delehanty (1990) sublinha também outros antecedentes com relação aos usos do som nas artes visuais, como os interesses de Wassily Kandinsky nas correspondências entre artes plásticas e música (dentro do contexto da abstração). Ele denomina várias de suas pinturas como *composições*, e em seu livro *Sounds* (1912), composto por poemas e xilogravuras, utiliza palavras e imagens para incitar impressões tanto nos olhos como nos ouvidos¹⁸.

Allan Licht, que também concebe que as origens da *Sound Art* estão nas práticas das vanguardas futurista e dadaísta, catalisada pelas experiências do grupo *Fluxus* e de Cage, investiga sua história e desenvolvimento artístico, bem como aponta as complexidades do uso do termo como uma categorização. E, para Licht, um fator determinante nesse processo, operado por mudanças

¹⁷ O grupo *Fluxus*, internacional e nômade, é quase um “estado de espírito” (como o Dadaísmo), múltiplo e híbrido. *Fluxus* “[...] aparece nos anos cinqüenta (em geral 1952-1961) como uma necessidade de inventar novas conexões entre as artes visuais, a poesia, a dança, a música e o teatro: é a música indeterminada (quanto a sua execução, como glorifica John Cage); as poesias simultâneas, concretas... (Jackson Mac Low, Emmet Williams...), o Happening (Allan Kaprow, Red Grooms, Robert Whitman, Dick Higgins, Al Hansen, Claes Oldenburg, Jean-Jacques Lebel...), as correspondências fenomenais (Bob Watts), a *Criação Permanente* (Robert Filliou), a arte autodestrutiva (Gustav Metzger, Jean Tinguely), a música estática (La Monte Young), o Evento (George Brecht), a arte conceitual (Henry Flynt), a música / ação (June Nam Paik, Wolf Vostell, Philip Corner, Ben Patterson...), o Teatro do Vazio (Yves Klein), a pintura / ação (Pollock, Gutai), a arte multiplicada (Daniel Spoerri), a escultura social (Joseph Beuys), a arte total, as apropriações (Ben Vautier), a arte do comportamento (Piero Manzoni...), a dança (Ann Halprin, Merce Cunningham, Simone Forti...), a Mail Art (Ray Johnson), o environment (Walter de Maria, Christo...), os filmes experimentais (Robert Breer, Jonas Mekas...)...: entre a Arte e a Vida.” (DREYFUS *apud Des artistes, des mouvements*, 1995, pp. 60-61, trad. nossa).

¹⁸ Segundo Raoul Hausmann (em seu texto *História da Poesia Fonética*), Kandinsky aponta algumas questões cruciais para a concepção dos experimentações fonéticas, em dois fragmentos da revista-almanaque *Der blaue Reiter* (1912), editada por ele e por Franz Marc. Kandinsky escreve que: “O som da voz humana foi aplicado também puramente, isto é, sem o seu obscurecimento pela palavra, pelo sentido da palavra.” (*apud* HAUSMANN, 1992, p. 40). E mais adiante, num texto intitulado *O som amarelo*: “De repente, ouve-se atrás do palco uma penetrante voz de tenor cheia de medo que grita muito rapidamente palavras completamente incompreensíveis (freqüentemente ouve-se, por exemplo, kalasimunafakola!)” (KANDINSKY *apud* HAUSMANN, 1992, p. 40).

tecnológicas, consiste na disjunção entre som e imagem, proporcionada pela invenção da gravação e edição, as quais foram amplamente investigadas em estúdios experimentais pela música concreta (e sua posterior derivação em música eletroacústica) e pelas espacializações dessas composições.

Licht aponta em seu estudo que a *Sound Art* se relaciona tanto com os movimentos artísticos dos anos 60, com usos do som por artistas visuais, como com a arquitetura, com a *ambient music*, com o cinema, com o rádio e telefone (a voz desencorporada ou desencarnada), com a questão da vigilância (armas sônicas), com o *sound design* e a ecologia sonora. Ou seja, o autor expande e contextualiza a questão sonora não só abordando a convergência de diferentes disciplinas dentro do campo das artes visuais, mas abordando o lugar do som na sociedade contemporânea. E sublinha que a *Sound Art* está de fato “[...] entre categorias, talvez porque seu efeito sobre o ouvinte [também] está entre categorias.” (LICHT, 2007, p. 218, trad. nossa).

Nesse sentido, Steve Roden, que vem produzindo uma série de instalações sonoras, vídeos, partituras, performances, desenhos, textos, pinturas e também livros de artista e uma série de discos (compactos e de vinil, acompanhados por material gráfico)¹⁹, enfatiza que a arte sonora nem sempre toma a forma de som, mas geralmente propõe “[...] incorporar a um espectador o ato de escutar, ouvir ou

¹⁹ Ver o site do artista e também o importante site para pesquisa do campo sonoro, *UbuWeb* (que agrupa áudios, textos e vídeos de inúmeros artistas, escritores, músicos, etc.), os quais apresentam sua trajetória e produção, bem como sua discografia com diversas publicações sonoras: <http://www.ubu.com/sound/roden.html> e <http://www.inbetweennoise.com/sound.html>. Acesso em 19/01/2011.

pensar sobre o som [...]” (RODEN *apud* COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa). O que, segundo o artista, tanto pode ocorrer quando o som está presente fisicamente, “[...] mas também pode funcionar de forma silenciosa, através de texto sobre uma parede, com uma imagem em movimento muda, com fotografias, etc.” (RODEN *apud* COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa). Enfatiza ainda que a arte sonora constitui uma proposta artística “[...] cujo foco recai no som/escuta (como presença material ou idéia), pois este é o veículo de expressão e/ou experiência primária.” (RODEN *apud* COSTA, 2010, p. 37, trad. nossa).

Deste modo, se o uso do som por artistas envolve tentativas e propostas para pensar relações entre o ato de ouvir e escutar, que diferenças existem entre a audição e a escuta? Não haveria também um embate *infra-mince* entre o que se ouve e o que se escuta, entre o que se sente, o que se percebe e se pensa?

Roland Barthes enfatiza que ouvir implica um “fenômeno fisiológico”, enquanto que “[...] escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém, só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção” (BARTHES, 1990, p. 217). Barthes propõe três tipos de escuta: uma escuta do índice, em que se escuta num estado de alerta; uma escuta dos signos, de decifração, em que se escuta segundo certos códigos; e uma escuta que não visa signos determinados, nem aquilo que é dito ou emitido, mas “aquele que fala, aquele que emite”, uma escuta que se desenvolve num espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui o inconsciente e uma

polissemia (ao contrário de uma escuta apenas intencional, concebida como um ‘querer ouvir’ inteiramente consciente).

John Cage, referência crucial para a presente investigação, exercita tanto a audição como as escutas propostas por Barthes, embaralhando-as e por vezes desafiando-as. Numa entrevista a Rodrigo Garcia Lopes, quando indagado sobre sua relação com os barulhos, ruídos e rumores urbanos, Cage responde: “Mas eu gosto desses sons que você está ouvindo, esse barulho todo! Eles não me deixam nem um pouco nervoso. A Sexta Avenida é uma das mais barulhentas de Nova York e, no entanto, veja como ela é sossegada... Encontrar quietude e silêncio no meio do barulho é uma disciplina” (1996, p. 95).

Cage talvez tenha modulado sua audição e escutas de tal maneira que as ações de escutar e compor não se distinguem, como nos indica Fátima Carneiro dos Santos (2004).²⁰ E, tal fato se conecta diretamente com sua concepção de música como uma combinatória (incluindo aqui o acaso e o acidente) de sons, relativizando o uso de instrumentos musicais e incluindo os ruídos e silêncios do mundo como materiais para sua “música experimental”.

Em suas composições, segundo José Miguel Wisnik, o silêncio passa a ser incorporado e produzido como um elemento articulador de um sistema, que é constituído de silêncio/ruído encadeados. Cage (1978) enfatiza o silêncio como “[...] a múltipla atividade que não cessa de nos rodear [...]”, ou seja, há sempre um

²⁰ Em *Silence*, Cage lança a pergunta: “Há sempre algo para ouvir, nunca há alguma paz e quietude? Se minha cabeça está cheia de harmonia, melodia e ritmo, o que acontece comigo quando o telefone toca, o que acontece com minha paz e quietude?” (1973, p. 42, trad. nossa).

som para ser ouvido: “O silêncio, na realidade, não existe. [...] O silêncio é simplesmente... uma questão mental. Uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando. [...] O silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca” (CAGE, 1978). Deste modo, podemos pensar o silêncio como meio para tentar começar a escutar. Um silêncio acústico, que depende de quem ouve e escuta, pendente em quem ouve e escuta.

Uma de suas influências foi o artista Luigi Russolo que, em 1913, publicou o tratado *L'Arte dei Rumori - Manifesto Futurista* e realizou obras baseadas na introdução do ruído nas estruturas composicionais definidas por ele como musicais, propondo instrumentos que entoam e modulam ruídos. Para Russolo, todos os “ruídos organizados” são musicais e há uma variedade infinita de “sons-ruídos”. Cage parece desdobrar e expandir as investigações de Russolo, mas sem esquecer de que o ruído, “[...] derivando-se confusa e irregularmente da confusão irregular da vida, jamais se revela inteiramente a nós [...] [ao mesmo tempo em que nos remete] [...] brutalmente à vida [...]” (RUSSOLO, 1996, p. 54).

Em *Demonstration of the Sounds of the Environment* (1971), Cage propõe que trezentas pessoas participem de uma caminhada em silêncio, determinada ao acaso, por todo o campus da Universidade de Wisconsin, em Milwaukee. Seria possível modular silêncios, escutar um interstício entre dois ou três silêncios?

Já em *A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity* (1978) (**Som 10**), o conceito do trabalho é escolher lugares (em Chicago ou qualquer outra cidade) a partir de uma lista determinada

pelo acaso de quatrocentos e vinte e sete (427) endereços, agrupando-os em dez (10) grupos de dois (2), sessenta e um (61) grupos de três (3) e cinquenta e seis (56) grupos de quatro (4). A partir da lista de endereços, propõe-se ir aos lugares e escutá-los, “executá-los” e/ou fazer uma gravação dos sons naquelas locações. Esta composição de Cage possui uma partitura acompanhada de um rascunho da lista de endereços além de esboços, de um atlas e um mapa com anotações de Cage.²¹ Aliás, várias composições do autor desestabilizam as relações entre a partitura e sua execução, agregando a uma partitura reinventada outras materialidades e possibilidades, distantes das concepções tradicionais de música.

Liz Kotz irá assinalar que o conceito de “indeterminação”, tão exercitado e proposto por Cage é primeiramente “[...] uma relação entre uma notação e uma realização.” (2007, p. 8, trad. nossa). E essa relação influenciou uma série de artistas a partir dos cursos que Cage ministrou nos anos 50, como George Brecht, Allan Kaprow, Dick Higgins (entre outros), os quais foram importantes expoentes do grupo *Fluxus*. Kotz assinala que a linguagem é muito utilizada no campo das artes visuais, por volta dos anos 60, agregada à idéia de “[...] um trabalho como algo que pode ser notado [de notação] ou realizado com a linguagem [...]”(2007, p. 13, trad. nossa).²² Há o uso de palavras para propor ou gravar uma série de procedimentos para fazer um trabalho, trabalhos que envolvem textos curtos, espécies de instruções que propõem uma ou mais ações. Geralmente

²¹ Disponível em <http://www.johncage.info/>. Acesso em 04/09/2007.

²² E, afirma que essa noção de trabalho deriva da música, especificamente da música experimental dos anos 50.

apresentadas como “*event scores*” (“partituras eventos”) ou “*word pieces*” (“peças com palavras”), Kotz enfatiza que elas representam uma reação ao trabalho de Cage, “[...] trazendo a forma da partitura da música para as artes visuais [...]” (2007, p. 59, trad. nossa).

Dialogando com essa apropriação da partitura musical pelas artes visuais (e pela literatura), e de certa forma antecipando algumas de suas operações, Raoul Hausmann propôs o conceito de “Optofonética” em seus *Poèmes-Affiches* de 1918. Para o artista, o poema “optofonético” (que é visto e ouvido, ao mesmo tempo) propõe transformar o texto escrito em esquema de execução, utilizando diferentes tipografias e tamanhos de letras para sugerir uma oralização do texto.

Kurt Schwitters, a partir do poema sonorista *Fmsbw* (1918) (Fig. 8) (**Som 11**) de Raoul Hausmann, compôs o que denominou *Ursonate*, *Sonate In Urlauten* ou *Lautsonate* (traduzidos por Haroldo de Campos como: *Sonata Primordial*, *Sonata Fundamental do Som*, *Sonata Pré-Silábica* e *Sonata Fonética*) (**Som 12**). Para Haroldo de Campos, a *Ursonate* consiste em “[...] blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo” (1977, p. 44). Em escritos sobre a *Ursonate* (1921-1932), Schwitters articula detalhadas explicações sobre as partituras de seu poema sonoro, que foi originalmente publicado pelo artista na revista *MERZ 24*, por ele editada, sendo que *Ursonate* foi publicada também sonoramente, num disco denominado *Merz 12*, vendido pelo artista, com uma edição de vinte exemplares.

Assim, se as experiências futuristas retiram o ruído do exílio, como aponta Murray Schafer (2001), as experiências dadaístas parecem contrair as bordas dos fonemas, compondo textos que se configuram enquanto esquemas de execução e que pressupõem desdobramentos sonoros, em viva voz.

II

Nesse sentido, a presente investigação tenta propor igualmente uma relação de *assonância* entre forma e conteúdo do texto, entre escrita, leitura e escuta. A escrita é uma importante maquinaria em meu processo teórico e prático, pois consiste numa espécie de dispositivo que move e modifica reflexões, a partir do processo e dos trabalhos produzidos. Propõe-se assim que os raciocínios, cruzamentos e errâncias do processo, bem como as questões presentes nas proposições ressoem, como ruídos de fundo ou fundos silenciosos, na escrita e leitura da tese.

Deleuze e Guattari sublinham que “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito [...]” (1995, p. 12). Assim, o modo e os meandros pelos quais um texto é construído podem vazar algo, produzindo-se uma vibração entre o que se tenta dizer e o modo como isso está escrito. Ou, como escreve John Cage, talvez as escolhas tipográficas atuem como válvulas em espécies de *palavras-partituras*, na medida em que a “[...] tipografia é uma tentativa de proporcionar ao olho mudanças semelhantes àquelas que os tempos variáveis ocorrentes na emissão oral dão ao ouvido [...]” (1985, p. 112). E se pensarmos que

mesmo quando se lê um texto em voz baixa, há sempre uma voz, em algum lugar indefinido e flutuante, há também uma escuta paralela e simultânea à escrita.

Entretanto, se a flutuação constitutiva do método-nuvem tenta dar conta da desmedida e transbordamento do processo de criação, das proposições desenvolvidas e do processo de escrita, bem como, coincide conceitualmente com os trânsitos entre palavras, ruídos e silêncios, ela também implica em pensar movimentos de aproximação e distanciamento. Ou seja, uma nuvem investigativa constitui uma versão possível dos vapores da pesquisa, das perguntas que os trabalhos artísticos esboçam e das relações que eles estabelecem. E é preciso não esquecer que ela é feita de palavras, graficamente desenhadas, por vezes penduradas em sentidos intersticiais, em sentidos entre ▶, ❧, ❧❧, ❧❧❧, em parágrafos de áudio ou em paredes de || .

▶

Esta investigação se desdobra em blocos que se cruzam a partir do processo de construção dos trabalhos e dos conceitos que eles suscitam. A partir do presente bloco introdutório (**Nuvem investigativa**), no qual indica-se o método da pesquisa como um pressuposto que a influencia, bem como aponta-se a nuvem de perguntas que move a pesquisa e alguns de seus interlocutores, seguem-se os blocos: **Palavra pênzil; Barulho, ruído, rumor; Silêncio acústico; Sob proposições sonoras e Parágrafos de áudio**, que atravessa todos os blocos anteriores, estando indicado no começo da tese.

O bloco **Nuvem investigativa** abarca também um **Glossário**, em forma de um pequeno caderno, que reúne os conceitos da pesquisa, disposto junto ao **Mapa da nuvem**, no qual as proposições produzidas entre 2007-2010 e alguns trabalhos que as precedem estão reunidos, sondando-se conexões entre eles, esboçando-se seus desdobramentos e os conceitos-medulas dos blocos da tese.²³ O **Mapa da nuvem** possui também uma legenda com sinalizações a qual se estende para a “orelha” da tese (na sobrecapa), espécies de notações que estão disseminadas nos blocos da pesquisa. Sendo que tanto o **Glossário** como o **Mapa** podem ser deslocados durante a leitura, funcionando como guias e participantes nas relações entre texto, som e imagem.

Cabe ressaltar que **Mapa da nuvem** aponta questões importantes com relação ao método de pesquisa²⁴. Pois, se os trabalhos e processos lançam uma nuvem de perguntas, que por sua vez, se move de um processo/trabalho para outro, elas passam a formar um mapa, a partir do qual se pode rastrear, escrever e percorrer alguns desses movimentos de pensamento. Um mapa que possibilita

²³ Os projetos gráficos do **Mapa da nuvem** e do **Glossário** foram executados em parceria com Anna Paula Stolf.

²⁴ Venho utilizando a noção de mapa em meu processo desde minha pesquisa de Mestrado. Já, em minhas práticas de ensino nos cursos de Graduação em Artes Visuais (na UDESC, entre 2002 e 2006), utilizei o mapa como primeiro passo durante o processo de orientação de projetos artísticos dos alunos. Sempre pedia que fizessem um mapa, compilando trabalhos e processos desenvolvidos até o momento, junto com textos e questões (que poderiam ser palavras soltas ou frases em forma de perguntas). Esses mapas funcionavam como planos de partida para a orientação (indicando caminhos possíveis nesse processo) e como campos de reflexão para os alunos. Catalisavam novos (ou antigos) processos criativos, e por vezes, alguns alunos que se diziam “perdidos” encontravam em suas trajetórias processos ainda a serem desdobrados ou reeditados. **Mapa da nuvem** resgata assim esse aspecto de guia para tentar não se perder (no próprio processo e/ou trabalho), ao mesmo tempo em que possibilita flutuar entre os blocos, imprecisamente (ou flutuar precisamente).

situar os processos/trabalhos entre si, num plano simultâneo, indicando relações entre as partículas, entre os trabalhos, entre os blocos. E, a noção de nuvem articula-se diretamente com o processo de criação e sua mobilidade constitutiva.

Deste modo, serão abordados em cada bloco alguns dos processos e trabalhos, como amostras de uma área maior, dentro de uma zona mais ampla. Os blocos constituem partes pendentes entre si, que se complementam e relacionam-se de forma justaposta. Eles se intersectam, de um modo por assim dizer, diagramático, na medida em que não ocorre uma síntese das noções e conceitos propostos, mas antes, uma coexistência de partículas investigativas e uma justaposição de sentidos entre os blocos. Assim, cada bloco constitui uma região da pesquisa, apresentando processos e conceitos que se mantêm lado a lado com o bloco seguinte, nas proximidades de uma outra região de perguntas. E, cada bloco-região propõe dois ou mais conceitos (com algumas variações) que são importantes para todos os trabalhos.



Em **Palavra pênsl** são investigadas proposições artísticas que utilizam e/ou são constituídas por textos, sendo que esse uso, em minha produção, pressupõe um processo de escrita em que a palavra ocupa espaço e solicita tempo (palavra que é vista, lida, falada, ouvida, escutada). Há também uma atração pela falsa imobilidade da palavra escrita, que pode se tornar uma espécie de *palavra-partitura* e catalisar desdobramentos sonoros e/ou acústicos. Apresenta

ainda reflexões acerca dos conceitos de *proposição sonora* e de um uso *pênsil* da palavra.

São investigadas: a flutuação da ficção e do *nonsense* intersectada com os trânsitos entre a palavra (escrita e falada), a leitura e a audição-escuta; o aspecto catalisador dos textos dos impressos dos discos, imprescindíveis ao conceito de *proposição sonora*; a operação de leitura e a palavra-partitura. As reflexões acima são abordadas em dois sub-blocos, construídos a partir das proposições *Céu da boca* (2007-2010), *Gosto quando escuto a escrita* (2009-2010) e *Sou toda ouvidos* (2009-2010). Referencia-se e dialoga-se com alguns autores, entre eles: John Cage, Marcel Duchamp, Mallarmé, Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, Robert Smithson, Liz Kotz, Gilles Deleuze, Lewis Carroll, Octavio Paz, Francis Ponge, Maurice Blanchot, Walter Ong, Paul Zumthor, Hans Ulrich Obrist, Javier Ariza, George Brecht, Cildo Meireles, Paulo Bruscky, Hélio Ferverza, entre outros.

Barulho, ruído, rumor investiga relações entre ouvir e escutar, enfatizando-se a questão da escuta, numa tentativa de reinventá-la, estremecê-la e exercitá-la como uma *escuta porosa*, que absorve os ruídos do entorno, que pensa e percebe variações sonoras entre barulho, ruído e rumor (palavras-conceitos definidos a partir de suas espessuras etimológicas e a partir das proposições desenvolvidas). Nesse processo, propõem-se interrupções para escutar ruídos de fundo, tentando-se percebê-los como *rumores de frente*.

Investiga-se o desdobramento das proposições em instalações e micro-ações sonoras; relações entre palavra-partitura e espaço sonoro; articulações entre

conceitos de barulho, ruído e rumor e modos de escuta. Essa nuvem de questões forma-se a partir de dois sub-blocos que agrupam as proposições *Céu da boca* (2009-2010), *Algo de áudio* (2000-2010), *Cigarra* (2008), *Cigarra [registro-rumor P.]* (2008) e *Cigarra [registro-rumor I.]* (2008). Referencia-se e dialoga-se com alguns autores, entre eles: Luigi Russolo, John Cage, Marcel Duchamp, Max Neuhaus, Janet Cardiff, Chelipa Ferro, Manuel Rocha Iturbide, José Iges, Murray Schafer, Pierre Schaeffer, Brandon LaBelle, Christof Migone, Roland Barthes, Thierry Davila, Michel de Certeau, Fátima C. dos Santos, entre outros.

Silêncio acústico reúne investigações em torno de conceitos de silêncio e indaga se e como estes conceitos transitam semanticamente na própria escuta. A partir de questões já apresentadas nos blocos anteriores, de proposições que exercitam uma escrita-leitura-escuta que pende segundo ângulos de suspensão (*palavra pênslil*) e de proposições construídas com uma *escuta porosa*, que distingue um ruído de um rumor, um ruído de um barulho, o bloco apresenta proposições que articulam reflexões acerca do silêncio como suspensão de sentido (*deu o branco*), do silêncio como ruído (*cheio, opacidade, branco*) e acerca de uma espécie de *silêncio acústico*: as localizações do silêncio – onde e aonde acontecem os silêncios? no encontro ou desencontro entre audição, escuta e sentido?

Dois sub-blocos desencadeiam e movem as perguntas acima, a partir das proposições *Assonâncias de silêncios [coleção]* (2007-2010), *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]* (2008-2010) e *Assonâncias de silêncios [sala de escuta]* (2008-2010). O bloco investiga ainda: conceitos de silêncio; palavra-partitura e

proposições de escuta; relações entre instalações sonoras e escuta de silêncios. Referencia-se e dialoga-se com alguns autores, entre eles: John Cage, Marcel Duchamp, Murray Schafer, Brandon LaBelle, Georges Perec, Roland Barthes, Gilles Deleuze, André Comte-Sponville, Eni P. Orlandi, Peter Pál Pelbart, Peter Osborne, Liz Kotz, Juan Gil, Peter Galison, Robert Barry, Yoko Ono, Robert Morris, Robert Filliou, F. T. Marinetti, Max Neuhaus, Christian Marclay, entre outros.

Após os três blocos da tese que abordam diretamente parte de minha produção artística, segue-se **Sob proposições sonoras**. Sublinha-se a natureza múltipla do conceito de *proposição sonora*, retomando-se breves reflexões em torno dos conceitos de *escuta porosa* e *palavra pênsil*. Retoma-se também a questão do uso do som na arte contemporânea, referenciando alguns autores, como: José Iges, Javier Ariza, Douglas Kahn, Elías Levin, Jason Kahn.

O bloco **Parágrafos de áudio** consiste em um CD de áudio que acompanha, atravessa e “ventila-areja” o presente texto²⁵. Está disposto no começo da tese, sendo composto por *sons de rodapé*, revezado com *outros sons*.

²⁵ Dialogo aqui com a “escrita porosa” de John Cage, bem como referencia-se a composição do autor de 1979, intitulada *Paragraphs of Fresh Air*. Composição proposta para ser executada numa estação de rádio que tenha onze fontes sonoras (entre elas: uma linha telefônica, pratos de toca-discos, fitas cassetes e microfones), quatro operadores que tocam também instrumentos e um vocalista.

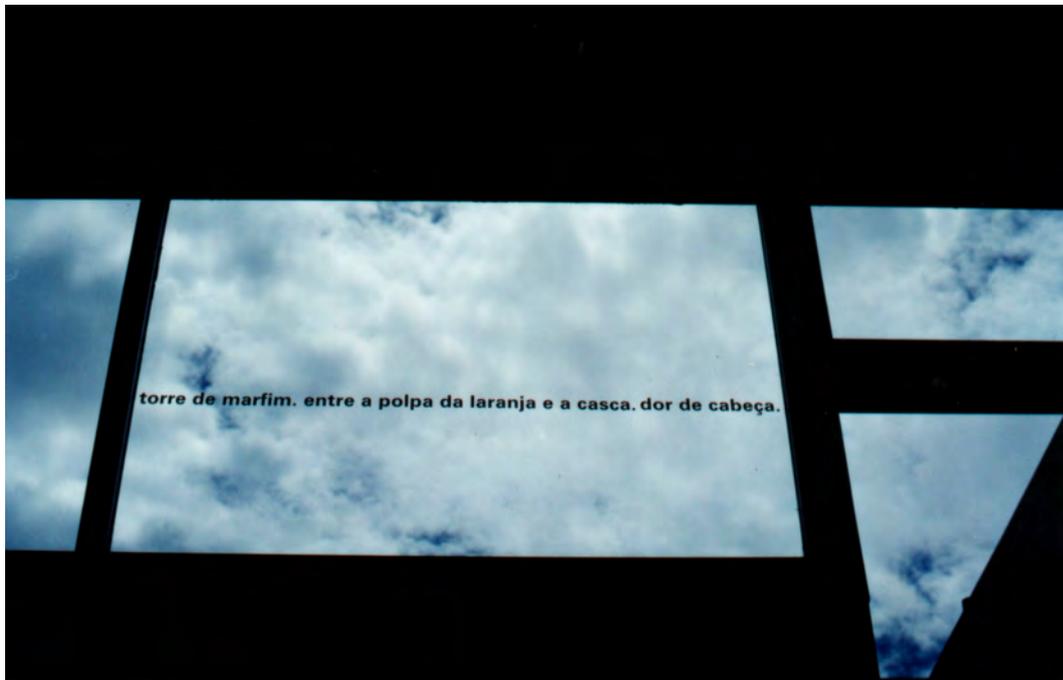


Fig. 1 - Raquel Stolf, *Lista de coisas brancas - coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*, instalação (texto e áudio), 9º Salão Nacional Victor Meirelles, Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, 2002-2003.



a de inseto. da
ela. papel. nervo. página. pan
ne do olho. máscara p
mármora. vela. mingau de
cabeça. melão aberto.
ão de côco. caneta quando al
riscos de aquário. farinha de t
dentro da barata. camis
lanjar de côco. ossos. secreçã
luta. ficar



Raquel Stoff, *Lista de coisas brancas...*, instalação (texto e áudio), Casa de Cultura Maria da Rosa/SESC, Xanxerê-SC, 2004.



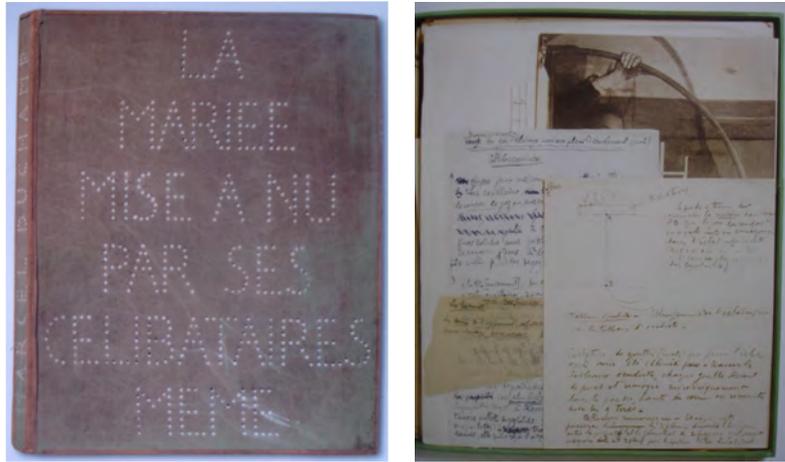


Fig. 3 - Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)*, 1934.



Fig. 4 - Marcel Duchamp, *A bruit secret*, 1916.



Fig. 5 - Chiu Longina e escoitar.org, *Susurro de la caída de una hoja de otoño*, 2007.



Fig. 6 - Chiu Longina e escoitar.org, *Castaño*, 2007.



Fig. 7 - Cristof Migone, *Evasion or how to perform a tongue escape in public*, 2000. Frames de video.

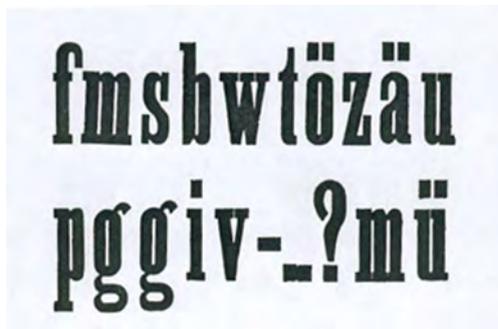


Fig. 8 - Raoul Hausmann, *Fmsbw*, 1918.



Aqui estão encartados dois suplementos da tese: **Mapa da nuvem**
e **Glossário**, os quais encontram-se no final desta versão digital.

→ **Palavra pênzil**



Neste bloco são investigadas algumas proposições artísticas que utilizam e/ou são constituídas por textos, que usam palavras como planos de partida e como pontes (pênseis), abordando-se a relação entre texto e proposição sonora. Os trabalhos aqui apresentados (e também alguns trabalhos dos blocos seguintes) sinalizam que o uso do texto em minha produção pressupõe um processo de escrita em que a palavra ocupa espaço (enquanto *matéria vista-impressa*) e solicita tempo (enquanto duração de leitura, dicção e/ou audição-escuta), conforme ângulos de oscilação (suspensão enquanto pausa e suspensão enquanto flutuação, instabilidade). Há também uma atração pela falsa imobilidade da palavra escrita, que pode se tornar uma espécie de *palavra-partitura* e catalisar desdobramentos sonoros e/ou *experiências acústicas*.

Em minha trajetória, os processos de escrever e construir proposições artísticas são intersectados, entretecidos, amalgamados. A prática da escrita tanto catalisa e desencadeia o processo de minhas proposições, como constitui um método de desdobramento de uma coisa em outra. Uma proposição pode se desdobrar em versões a partir da escrita de títulos e de anotações de processo. Versões que constituem variações de projetos gráficos e sonoros, de formatos, materiais e meios (como a impressão *off-set*, a editoração/diagramação eletrônica,

a gravação e edição de áudio e vídeo digitais, entre outras possibilidades), de conceitos e de “formas de apresentação”¹.

Tony Godfrey, em *Conceptual Art* (1998), assinala que quando usadas pelos artistas, as palavras existem sempre numa dada apresentação e contexto (seja um *out-door*, um manual de instruções ou uma conversa), implicando também alguma matéria para poder existir (seja o ar pelo qual falamos, uma página de papel, um objeto, uma sala, etc.) e sentidos são construídos e alterados nessas situações. Liz Kotz, em *Words to Be Looked At* (2007), enfatiza que a materialidade da linguagem é enormemente complexa, e, apesar de toda palavra ser definida parcialmente pelos seus contextos (por sua localização numa sentença, numa publicação ou mesmo a fala de uma pessoa, num lugar e tempo específicos), uma palavra também pode exceder esses contextos usuais, ao ser lançada (pela arte, pela literatura ou pela música experimental) para outros espaços. E, “Um termo, uma frase ou texto retirados de seus contextos normais de uso e re-situados em uma página branca, por exemplo, ou na parede de uma galeria, podem produzir algo completamente diferente.” (KOTZ, 2007, p. 4, trad. nossa).

Nesse sentido, ler e escutar um texto digitado, desenhado, impresso ou filmado, sussurrado ou interrompido por espirros, invertido, acelerado ou empilhado, torna-o algo aderente, suscetível e posto num declive. A palavra sofre os fluxos de ser escrita, vista, lida, falada, ouvida, escutada, ao ser deslocada e

¹ Hélio Ferverza desenvolve importantes reflexões em seu texto *Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte*, com as quais dialogarei mais adiante. Disponível em http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em 02/10/2010.

desviada para outros espaços e tempos. E, em minhas proposições artísticas, sentidos podem *acontecer* justamente nessas fronteiras, nessas articulações.

Gilles Deleuze (1998) sublinha que o sentido constitui uma espécie de “incorporal na superfície das coisas”, acontecimento que insiste ou subsiste. Ele se distingue tanto do objeto físico (designação), como do vivido psicológico e das representações mentais (manifestação) e dos conceitos lógicos (significação). Possui uma neutralidade, sendo indiferente ao particular e ao geral, ao singular e ao universal, ao pessoal e ao impessoal. E, não se confunde nem com as sentenças verbais nem com as coisas designadas, constituindo uma espécie de fronteira entre elas, sendo sempre “[...] efetivamente *produzido* por esta circulação. [...] Em suma, o sentido é sempre um *efeito*.” (DELEUZE, 1998, p. 73).

Ou seja, essa fronteira é móvel, sendo que pensar (n)esses deslocamentos e oscilações tanto constitui uma espécie de motor em meu processo, como também catalisa a presença de palavras em minhas proposições. Mas, não se trata de tomar um ou outro caminho como única escolha possível, da mesma maneira que o sentido não é nunca apenas um dos dois termos de uma dualidade que opõe as coisas e as sentenças verbais. Ele ocorre entre, no meio, constituindo a articulação de diferenças e/ou ressonâncias. Interessa-me assim, pensar essa alternância e vaivém como planos de partida, ou como indica o escritor Francis Ponge, em seu livro *Métodos*: “TOMAR O PARTIDO DAS COISAS = LEVAR EM CONSIDERAÇÃO AS PALAVRAS” (1997, p. 30), o que insinua sua incessante flutuação entre descrever o mundo dos objetos e assumir o objeto enquanto jogo

de linguagem, a palavra enquanto objeto ou coisa.

II

As reflexões acima atravessam este bloco, que é formado pelos trabalhos *Céu da boca* (2007-2010), *Sou toda ouvidos* (2009-2010) e *Gosto quando escuto a escrita* (2009-2010), os quais serão abordados em dois sub-blocos². Investiga-se algumas perguntas, entre elas: como articular relações entre a palavra (escrita e falada), a leitura, a audição e a escuta através de minhas proposições? Como são concatenados meus CDs de áudio e seus materiais impressos? Como colocar a escrita e a escuta em flutuação? Como oscilar ou suspender um texto?

² Conforme o **Mapa da nuvem**, apesar de não serem inteiramente abordados na pesquisa, os seguintes trabalhos compartilham as questões investigadas no presente bloco: *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas*, *FORA [DO AR]*, *Caixa de sono*, *Palavra-miragem*, *Kit para terceiros socorros*, *Palavras a vácuo*, *Migalhas de corpo mole*.

Ângulos de suspensão

“Palavra também é coisa – coisa volátil que eu pego no ar com a boca quando falo.”

Clarice Lispector

Perceber que a palavra é uma coisa que se pega com a boca enquanto se fala pode ser algo desconcertante. Pode inclusive interromper o que se tenta dizer ou vaziar para o que se diz.¹ Mesmo sendo volátil, volúvel, vaporosa, instável e invisível, a palavra falada pesa na boca e também nos ouvidos, pois quando falamos escutamos nossa própria voz, de muito perto, mas também “do avesso” – os outros sempre escutam uma outra voz em nós (ou não?), que não podemos ouvir e que, se pudéssemos, talvez não a reconheceríamos.



O projeto *Céu da boca* propõe pensar deslocamentos e intersecções entre voz e palavra (escrita e falada), em suas relações com a leitura e a escuta, palavra modulada pela boca na qual trafega e pelos ouvidos que a monitoram em “tempo

¹ Quase sempre tenho essa sensação quando falo ao microfone, pois ao ouvir-escutar a amplificação de minha voz, falar se torna uma espécie de “fuga para frente”, como diria Francis Ponge.

real”. Envolve uma espécie de estudo que reúne exercícios sobre a audição, escuta e edição de minha própria voz (com suas vertigens constitutivas), de outras falas e vozes e de experiências sonoras/gravações de campo “vazias de voz”.

Constitui um projeto desenvolvido desde 2007, sendo composto por um CD de áudio e por material gráfico (capa, aba, dois folhetos, adesivos, um cartão postal e um cartão-crachá), com indicações textuais e imagens (Fig. 9).² É composto também por áudios e textos situados na *web*, no endereço eletrônico <http://soundcloud.com/ceudaboca>.³ Deste modo, o projeto pode circular por contextos distintos, de diferentes maneiras.



Dicção, ficção, edição, não-sentido

O disco possui oito faixas, sendo que no endereço eletrônico estão publicadas mais oito faixas, com indicações textuais. A faixa *Rumor-romur* (**Som 13**), localizada no CD, foi construída a partir das experiências de ler de trás para frente a palavra *rumor*. A sonoridade do reverso escrito da palavra *rumor* me instigou a falar e gravar a palavra repetidamente – *rumor-romur*. Essa tentativa de exercitar a dicção até ser difícil separar uma parte da palavra da outra (e, num *incerto* instante,

² O disco terá uma tiragem de quinhentos exemplares e será lançado em 2011. Apresento aqui o protótipo do projeto, com projeto gráfico em parceria com Anna Paula Stolf e masterização de áudio por Luiz Roque Bezerra.

³ O qual constitui uma extensão *in progress* do CD, ao passo em que agregarei ao projeto outros áudios e textos, além da possibilidade de receber comentários dos leitores-ouvintes, os quais poderão fazer *download* (transferência dos arquivos *mp3*), se quiserem. <http://soundcloud.com> consiste numa plataforma e ferramenta gratuita para compartilhar e distribuir áudio na *web*.

elas de fato se misturam e se dissolvem), indica a possibilidade de reinventar a pronúncia da palavra, de modificar seu corpo sonoro ou de “[...] fazer um barulho dentro de uma palavra” (STOLF, 2010, capa de CD). Há em *Rumor-romur* um humor e um *nonsense*⁴.

Ou ainda, talvez a tentativa seja a de fazer “acontecer um não-sentido” nas bordas (nem dentro, nem fora) da palavra inventada, em deslizamentos da dicção, o que acaba por atravessar o próprio sentido de *Rumor-romur*. Insinua-se aqui uma característica paradoxal do não-sentido: a possibilidade de uma palavra que “[...] diz alguma coisa e diz o sentido do que diz: ela diz seu próprio sentido [e] o nome que diz seu próprio sentido só pode ser um *não-senso* [...]” (DELEUZE, 1998, p. 70). *Rumor-romur* dialoga assim com o não-sentido operado pelas “palavras-valises” concebidas por Lewis Carroll, procedimento em que duas partes de duas palavras formam uma terceira, ou em que “[...] dois significados [são] embrulhados numa palavra só [...]” (CARROLL, 1980, p. 197).

Nas “palavras intrincadas” de Carroll, pedaços de palavras se embarçam, implicando nesse embrulho “[...] coincidências de séries verbais sonoras e a simultaneidade de séries de histórias associadas [...]” (DELEUZE, 2002, p. 240), ou ainda, uma ramificação infinita e ao mesmo tempo, uma disjunção entre as

⁴ Em *Lógica do Sentido*, Gilles Deleuze parte de uma análise de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, entre outras referências, em que pelo caminho do não-sentido ou não-senso/*nonsense* pode-se chegar a uma lógica do sentido. Para o autor, o não-senso não se opõe ao sentido, mas antes à ausência de sentido: “[...] o não-senso não possui nenhum sentido particular, mas se opõe à ausência de sentido e não ao sentido que ele produz em excesso sem nunca manter com seu produto a relação simples de exclusão à qual gostaríamos de reduzi-lo. O não-senso é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doação de sentido.” (1998, p. 74).

dimensões de designação e expressão da proposição verbal. O poema *Jaguadarte* ou *Jabberwock* (“palavra-valise” formada por *wocer* ou *wocor* que significa fruto ou rebento; e por *jabber*, que exprime uma discussão volúvel, animada e tagarela), em *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, começa e termina com o verso:

Era brilhuz. As lesmolisas touvas
Roldavam e relviam nos gramilvos.
Estavam mimsicais as pintalouvas
E os momirratos davam grilvos. (CARROLL, 1980, p. 146).

Quando numa conversa com Humpty Dumpty, Alice lhe pergunta sobre o sentido do poema *Jaguadarte*, aos poucos, as “palavras-valises” vão se entreabrindo: “brilhuz” é “o brilho da luz às quatro horas da tarde”, “lesmolisas” são “lisas como lesmas”, “touvas” possuem “algo de toupeiras, algo de lagartos e algo de saca-rolhas, e têm pêlos espetados como escovas”, “roldavam” significa que “os bichos rodavam em roldão” ou giravam como uma roldana, “relviam” que “eles se revolviam na relva”, “gramilvos” são “tufos de grama plantados em torno dos relógios de sol, onde se ouvem os silvos da serpente”, “mimsicais” são “mimosas e musicais”, “pintalouvas” são “aves canoras meio pintassilgos e meio louva-a-deus”, “momirratos” talvez sejam “ratos careteiros ou carnavalescos” e “grilvos” consistem numa “mistura de gritos com silvos bem agudos, com algo pelo meio parecido com o chilro dos grilos”) (CARROLL, 1980, pp. 197-198).

Nas “palavras-valises” de Carroll, cada parte virtual de uma palavra designa o sentido da outra ou exprime a outra parte que o designa, constituindo, segundo Deleuze, uma “palavra circulante” ou uma “palavra em branco”. E, o autor adverte,

que não se trata de uma palavra que tem dois sentidos, pois “[...] ela pertence a uma ordem diferente da ordem das palavras que têm um sentido. Ela é o não-sentido que, ao menos, anima as duas séries, mas que lhes proporciona sentido circulando através delas.” (2001, p. 240)⁵

Na faixa *Romur-rumor* (**Som 14**), que se encontra na *web*, o não-sentido parece tomar conta da palavra, oscilando-a sonoramente. Parte-se da faixa *Rumor-romur*, que é invertida no processo de edição digital (efeito *reverse*), produzindo-se um outro avesso, em que a linguagem quase se desfaz. Surge uma outra voz, um pouco mais rouca, que insinua uma estranha presença. Já em *Romur-rumor [muro]* (**Som 15**), também localizada na *web*, nove camadas (várias pistas ou faixas/*tracks*) da experiência anterior foram combinadas e empilhadas, produzindo-se uma massa rumorosa e embrulhada.⁶

⁵ Deleuze refere-se aos deslocamentos, nas obras de Carroll, entre a série “verbal” e “alimentar”, entre a dimensão designadora e expressiva, através das quais o não-sentido circula, oscila e suscita a produção de sentido: “O não-sentido circula entre um ‘significante flutuante’ e um significado flutuado.” (1998, p. 69). Em *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, a boca é tanto o espaço da fala como o da alimentação, apontando a infinita mobilidade da linguagem e seu embate com o mundo das coisas e dos corpos. Durante um jantar oferecido a Alice, os alimentos conversam com a menina, que desiste de comê-los (pois é impossível comer alguém que acabara de cumprimentar): “No jantar de cerimônia de Alice, comer o que se vos apresenta ‘ou’ ser apresentado ao que se come” (DELEUZE, 1998, p. 25). Para Deleuze, “[...] comer, ser comido, é o modelo da operação dos corpos, o tipo de sua mistura em profundidade, sua ação e paixão, seu modo de coexistência um no outro. Mas falar é o movimento da superfície, dos atributos ideais ou dos acontecimentos incorporais” (1998, p. 25). E pergunta o que é mais grave: “[...] falar de comida ou comer as palavras. [...] E se falarmos de alimento, como evitar fazê-lo diante daquele que deve servir de alimento? [...] Como evitar comer o pudim ao qual se foi ‘apresentado’?” (1998, p. 25).

⁶ Tive contato com a possibilidade de empilhar sons (através de *softwares* de áudio multipistas), durante o processo de edição do disco *Lista de coisas brancas* (2001), num estúdio em Florianópolis. A experiência de falar, gravar e editar a coleção de palavras trouxe à tona o quanto o som é modelável e como o processo de edição possibilita a experimentação e desbaste de campos de sentidos. As mudanças na materialidade de um som (seu timbre, velocidade, volume, intensidade), modificam o modo como poderemos ouvi-lo e escutá-lo.

Em *Céu da boca*, são também propostos trânsitos e intersecções entre a palavra falada-gravada e a palavra escrita-lida. Alguns áudios se relacionam diretamente com impressos que compõem o disco, sendo que outros se conectam indiretamente. A faixa *Boca de costas* (**Som 16**), localizada na *web*, conecta-se a um folheto veiculado junto ao disco e à parte interna de sua capa, que possui a seguinte indicação: “Ao falar este texto, escute seu sopro-pronúncia”. Folheto que também compõe a proposição sonora, que pode ou não ser executada.

De certo modo, a faixa situada na *web* constitui uma dessas concretizações, pois foi construída a partir da gravação de leituras em voz alta do folheto (que funciona como esquema de execução ou *palavra-partitura*⁷), sendo depois editada digitalmente. Nesse processo, algumas camadas do texto foram recombinaadas e sobrepostas, em diferentes velocidades. Sob esses textos, foi agregado um assobio em volume baixo, o que acaba por *ressoar* ou *assonar* o fonema *s*. Outra frase impressa na parte interna da capa do CD indica essa materialidade da dicção, em que *dizer* algo constitui um exercício ao mesmo tempo psíquico e físico, ou ainda, um exercício paradoxal, dependendo do que se fala ou do que não se consegue carregar na fala⁸: “Pergunta 0: Quantas palavras cabem na boca?” (2010, capa de CD).

A escritora Cosima Weiter, que participa do *OSOPO* (*Ouvroir de Sonorités*

⁷ No próximo sub-bloco, esse conceito será investigado em sua relação com a proposição sonora.

⁸ Como escreve Crisipo (um expoente estóico do não-sentido e do paradoxo, conforme Deleuze): “se dizes alguma coisa esta coisa passa pela boca; ora, tu dizes *uma carroça*, logo uma carroça passa por tua boca” (CRISIPO *apud* DELEUZE, 1998, p. 9).

*Potentielles*⁹), propõe um jogo com a língua, com as línguas e com sua própria língua. Em seu poema *Écrit avec la langue*¹⁰, Weiter lança perguntas sucessivas e vertiginosas:

Vocês estão me ouvindo? Vocês escutam o que eu digo? Vocês vêem, vocês ouvem o que eu quero dizer? Vocês vêem minha boca? Vocês a escutam? Vocês estão ouvindo minha boca? E as palavras que estão em minha boca? Vocês escutam minha boca ou o que sai de minha boca? Digam, o que sai de minha boca, é o ar ou palavras? [...] Quando olham para minha boca, vocês vêem minha boca, toda minha boca ou apenas meus lábios? [...] Vocês lêem as palavras em meus lábios? As palavras que digo em meus lábios? Vocês lêem as palavras escritas em meus lábios? Vocês vêem o que eu quero dizer? E meus dentes na minha boca, vocês os vêem? Se eu bato os dentes, vocês ouvem apenas meus dentes bater ou vocês entendem que estou com frio? [...] Estamos falando a mesma língua?¹¹

O poema de Weiter traz à tona tanto flutuações e interrupções entre corpo e linguagem, entre a boca e as palavras, entre ver, ouvir, escutar e dizer algo, como insinua os não-sentidos que podem ocorrer durante o “gesto de falar”. Sobre esse gesto, Vilém Flusser pergunta: “Deve-se entender o gesto de falar desde o corpo, desde o espírito, desde a biologia, desde a história, desde a fonética, desde a

⁹ A proposta do *OSOPO*, uma espécie de Laboratório de Sonoridades Potenciais (num jogo direto com o *OULIPO*), consiste em “como um piscar de olhos – e de ouvidos” travestir a língua, inventar e modificar o fonema, buscando ser um território radiofônico aberto às gramáticas do som. Disponível em <http://www.ousopo.org>. Acesso em 15/11/2010.

¹⁰ Disponível para escuta em http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=1834. Acesso em 15/11/2010.

¹¹ Disponível em http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=1834, trad. nossa. A palavra francesa “*entendre*”, utilizada por Weiter, foi traduzida ora como “ouvir” (“*ouïr*”), ora como “escutar” (“*écouter*”), sendo que ela significa também um “entender” e essas três acepções habitam a palavra. Acesso em 15/11/2010.

semântica, desde o falante, desde o falado? Deve-se entender a palavra desde a fala ou a fala desde a palavra?” (1994, p. 42, trad. nossa).

Flusser aponta ainda que se tentássemos capturar a palavra no instante em que ela saísse da boca, tentando-se “mastigá-la” antes de ser expulsa, perceberíamos que há sempre um atraso ou um adiamento nesse gesto. Pois, essa “[...] palavra se formou em algum ponto da cabeça apenas um momento antes do laborioso movimento do órgãos da fonação [...]” (FLUSSER, 1994, p. 42, trad. nossa). Deste modo, a questão se refaz, sendo que ao invés de nos perguntarmos “[...] desde onde há que se buscar fisgar a palavra (se desde a ciência ou desde a vivência pessoal) [...]” (FLUSSER, 1994, p. 42, trad. nossa), seria mais profícuo expressar-se a partir de onde se requer que a capturemos, a partir desse plano “atrás da boca” e antes da palavra ser pronunciada.

Porém, para Flusser, “[...] quando se fala, sempre se está possuído pelas palavras de outros. E como esses outros também estão por sua vez possuídos por palavras alheias, quando falam, podemos afirmar que, ao falar, cada um está pura e simplesmente possuído por palavras [...]” (1994, p. 42, trad. nossa). O autor assinala ainda que o “falante” dirige sua palavra sempre num contexto, pois falar constitui uma pronúnciação, sendo um “falar dialógico”. Mas também, as palavras utilizadas formam encadeamentos ligados entre si por razões sintáticas e semânticas, e nesse sentido, o gesto de falar é também um gesto discursivo.

II



6 perguntas

E se tudo o que falamos durante um dia inteiro estiver sendo dito ou transmitido, simultaneamente, em outro lugar? Ou sendo armazenado na superfície-toca da boca, como partículas imperceptíveis, inodoras, insípidas? E se tivéssemos que escrever antes tudo o que quiséssemos falar? E se fosse possível escrever e falar sem palavras?

Seria impossível dizer uma só palavra por dia? Ou ela se repetiria, em atrasos imediatos, como uma gagueira concentrada, em voz baixa, ou como um batimento cardíaco, um batimento do pensamento?

(Som 17)

II

Octavio Paz, em *O Mono Gramático*, sublinha que “[...] a linguagem é a consequência (ou a causa) do nosso desterro do universo, ela significa a distância entre as coisas e nós mesmos. Também é nosso recurso contra essa distância. Se o exílio cessasse, cessaria a linguagem” (1988, p. 121). Para o escritor, a “[...] poesia é número, proporção, medida: linguagem – só que uma linguagem voltada sobre si mesma e que se devora e se anula para que apareça o outro, o sem medida, o envasamento vertiginoso, o fundamento abissal da medida. O reverso da linguagem.” (PAZ, 1988, p. 121).

O reverso do reverso: uma boca de costas, nas costas da boca. Impossível cessar o exílio ou desencostar da “querela-costela” da linguagem? Qual é, ou quando acontece o reverso da linguagem? O que está por trás das palavras, por cima, pelos lados, dentro ou fora delas? Um silêncio sem medida e infinitamente

reversível? Ou um silêncio irreversível e infinito? Como a proliferação de palavras compõe mundos? E aquilo que não denominamos, sequer pensamos ou que não conseguimos lembrar o nome? Como pergunta Alice, em *Aventuras de Alice no país das maravilhas*:

“Este deve ser o bosque”, murmurou pensativamente, “onde as coisas não têm nomes. E o que vai ser do **meu** nome quando eu entrar? Não gostaria de perdê-lo de jeito nenhum [...]”.

“Bom, de qualquer modo é um alívio”, disse enquanto avançava em meio às árvores, “depois de tanto calor, entrar dentro do... dentro do... dentro **de quê?**” Estava assombrada de não poder se lembrar do nome. “Bom, isto é, estar debaixo das... debaixo das... debaixo **disso** aqui, ora!”, disse, colocando a mão no tronco da árvore. “Como é que essa coisa se chama? É bem capaz de não ter nome nenhum... ora, com certeza não tem mesmo!”

Ficou calada durante um minuto, pensando. Então, de repente, exclamou: – Ah, então isso **terminou** acontecendo! E agora, quem sou eu? (CARROLL, 1980, pp. 165-166).

Talvez o assombro na fala de Alice constitua também um alívio: a possibilidade de não se ter nome nenhum, a possibilidade de impermanência no nome esquecido ou inexistente. E quando o “tronco da árvore” se desfaz, o que “isso” passa a ser/estar? E a própria Alice, agora sem nome próprio? E, se tentarmos, ao inverso: ir da coisa (sem nome) à palavra (sem coisa), mas uma palavra oscilante em seus translados, em suas translações e rotações *de boca em boca e de ouvido em ouvido?*



Reverso do reverso: nas costas (da boca) sinto um **t** ou um **s** esquecido (como se tivesse que usar

um “fio mental” para retirar os resíduos de letras que possam me impregnar).



No projeto *Céu da boca*, seja em textos *emb(a)rulhados* (*Rumor-romur*, *Romur-rumor*, *Romur-rumor [muro]*), em registros breves de uma só palavra (*A palavra mais comprida: Som 18*), em textos ou falas curtas (**Som 19; Som 20**) ou editados de modo a fazer ressoar sua própria pronúncia (*Boca de costas*), há um uso sonoro da palavra, mas com relações de alternância e intersecção entre práticas de escrita e processos de leitura e audição.

Deste modo, nos processos de gravação e edição do projeto ocorrem relações entre dicção, escuta e ficção, em que ao falar um texto escrito e ao escrever um texto a ser lido (seu esquema de execução), há a possibilidade de fazer uma palavra “escorregar” em algum fonema, em alguma sílaba sinuosa ou mesmo em algum ruído de fundo, tombando ou curvando também os sentidos que aí possam acontecer. E, essas relações são mediadas por um uso *pênsil* da palavra, que depende de uma prática de escrita específica, uma *escrita oblíqua*, que oscila entre a palavra como via e a “palavra-desvio”¹².

¹² Como propõe Blanchot, a escrita ficcional constitui uma fala errante, que atua como espaço de vertigem e espaçamento, fissura e exterioridade. Para tanto, ele adverte que não se trata de “[...] qualquer tipo de linguagem, mas aquele de onde fala o ‘erro’: a palavra do desvio.” (2001, p. 68). E, se para o autor, a linguagem comum torna o real disponível, diz as coisas afastando-as, sendo que ela própria desaparece nesse uso, nula e invisível, a linguagem da ficção torna-se “[...] fora de uso, inusitada, e o mesmo acontece certamente ao que ela designa [...].” (1984, p. 218). Assim, a literatura consiste num “salto imediato” que resiste e escapa a toda verificação (e o imediato recusa a mediação de um intermediário), em que “[...] só escrevemos quando o salto é dado, mas para o dar é necessário começar por escrever, escrever sem fim, a partir do infinito.” (BLANCHOT, 1984, p. 219).

Uma escrita que pode ‘mudar a direção de’ sentidos num texto, pela qual as palavras se movem e, ao mesmo tempo, se arrastam imóveis (ou nos arrastam, nos carregam) (**Som 21**). Escrita que propõe “[...] uma palavra onde as coisas não se escondem, não se mostrando [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 68). Pois, como aponta Blanchot: “Falar não é ver. Falar libera o pensamento desta exigência ótica, que na tradição ocidental, submete a milênios nosso contato com as coisas e convida-nos a pensar com a garantia da luz ou sob a ameaça da ausência de luz” (2001, p. 66).¹³ A palavra toma a coisa por onde ela não é e nem nunca será vista:

As palavras estão em suspenso; essa suspensão é uma oscilação muito delicada, um tremor que não as deixa nunca no lugar.

– No entanto, elas também são imóveis.

– Sim, de uma imobilidade mais movediça do que tudo que se move.

A desorientação age na palavra, por uma paixão de errar que não tem medida. Assim podemos, falando, abandonar toda via e todo caminho: como se tivéssemos ultrapassado a linha. (BLANCHOT, 2001, p. 66).

A palavra pode desorientar, tornar instável nosso contato com as coisas, e ao mesmo tempo, “Com a linguagem é como se pudéssemos ver a coisa por todos os lados” (BLANCHOT, 2001, p. 68). Entretanto, essas lateralidades vertiginosas e vacantes implicam em estar inevitavelmente *de lado* ou mesmo *lado a lado* com o que se vê, ouve e escuta, mesmo que seja algo que beira o invisível,

¹³ Ver supõe uma separação mensurável: “[...] ver é ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Ver é ter uma experiência do contínuo, nos limites de um horizonte: “Ver é então perceber *imediatamente* ao longe [...]” (BLANCHOT, 2001, p. 67). Porém, não vemos tudo.

o inaudível ou o impronunciável.¹⁴

Se inexistem equivalências entre ver, dizer, ler, ouvir e escutar, ao mesmo tempo, essas situações oscilam e se encostam, através de diferentes operações, em proposições artísticas que utilizam textos. E, entre ver e ouvir, entre ver e escutar também ocorrem ressonâncias e deslocamentos, já que ouvir e escutar (com todas suas diferenciações e acoplamentos, apontados por Barthes), implicam questões distintas do plano do visível.



[ver-ler + ouvir-escutar]

Várias faixas de *Céu da boca* partem da experiência de perceber o instante da fala a partir da leitura-dicção de textos escritos e de gravar-editar essas tentativas, implicando a possibilidade de pender o que se escreve, lê e fala *sob* o que se vê, ouve e escuta. E, algo que pende implica tanto em estar inclinado, como algo a ponto de cair, iminente, a ponto de se encostar ou se desfazer.

Nesse processo, a percepção da espessura sonora e acústica da dicção envolveu também perceber uma opacidade das próprias palavras, entendidas como *coisas inventadas* e passíveis de serem *reinventadas*, em suas relações

¹⁴ Se podemos escrever/falar a coisa por todos os lados, essas lateralidades são arquitetadas por discursos ou por contra-discursos (a palavra-desvio). Como alerta Michel Foucault, dialogando com Blanchot: “[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem [...]” (FOUCAULT *apud* DELEUZE, 2005, pp. 74-75).

incongruentes com o mundo, em suas pendências com o visível.¹⁵

O trabalho *A heap of language* (1966) (Fig. 10), de Robert Smithson, indica essa espessura da linguagem e também possíveis sedimentações entre ver e ler. Para Simon Morley, o trabalho de Smithson apresenta uma coleção de palavras escritas que arquitetam uma espécie de torre de Babel. No topo da pilha de palavras, há a palavra “*Language*”, desenhada/escrita sobre outras palavras, como “*phraseology speech / tongue lingo vernacular / mother tongue, King’s English / dialect brogue patoir idiom slang / a confusion of tongues, Babel universal language*”, etc. Ou seja, todas as palavras referem-se à linguagem (escrita e falada): de fraseologia, fala, língua, tradução, parágrafo, eufemismo, hieróglifo, etc., terminando com criptograma (cifra).

Peter Osborne assinala que, no pequeno desenho a lápis, as palavras funcionam como unidades de linguagem mas também como objetos, insinuando ressonâncias entre forma, linguagem e mundo físico. Assim, na *pilha lingüística* de Smithson, a linguagem se insinua enquanto paisagem escrita e circunscrita em seus próprios relevos, onde a área verbal pode vir a ser instável se tentarmos perceber as camadas constitutivas de sua topografia acidentada (de sentidos e/ou não-sentidos). Em seu texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, em

¹⁵ Em *As Palavras e as Coisas*, Foucault enfatiza que “A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. [...] Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho está destinado a ver e somente a ver; o ouvido a somente a ouvir.” (1999, p. 59). Mas, como aponta Deleuze, “[...] alianças se fazem e se desfazem, assim como cruzamentos, sobre determinado estrato em determinado limiar. Como explicar que, para Foucault, como para Blanchot, a não-relação seja ainda uma relação, e até mesmo mais profunda?” (2005, pp. 71-72).

que Smithson relaciona os processos do pensamento com as transformações geológicas, na parte intitulada *A linguagem agonizante*, ele escreve:

Os nomes dos minerais e os próprios minerais não se diferem, porque no fundo, tanto do material quanto do sinal impresso está o começo de um número abissal de fissuras. Palavras e rochas contêm uma linguagem que segue a sintaxe das fendas e rupturas. Olhe para qualquer *palavra* por bastante tempo e você vai vê-la se abrir em uma série de falhas, em um terreno de partículas, cada uma contendo seu próprio vazio. (2006, p. 191).

Na montanha de palavras de Smithson ou “[...] dentro dos limites fissurados do cérebro [...]” (2006, p. 182), podem ocorrer “[...] colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches [...]” (2006, p. 182). Ao mesmo tempo, o texto empilhado apresenta-se estruturado numa grade, ocupando o papel quadriculado enquanto campo *verbivisual*, constituindo-se, como enfatiza Richard Sieburth, enquanto “coisa a ser vista” e “linguagem a ser lida”¹⁶.

Sobretudo, em seu texto *Language to be Looked at and/or Things to be Read* (1967), Smithson enfatiza a linguagem como “*printed matter*” (“matéria impressa”), onde ver e ler são concebidas e pensadas como operações que se revezam *e/ou* se intersectam. Liz Kotz (2007) aponta que nesse texto, a conjunção ambígua *e/ou* também confunde intencionalmente as fronteiras entre as palavras e

¹⁶ No texto *A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphics*, o autor afirma que esse trabalho de Smithson pode ser tanto visto-lido como um desenho quanto lido-visto como um poema, e nesse caso, dialoga também com a poesia visual e a poesia concreta. Sieburth faz uma instigante análise do trabalho de Smithson, referenciando também o texto de Smithson *Language to be Looked at/or Things to be Read*. Disponível em <http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>. Acesso em 03/11/2010.

os objetos, entre as palavras tratadas como objetos/coisas – para serem olhadas, mas também para serem acumuladas, construídas, movimentadas e interrompidas ou desmembradas –, e os objetos tratados como palavras, podendo ser “lidos” ou “interpretados”, produzindo sentidos para além de seu aspecto físico mudo.

Language Is Not Transparent (1970) (Fig. 11), de Mel Bochner, também assinala uma opacidade inevitável das palavras. O artista escreve na parede os seguintes textos: “1. *Language Is Not Transparent* e 2. *No thought exists without sustaining support.*” Para Bochner, que concebe sua obra não como um objeto portátil, mas como uma “idéia portátil”, uma questão importante em seu trabalho é “[...] de que modo você vivencia a si próprio no mundo [...] Ou seja: como você habita uma *idéia* do mundo?” (1999, p. 16). Ampliando as perguntas do artista, poderíamos ainda indagar: se a linguagem não constitui um suporte transparente, como habitamos as palavras e como elas nos habitam?

•

As opacidades e materialidades da linguagem envolvem relações entre a palavra vista e a palavra lida e, sobretudo, implicam avalanches, colapsos e sedimentações entre esses relevos, ou ainda, a produção de um “[...] liame sutil, instável, ao mesmo tempo insistente e incerto [...]” (FOUCAULT, 1988, p. 29) entre mostrar e nomear.

Com relação a essas questões, Marcel Duchamp constitui uma referência imprescindível. Sendo um precursor da contemporaneidade e das operações

conceituais, o artista propõe uma arte envolvida em processos mentais (uma arte *não-retiniana*), desenvolvendo uma relação muito instigante com a linguagem em sua produção: seja no conceito de *ready-made* e na elaboração de seus títulos, em que ele concatena articulações e deslocamentos entre texto e objeto, seja em notas/apontamentos que atravessam e por vezes constituem alguns de seus trabalhos, sendo também reunidos em publicações. Para Duchamp, um *ready-made* precisava trazer inscrições que “[...] ao invés de descrever o objeto [...] pretendia transportar a mente do espectador em direção a outras regiões, mais verbais [...]” (DUCHAMP *apud* SCHWARZ, 1987, p. 45).

Thierry de Duve assinala que a complexa relação entre a obra e seu título articula um “nominalismo pictórico” na produção de Duchamp, em que “[...] a relação é de denominação – a atribuição de um nome individualiza a coisa [...]” e o que conta “[...] é que o objeto seja denominado, e não aquilo que o nomeia [...]” (2008, p. 305). No “nominalismo pictórico” a existência de uma definição não implica a existência do que é definido. Referenciando essas questões, Luc Lang (1989) aponta que, através do conceito de *ready-made* e de suas operações (apropriação, deslocamento, suspensão, nominalismo), Duchamp perturba e reinventa o liame aparentemente estável entre palavras e coisas, sendo que é nesse intervalo que o ato duchampiano se realiza.

Outro ponto importante é que os “*ready-mades* verbais” (como propõe Duchamp) constituem trocadilhos que exploram a palavra enquanto som, implicando aí deslocamentos postos em operação via leitura, audição e escuta. Ou,

como enfatiza Arturo Schwarz, os trocadilhos “[...] são tão importantes na obra de Duchamp que podem ser considerados uma forma de *ready-made* [...]” (1987, p. 47), sendo que “[...] o *readymade*, por vezes, é um trocadilho em ‘projeção tridimensional’.” (1987, p. 44).

Tal qual ocorre em *Trébuchet* (1917) (Fig. 12) ou *Armadilha*, que implica tanto um deslocamento físico e espacial (a escolha de um cabideiro ou porta-casaco, posicionado agora no chão) como um “[...] deslocamento lógico, na medida em que a própria palavra é um trocadilho do termo do xadrez, foneticamente idêntico, *trébucher*, significando, em francês, ‘tropeçar’.” (SCHWARZ, 1987, p. 44). Ricardo Basbaum aponta que os *jogos de palavras tridimensionais* de Duchamp possibilitam que uma região verbal tenha “[...] presença no espaço, estabelecendo em relação ao objeto plástico um procedimento discursivo disjuntivo, em que as conexões palavra/objeto são retraçadas a partir das marcas profundas por cada uma das matérias sobre a outra [...]” (2007, p. 34).

Duchamp sublinha ainda, que seu interesse em “[...] introduzir o humor na pintura [...]” (1997, p. 47) através de jogos de palavras já está presente em trabalhos anteriores aos *ready-mades*, como em *Jeune homme triste dans un train* (1911) (Fig. 13), já que “O homem está triste porque há um trem que vem depois. [e] O ‘Tr’ é muito importante.” (1997, p. 47, grifo meu). Duchamp sugere que há algo no/do título do trabalho que pode vazar para a pintura, mesmo que *infinitesimalmente* (entre triste e trem, o *Tr* se repete, num quase-atraso/*retard*).

Nela movimentos são também sobrepostos e repetidos: o trem que se desloca e um homem que se desloca dentro do trem – “[...] dois movimentos paralelos que se correspondiam um ao outro.” (DUCHAMP, 1997, p. 47).

Assim, se um trocadilho verbal implica em escrever escolhendo e combinando palavras, utilizando figuras de linguagem sonoras, como a paronomásia (em que uma palavra pode ter uma similitude fonética com outra, mas seus significados diferem), a aliteração (que implica a incidência reiterada de consoantes ou de fonemas consoantes) e a assonância (que implica a repetição de vogais e sílabas semelhantes, mas não idênticas), esses embaralhamentos ou tropeços entre similitude e diferença armam uma área de ambigüidade, um intervalo oscilante dentro do texto ou entre texto e objeto denominado.

Em *Erratum musical* (1913) (**Som 22**) (Fig. 14), esses movimentos paralelos e congruentes também suscitam um intervalo instável a partir de trânsitos e alternâncias entre um texto escrito, sua execução e o processo de audição-escuta aí envolvido. O trabalho consiste numa partitura para três vozes, resultante de um procedimento em que Duchamp joga com o acaso (*chance operation*). Cada parte da composição possui um nome: Yvonne, Magdeleine e Marcel, sendo que as três vozes estão escritas separadamente, inexistindo qualquer indicação sobre se a partitura deveria ser interpretada em separado ou conjuntamente, como um trio.¹⁷

¹⁷ Apesar de *Erratum Musical* estar sem data, a partitura é considerada como escrita em 1913, em Rouen, durante uma visita de Duchamp à sua família. Ele compôs a peça vocal juntamente com suas irmãs, Yvonne e Magdeleine, ambas ligadas à música. *Erratum Musical* foi incluída na *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (La Boîte verte)*, de 1934, junto com outros 92 fac-símiles de notas, desenhos e fotografias, agrupados numa caixa de papelão verde, com edição de 300 cópias. Posteriormente, foram publicadas algumas versões sonoras da

Partindo da apropriação da definição de dicionário da palavra *imprimer* (*imprimir*): “*Faire une empreinte, marquer des traits, une figure sur une surface, imprimer un sceau sur cire*”, Duchamp elimina a pontuação, convertendo as quatro definições numa só frase. Posteriormente, atribuiu uma nota musical a cada uma das 25 sílabas da frase, resultando em 25 notas. Reuniu três grupos de 25 cartas, um para cada voz, com uma nota por carta. Cada grupo de cartas foi misturado em um chapéu, sendo que as cartas foram tiradas, uma a uma, de dentro do chapéu (supõe-se que pelas duas irmãs de Duchamp e por ele mesmo), ao mesmo tempo em que Duchamp escrevia as séries de notas na ordem em que foram tiradas (KOTIK, 2000, encarte de CD, trad. nossa).

Javier Ariza pontua que o artista utiliza um processo que descarta um virtuosismo ou erudição, já Guy Schraenen enfatiza que no título da composição “[...] o nome ‘erratum’ pode significar um ‘erro’, entendido como a intrusão de um artista plástico no universo musical, inclusive nas buscas sonoras fora dos caminhos tradicionais.” (SCHRAENEN *apud* ARIZA, 2008, p. 34, trad. nossa).

partitura, como no disco de vinil *The Entire Musical Work of Marcel Duchamp* (interpretação de S.E.M. Ensemble, Multipla Records, Milão, 1976), relançado também como *MUSICAL SCULPTURE / ERRATUM MUSICAL - The entire musical work of Marcel Duchamp* (Ampersand, Chicago, 2001). Em CDs de áudio, *Erratum* foi publicado em várias coletâneas de propostas sonoras, junto a revistas e livros sobre o assunto e também em discos somente de Duchamp, como *The Creative Act* (com entrevistas com o artista, de 1959, entre outros documentos sonoros, Sub Rosa, Bruxelas, 1994) e *Erratum Musical - 7 variations on a draw of 88 notes* (interpretação de Stephane Ginsburgh, Sub Rosa, Bruxelas, 2000), junto a outras experiências sonoras de Duchamp, como *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, uma outra versão de *Erratum Musical*. Em 2000, a DOG W/A BONE (Nova Iorque) lança o CD *MARCEL DUCHAMP – The Entire Musical Work*, com interpretações das partituras de Duchamp (gravadas em 1987) por Petr Kotik, S.E.M. Ensemble e com uma peça adicional de John Cage, construída e performada a partir de uma das partituras de Duchamp (*Sculpture Musicale. Mesostic by John Cage*).

Segundo Ya-Ling Chen (1999)¹⁸, *Erratum Musical* foi interpretada publicamente pela dadaísta Marguerite Buffet, na manifestação Dada em março de 1920. Essa primeira performance, como todas as apresentações dadaístas, foi recebida pelo público com muita agitação, entre gritos, vaias e assobios. Chen afirma ainda que o título *Erratum Musical* pode ser também pensado como um “erro de impressão musical”, sugerindo-se assim, a partir de uma relação entre o título e o texto apropriado do dicionário (ele mesmo um *ready-made*, conceito que só seria formulado por Duchamp em 1915), uma articulação entre ver e ouvir.

Já, para James Hayward, a execução da partitura parece constituir a tentativa de uma “[...] correção para um texto musical impresso [...] ” (2008, encarte de CD, trad. nossa), pensado como um engano ou equívoco, catalisado principalmente pela escolha do verbo “imprimir” como propulsor do incômodo jogo de palavras. E, se pensarmos que a noção de erro “[...] significa o fato de errar, de não poder permanecer porque, onde se está, faltam as condições de um aqui decisivo [...]” (BLANCHOT, 1987, p. 238), é uma errância que se instala entre ver e ouvir, entre leitura, execução e escuta.

Assim, a partir da execução e escuta da peça e enquanto trocadilho verbal com o título, a partitura insinua operações de deslocamento e suspensão. Entre

¹⁸ Disponível em http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html. Acesso em 15/11/2010. A versão sonora de *Erratum Musical* aqui apresentada para escuta está também disponível no site acima indicado, sendo apresentada no CD *The Creative Act* (1994), com a interpretação de Jean-Luc Plouvier (como Marcel), Marianne Pousseur (como Yvonne) e Lucy Grauman (como Magdeleine). Eles executaram as três vozes simultaneamente, em diferentes tons. Segundo Chen, através da combinação “alto/baixo”, “perto/longe”, *Erratum Musical* pode ser “visualizada/esculpida” como se pudéssemos sentir um espaço contido em sua paisagem musical experimental.

erro e execução, interpretar a partitura e vocalizar o texto (a definição de *imprimir*) os volatiliza e desaloja. Sonorizar a definição a indefine, transformando-a numa anti-impressão ou a-impressão – ou seria uma impressão em voz alta?



Como escutar uma errância?

Como ouvir um intervalo?

Como pausar palavras (na fala, na escuta e na escrita)?



Palavra desenrolada (**Som 23**), primeira faixa do disco *Céu da boca*, conecta-se a um pequeno impresso que traz duas notas junto a linhas feitas à caneta. Abaixo dos desenhos, os textos “palavra deitada” e “palavra desenrolada” insinuam-se enquanto legendas das linhas, o que as modifica e flutua, ao passo em que apontam para um estado “passado” ou anterior enquanto palavra¹⁹. No entremeio *ver-ler*, ocorrem revezamentos entre palavra e desenho – ou seria uma micro-errância (**Som 24**) entre a palavra como linha e a linha como palavra?

Sobretudo, foi a partir do encontro dessas “notas-desenhos” (num caderno de anotação) que o áudio foi construído. Gravei o som de uma linha, por mim desenhada, som que foi editado e “fundido” a alguns segundos de ruído branco²⁰.

¹⁹ Mas, tampouco se sabe qual palavra estava “enrolada” ou “de pé”.

²⁰ Segundo José Miguel Wisnik, “O ruído no qual todas as frequências audíveis têm iguais chances de aparecer a cada momento é dito ‘branco’ por analogia com o espectro contínuo e uniforme da cor; o ruído da turbina de um

Ao utilizar diferentes papéis, canetas e lápis, durante os testes de gravação e audição, pude perceber que esses fatores alteravam o tom do ruído. E, um fato instigante, no processo de edição (e escuta), foi que a linha que mais “conversou” com o ruído foi a inscrição feita com um lápis branco.

Palavra desenrolada se relaciona também com *Rascunho* (**Som 25**), segunda faixa do disco, a qual consiste em sons de lápis escrevendo, rabiscando, rasurando ou desenhando na superfície de papel. Escuta-se o rumor, ora indeciso e vacante, ora veloz e nervoso da inscrição, a qual pode ser imaginada, mas não acessada ou lida. E, o áudio foi construído a partir dessas experiências paralelas entre escrita e escuta, envolvendo a sobreposição descontínua de camadas das inscrições.

Rascunho sugere tanto um estado de manuscrito, de esboço, de algo anterior ao texto, ou até mesmo antes da palavra, bem como insinua o processo e o gesto de escrever-desenhar (ou seus balbucios, antes de se aquecer o motor). Indica também uma ilegibilidade e incomunicabilidade do ruído da escrita e a própria invisibilidade sonora.

Como enfatiza o artista Christoph Korn, no texto *Reflections on Sound*, “Não vemos o som, somente o escutamos. No melhor dos casos, podemos ver sua fonte, mas não o próprio som.” (2008, trad. nossa).²¹ Ele sublinha que se o som é invisível, o mundo sonoro não parece constituir um “mundo objetivo”, ao

jato, ou de uma emissão de rádio a válvulas fora da estação com o aparelho ligado no máximo volume, por exemplo” (1989, p. 205). Imbuído das concepções de Cage, Wisnik sublinha que o silêncio corresponde ao “[...] ruído branco – terreno de toda comunicação possível, de toda canalização de qualquer mensagem; e portanto ponto de partida para todas as aventuras e paisagens sonoras [...]” (CHARLES *apud* WISNIK, 1989, p. 208).

²¹ Disponível em <http://www.gruenrekorder.de/fieldnotes/?p=archive&lang=en>. Acesso em 13/09/2009.

passo em que o fato de ser invisível instiga e “dispara” nossa imaginação. Ao mesmo tempo, o som tem que ser percebido com os ouvidos, durante seu tempo de propagação em ondas invisíveis através de uma pressão que o empurra através do espaço material (sólido, líquido, gasoso), diretamente até o interior de nossas orelhas.

Ou seja, o som consiste em ondas formadas por pulsos de pressão, os quais se alternam (em pressão alta e baixa) e flutuam através do ar, em velocidades que dependem das características do meio. Quando essas ondas alcançam nossos ouvidos, os tímpanos vibram, oscilam e nosso cérebro “interpreta” essa flutuação como som. O som se desloca, mas nada arrasta, somente “estremecendo” o meio pelo qual transita, sendo também modificado durante esses deslocamentos do exterior (a fonte sonora, o ar ou outro meio) até o interior (os ouvidos, tímpanos, cérebro, pensamentos, palavras, etc.).

Deste modo, Korn afirma ainda que “Escutar um som também significa antecipar.” (2008, trad. nossa).²² Pois, o som tem sempre algo de impreciso e vago, sendo que durante o processo de percebê-lo, somente se concretizam algumas partes de sua materialidade específica (descrevemos um som como ruidoso, plano, silencioso, granulado, ascendente, etc.). “Apesar disso, há uma parte que permanece ‘impronunciável’. Simplesmente temos uma sensação intuitiva de suas características, muito mais do que podemos explicar nos mínimos

²² Disponível em <http://www.gruenrekorder.de/fieldnotes/?p=archive&lang=en>. Acesso em 13/09/2009.

detalhes. Uma premonição nos sussurra.” (KORN, 2008, trad. nossa).²³

Na conjunção de suas versões (áudio e nota-desenho), *Palavra desenrolada* insinua um suspiro ou um respiro, uma espécie de repouso lingüístico, como espécies de silêncios: antes, sob e depois da palavra. O silêncio sob, pode ser pensado como ruído branco, como não-voz, como textura *impronunciável*. Os outros silêncios são, como escreve Octavio Paz: “[...] o silêncio de antes de falar e o silêncio depois da palavra.” (PAZ; RÍOS, 2000, p. 83, trad. nossa). Para o escritor, “A palavra se apóia em um silêncio *anterior* à fala – um pressentimento de linguagem. O silêncio, *depois* da palavra repousa em uma linguagem – é um silêncio cifrado. O poema é o trânsito entre um e outro silêncio [...]” (PAZ; RÍOS, 2000, p. 82, trad. nossa). Nessas simultaneidades e pressentimentos entre palavras e silêncios é que *Palavra desenrolada* transita, móvel-imóvel, irresolvida, como uma pequena pausa na ponta da língua ou na ponta do lápis.



Voz escrita, voz falada, voz sem palavra, não-voz

De certa forma, em *Céu da boca*, a partir das ressonâncias entre ver-ler, falar-ler e ouvir-escutar, ora a palavra escrita e lida articula-se enquanto voz escrita/impressa, ora como voz falada-gravada-mediatizada. Lembrando o trabalho *Language Is Not Transparent*, de Mel Bochner, poderíamos também afirmar que a linguagem, em seus múltiplos usos e desusos, não é muda e tampouco surda ou

²³ Disponível em <http://www.gruenrekorder.de/fieldnotes/?p=archive&lang=en>. Acesso em 13/09/2009.

cega. Enquanto *matéria impressa*, como sublinha Smithson, as palavras podem ser vistas-lidas, e nesse processo também podem ser mentalmente escutadas, durante a operação de leitura. “A leitura se desenrola sobre o pano de fundo do barulho de voz que a impregna.” (ZUMTHOR, 2007, pp. 59-60). Ou ainda, como assinala Francis Ponge, em *Métodos*, livro em que aborda seu processo de escrita:

Não somente qualquer poema mas qualquer texto – qualquer um – comporta (no sentido pleno da palavra), comporta, digo, sua dicção. No meu caso – quando me examino escrevendo – nunca me ocorre escrever a mínima frase sem que minha escritura se acompanhe de uma dicção e de uma escuta mentais, e até mesmo que estas não a precedam. (1997, p. 81).

Para Jean-Luc Nancy, a “[...] dicção – dicção e escuta, como esclarece Ponge, pois a primeira é já sua própria escuta – é o eco do texto no qual ele se faz e se escreve, se abre a seu próprio sentido, assim como à pluralidade de sentidos possíveis.” (2007, p. 73, trad. nossa). Nancy assinala que a escritura constitui uma espécie de *voz que ressoa*, propondo a existência de uma relação entre voz e sentido. Em *A La escucha*, sublinha que, desde Proust, Benjamin, Barthes, Blanchot e Derrida, “[...] ‘escrever’ não é outra coisa do que fazer ressoar o sentido mais além da significação ou mais além de si mesmo. É vocalizar um sentido [...] (2007, p. 72, trad. nossa).” E, o sentido nunca é “[...] incolor ou afônico: mesmo escrito, tem uma voz, e esse é o sentido mais contemporâneo da palavra ‘escrever’, talvez tanto na música como na literatura.” (2007, p. 72, trad. nossa). Para o filósofo, dizer é *mostrar, expor, indicar*, em que o dizer em “voz alta” insinua a ativação de uma presença.



Da mesma maneira, autores como Walter Ong e Paul Zumthor afirmam que existe uma série de diferenças entre a oralidade e a escrita, mas também ressonâncias, trânsitos e cruzamentos entre essas noções. Walter Ong desenvolve um interessante estudo sobre as relações entre a *oralidade primária e secundária* e a tecnologia da escrita.²⁴ Para o autor, “[...] a escrita, a impressão e o computador são todos meios de tecnologizar a palavra [...]” (1998, p. 95), pois a escrita constitui uma tecnologia que interiorizamos a tal ponto que sequer percebemos o quanto ela afeta e modula nossos processos mentais e cognitivos, nossos processos sociais e culturais. Dialogando com Marshall MacLuhan, para quem a história dos modos de pensar é modelada pelas transformações dos meios de comunicação e processos tecnológicos de cada época, Ong afirma que “As tecnologias não constituem meros auxílios exteriores, mas sim, transformações interiores da consciência, e mais ainda quando afetam à palavra.” (1998, p. 98). Assim, analisa um série de diferenciações entre a escrita e a oralidade (primária):

Tente-se imaginar uma cultura na qual ninguém jamais “procurou” algo. Em uma cultura oral primária, a expressão “procurar algo” é vazia: não teria nenhum significado concebível. Sem a escrita, as palavras em si não possuem uma presença visual, mesmo que os objetos que elas

²⁴ Para o autor, “oralidade primária” é a oralidade de povos que não conhecem e nunca contactaram a escrita (“uma cultura sem qualquer conhecimento da escrita ou sequer possibilidade dela”); e a “oralidade secundária” consiste numa retomada e reinvenção da oralidade pelas sociedades tecnologizadas: a oralidade surgida com o telefone, o rádio, a televisão e a tecnologia eletrônica (o computador), e que se baseia na escrita e na impressão, que são essenciais para seu uso, manufatura e operação de seus equipamentos. Porém, não chega a abordar as tecnologias digitais, seus desdobramentos (como a internet e suas relações com o rádio, televisão, telefone, etc.) e efeitos. E tampouco aborda os usos, apropriações e investigações nessas/dessas tecnologias pela arte.

representam sejam visuais. Elas são sons. Poder-se-ia “evocá-las” – “reevocá-las”. Porém, não estão em lugar algum onde poderiam ser “procuradas”. Não têm sede, nem rastro (uma metáfora visual que mostra uma subordinação à escrita), nem mesmo uma trajetória. São ocorrências, eventos. (1998, pp. 40-41).

Sem a escrita, as palavras são somente eventos sonoros: “[...] seqüências oralmente apresentadas [e que] são ocorrências no tempo, impossíveis de ‘examinar’, porque não são apresentadas visualmente, são antes enunciados que são ouvidos [...]” (1998, p. 116). Ong relaciona essa impermanência da palavra falada a uma característica do próprio som, pois “[...] o som existe apenas enquanto está deixando de existir [...]” (1998, p. 42). Todo evento sonoro é evanescente, sendo que não há como deter o som. Podemos pausar uma imagem videográfica e fixar um *frame*, entretanto, se detivermos o movimento do som, não o ouviremos: “Toda sensação ocorre no tempo, mas nenhum outro campo sensorial resiste completamente a uma imobilização, a uma estabilização idêntica ao som.” (ONG, 1998, p. 42). Para Ong, na oralidade primária, os sons exercem um poder, sendo sempre dinâmicos, e assim, sendo sonora “[...] a linguagem é um modo de ação [...]” (1998, pp. 42-43).

Já, os textos escritos implicam uma lentidão e espacialização da palavra. Ong afirma que se a “escrita quirográfica” (manuscrita) move as palavras do mundo do som para um mundo visual, a impressão (a escrita “tipográfica”) fixa as palavras em uma posição no espaço da página: “[...] os textos são coisas, imobilizados no espaço visual, sujeitos ao que Goody chama de ‘esquadrinhamento retrospectivo’ [...]” (1998, p. 116). Sublinha ainda que os textos manuscritos e a cultura

tipográfica inicial possuíam uma oralidade residual, sendo que a impressão possibilitou uma interiorização efetiva da escrita, sobretudo por implicar também uma outra relação com o tempo, instaurando a possibilidade de armazenar, marcar, registrar, reler e estender a memória.

Se na escrita a palavra é fixa, impressa e visual, no som, a palavra passa a ser um evento, um acontecimento, uma ocorrência móvel. Abordando cruzamentos entre escrita e oralidade, Ong propõe pensar uma retomada da linguagem oral no mundo contemporâneo como uma *oralidade mediada pela escrita*. E enfatiza que se a escrita move a fala do mundo oral-auricular para o mundo sensorial da visão, isso transforma tanto a fala como o pensamento. Entretanto, se a linguagem e a oralidade estão intimamente conectadas, a escrita inexistente sem a oralidade, e mesmo a leitura de um texto escrito implica a palavra falada: “‘Ler’ um texto significa convertê-lo em som, em voz alta ou na imaginação, sílaba por sílaba na leitura lenta ou de modo superficial na leitura rápida, comum a culturas de alta tecnologia. A escrita nunca pode prescindir da oralidade.” (ONG, 1998, p. 16).

Paul Zumthor, que diverge de Ong com relação às oposições rígidas entre oralidade e escrita, entretanto, também afirma que ambas se conjugam, ao passo em que a oralidade constitui uma espécie de “base subjetiva da escrita”. Ele irá agregar à questão da oralidade uma investigação interdisciplinar sobre a voz, sobre uma vocalidade, estando interessado num uso poético da voz praticado pelos

poetas desde o início do século XX, ou numa “poesia vocal”²⁵.

Zumthor sublinha a voz como uma *coisa*, sendo que sua materialidade situa-se entre o corpo e a palavra: “[...] a voz é uma *coisa*, isto é, que ela possui, além das qualidades simbólicas, que todo mundo reconhece, qualidades materiais não menos significantes, e que se definem em termos de tom, timbre, alcance, altura, registro [...]” (2005, p. 62). Assinala ainda um “paradoxo da voz”, pois:

Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. (ZUMTHOR, 2010, p. 13).

Perceber que a boca atua como instrumento (como caixa de ressonância²⁶) da fala e que a voz constitui uma mediação inevitável de nossa presença e, sobretudo, da linguagem, pressupõe pensar que a voz aprende a desenhar palavras. “A criança, ao nascer, dá um grito, não uma palavra, e leva anos para aprender a utilizar sua voz, a sujeitá-la à linguagem, a torná-la apta para carregar a linguagem.” (ZUMTHOR, 2005, p. 65). Deste modo, “A voz não traz a linguagem: a

²⁵ “Entendamos por poesia esta pulsão do ser na linguagem, que aspira a fazer brotar séries de palavras que escapam misteriosamente, tanto ao desgaste do tempo, como à dispersão no espaço: parece que existe no fundo dessa pulsão uma nostalgia da voz viva. Toda palavra poética aspira a dizer-se, a ser ouvida, a passar por essas vias corporais que são as mesmas pelas quais se absorvem [...] a alimentação, a bebida: como meu pão e digo meu poema, e você escuta meu poema, da mesma forma que escuta ruídos da natureza. E essas palavras que minha voz leva entre nós são táteis.” (ZUMTHOR, 2005, p. 69)

²⁶ Segundo Edward Lopes (2007), três conjuntos de órgãos compõem o aparelho fonador e atuam durante o processo de fonação: um *conjunto respiratório*, que inclui os pulmões e cuja função é fornecer a corrente de ar; um *conjunto energético*, composto pela laringe, pela glote e pelas cordas vocais; um *conjunto ressonador*, composto pela faringe, pelos órgãos bucais (língua, dentes, palato, véu, lábios e uvula – sendo que a denominação céu da boca abrange o palato e o véu) e pelas fossas nasais.

linguagem nela transita, sem deixar traço [...]” (ZUMTHOR, 2005, p. 65). Dialogando com Ong, Zumthor afirma que “Não se pode imaginar uma língua que fosse unicamente escrita. A escrita é mediatizada, levada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua [...] [e], utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença.” (2005, p. 63).

A idéia fundadora do livro *Introdução à poesia oral*, de Zumthor, consiste em que: “A voz é nômade, enquanto que a escrita é fixa [...]” (2005, p. 53). E esse nomadismo vocal, sobretudo na voz que se refere a um uso poético, conecta-se a uma possibilidade de “ruptura da clausura do corpo”, de um desalojar do corpo, em que ela atravessa o limite corporal sem rompê-lo: “Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele.” (ZUMTHOR, 2007, p. 84). A essa possibilidade de *escape de si*, outras características da vocalidade ampliam seu nomadismo constitutivo, como o fato de que a voz, quando percebida, estabelece e restabelece uma relação de alteridade; ou o fato de que “[...] escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta.” (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

Zumthor assinala ainda que os meios eletrônicos, auditivos e audiovisuais podem, de certa forma, ser comparáveis à escrita. Ao mediar a voz, acabam por modificar seus fluxos e sua corporeidade ou *tatilidade*, pois eles tanto:

1. abolem a presença de quem traz a voz;
2. mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;

3. pela seqüência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os *media* tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode tornar-se um espaço artificialmente composto. (2007, p. 14).

Assim, se por um lado, uma transmissão mediatizada (pelo rádio, disco ou fita cassete) subtrai da palavra falada/performada sua tutilidade, tornando-a uma espécie de voz *fixa*, abstrata e incorpórea, ela ainda difere de somente se ler um texto escrito, pois constitui uma espécie de “[...] esforço da humanidade (depois de séculos em que toda cultura foi transmitida por formas de escrita) para reencontrar a autoridade da voz viva [...].” (ZUMTHOR, 2005, p. 70).

Se existe uma diferença temporal de percepções e efeitos psíquicos carregados pela palavra escutada através de um disco ou de outra mediação eletrônica, em que insiste Zumthor, em meus discos compactos, como *Céu da boca*, *FORA [DO AR]* e *Lista de coisas brancas*, entre outros, essa diferença sinaliza a possibilidade de uma outra duração, móvel-imóvel, que se traduz no tempo situado entre os instantes de leitura e de audição-escuta. Um tempo mais espaçado, pausado ou errante, definido tanto por quem escuta como pelo que soa do disco. E, esses instantes podem ser expandidos em muitos dias ou concentrados em poucos minutos, dependendo de quem participa, de como e aonde ocorre esse processo.



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

Enzo Minarelli, propõe a existência de um longo percurso até a constituição da Poesia Sonora, que se origina no fonetismo dadaísta e futurista, seguindo-se um período de transição promovido pelos letristas²⁷, passando por uma consolidação da poesia sonora a partir dos anos 50 (com a utilização de tecnologias de gravação e edição da época e a própria criação do termo, por Henri Chopin²⁸), ocorrendo outros tantos desdobramentos devido às tecnologias digitais e a uma revisita à essa longa história e trajetória.

²⁷ Seu principal expoente foi Isidore Isou, que, no *Manifesto da Poesia Letrista* afirma que se a palavra escrita “Deixa desaparecer as infra-realidades [...] [pois] *Aprendemos as palavras escritas como as boas maneiras* [...]” (1992, p. 45), a palavra falada “*É sempre vice-versa por não ser idêntica. [...] Introduz a gagueira.*” (1992, p. 45). No texto *Por uma nova poesia oral*, publicado originalmente em 1947, Isou propõe “[...] realçar novamente na linguagem o que impressionava o ouvido (estertor, eco, estalido de língua, gargalhada). [...] Porque a poesia foi criada por indivíduos que queriam se ouvir, sentir as baterias lingüísticas contra o palato.” (1992, pp. 52-53).

²⁸ Chopin, que em 1964 lançou a primeira revista-disco (*OU*), foi um dos primeiros a utilizar técnicas de gravação e manipulação da própria voz, através de equipamentos que possibilitam mixar e sobrepor sons, modificar o volume e a textura da voz, sua velocidade e temporalidade. Vários outros expoentes da poesia sonora desdobram esses processos, agregando outras questões, como Bob Cobbing, François Dufrêne, Bernard Hiedsieck, William Burroughs, Brion Gysin, Pierre Garnier, John Giorno, entre muitos outros. Vide o livro *Poesia Sonora – poéticas experimentais da voz no século XX*, organizado por Philadelpho Menezes (1992), que reúne textos cruciais para o campo sonoro. O site <http://www.ubu.com>, criado 1996, que tem em sua equipe importantes autores, como Kenneth Goldsmith, Charles Bernstein, Marjorie Perloff, entre outros, também constitui uma importante fonte para pesquisa do campo sonoro (tanto da *Sound Art* como da Poesia Sonora).

Minarelli enfatiza que, em 1916, o futurista italiano Fortunato Depero (que se distancia, pelo seu método, das propostas do porta-voz do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti²⁹), propõe a “onomalíngua”, uma espécie de verbalização abstrata que introduz uma alta taxa de rumorismo na linguagem, “[...] graças a um uso inusitado e inesperado da onomatopéia [...]”³⁰. Nas palavras do próprio Depero: “Em 1916 inventei uma palavra curiosa / ONOMALÍNGUA / quis com essa palavra definir os tipos de exercícios e expressões rudimentares poéticas que eu escrevia naquela época.” (1992, p. 19). Mas, assinala, que a “onomalíngua interpretativa” difere da onomatopéia imitativa:

Quis precisamente interpretar a linguagem abstrata das forças naturais, como do vento, da chuva, do mar, do rio, do fogo, de todas as emoções e sensações íntimas. Quis exprimir com forma lingüística a palavra abstrata dos pássaros, das flores, dos animais, das plantas e da matéria; como também das bicicletas, dos bondes, dos trens, dos automóveis e de todas as máquinas em geral. [...] São as palavras das folhagens movidas pelo vento; é discurso da torrente que escorre, escorrega e saltita de pedra em pedra, de cascata em cascata. (1992, p. 19).

Em *SiiO VLUMMIA - Torrente* (1916) (**Som 26**) (Fig. 15), Depero interpreta essa torrente de rio ou um *discurso* d’ água em velocidade, numa pronúncia estatelada, em sobressaltos. Para ele, a onomatopéia constitui a possibilidade de inserir um “[...] rumor real dentro da língua [...]” (DEPERO *apud* MINARELLI, 1992, p. 115). Já, durante uma curta estadia em Nova Iorque, entre 1928 e 1930, Depero

²⁹ Marinetti pregava uma espécie de “nova técnica poética” chamada “*parole in libertà*”, que consistia basicamente em tentar “[...] liberar os sons da poesia das restrições da sintaxe e da gramática [...]” (BROWN, 1986, p. 3, trad. nossa).

³⁰ Na onomatopéia, a pronúncia da palavra imita o som da coisa significada (MINARELLI, 2005, p. 181).

ficou fascinado pela cidade e durante sua estadia, projetou um livro de poemas visuais e sonoros intitulado *New York Film Vissuto* (1931). O projeto, que não foi concretizado, seria acompanhado por discos que reuniriam gravações de poemas “onomalingüísticos” de Depero, a partir de sons-ruídos urbanos, convergindo numa espécie de livro-disco audiovisual, ou, como sugere o título, num “filme vivido-experenciado” de Nova Iorque.³¹

Luigi Russolo, também expoente do futurismo italiano, considera que o ruído é uma parte muito importante da língua, sendo que as vogais representam som, ao passo que as consoantes representam ruído, e que “[...] nenhum ruído existe na natureza ou na vida (por mais que tenha timbre estranho ou bizarro) que não possa ser adequadamente, ou até exatamente, imitado através das consoantes.” (1992, p. 24). E, “Se ruído é o resultado da fricção e colisão de sólidos, líquidos ou gasosos em movimento, a onomatopéia que produz ruídos é um dos elementos mais dinâmicos da poesia.” (RUSSOLO, 1992, p. 26).

Russolo aponta que existem vários tipos de onomatopéias: a onomatopéia direta, imitativa, elementar, realista; a onomatopéia indireta, complexa e analógica; a onomatopéia abstrata: “[...] ruidosa e inconsciente expressão dos mais complexos e misteriosos impulsos de nossa sensibilidade [...]” (1992, p. 27); e uma espécie de “acorde psíquico” como fusão da onomatopéia abstrata com a indireta.

³¹ Laura Chiesa aponta que a parte sonora seria uma espécie de “página gravada”, chamada por Depero de “*diariogrammi*”. Ver o estudo de Chiesa: *Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City (1928-1930)*. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s?query=laura%20chiesa%23page-20>. Acesso em 11/12/2010.

No Futurismo Russo, um dos manifestos escritos por Aleksiei Krutchônikh propõe pensar a textura da palavra a partir do *zaúm* (linguagem “transmental” criada por Velimir Khlébnikov) e do *sdvig* (deslocamento, desvio), “[...] atirando-se rumo à rarefação oralizante de uma linguagem reconstruída com o espírito transmental [...]” (MINARELLI, 2005, p. 182). Segundo o manifesto *A Textura da Palavra*,

[...] na textura silábica aprendemos que os monossílabos são mais abruptos e muitas vezes mais pesados do que as palavras polissilábicas, enquanto a textura rítmica consiste na omissão dos acentos métricos, a sintática consiste na omissão de partes da frase, com falta de concordância de casos, ou desvios do tipo “o branco cavalo corríamos ontem como um telegrama.” (MINARELLI, 2005, p. 182).

Khlébnikov elaborou a linguagem “zaúm” (transmental) através de fases de “verbocriação” (trabalhando sobre a raiz da palavra, sobre prefixos e sufixos, com verbalização e substantivação de adjetivos), de “fonoescritura” (buscando uma expressividade fônico-emotiva) e de um “alfabeto mental” (rumo à construção de uma língua) (MINARELLI, 2005, p. 181). Para Khlébnikov, as palavras vivem uma dupla vida: “[...] ora o som é todo-poderoso e autônomo, e então a parte racional da palavra suscitada pelo nome conserva-se na sombra, ora o som cessa de ser soberano, torna-se nome e passa a vir à razão.”³²

Já o dadaísta Raoul Hausmann propôs o conceito de *Optofonia* ou *Optofonética* em seus *Poèmes-Affiches*, como em *OFFEAEHBDC* (1918) (Fig. 16)

³² Tais considerações são de Aurora Fonomi Bernardini, tradutora do original russo e das notas do livro “Ka” de Khlébnikov (BERNARDINI *apud* KHLÉBNIKOV, 1977, p. 39).

ou em *Kp'erioum* (1919) (**Som 27**) (Fig. 17). Para o artista, o poema “optofonético” propõe transformar o texto escrito em esquema de execução: “[...] eu tinha usado letras maiores e menores, mais finas e de traços mais fortes, para dar-lhes o caráter de uma partitura musical [...].” (HAUSMANN *apud* RICHTER, 1993, p. 162). Utilizando diferentes tipografias e tamanhos de letras para sugerir uma oralização do texto escrito, Hausmann sublinha que “O poema sonorista é uma combinação da respiração com o ato de articular, inseparável de um determinado lapso de tempo.” (HAUSMANN *apud* RICHTER, 1993, p. 162). Para o artista, a respiração e o som a ser produzido atuam também como elementos de expressão durante a execução de um poema “optofonético”.

Kurt Schwitters, na mesma linhagem dadaísta, propôs a *Poesia Conseqüente*, construída com letras, sendo que estas constituem “possibilidades à sonorização” (1990, p. 92). O artista propõe uma poesia alfabética que pressupõe uma dimensão sonora, e não a formação de palavras, na medida em que o material da poesia não é a palavra, mas a letra, “[...] chegando a desfrutar um acesso de tosse como elemento rítmico [...].” (MINARELLI, 1992, p. 117). Ele enfatiza que entre a poesia escrita e a sua “recitação” há uma diferença crucial, pois ao ser oralizada, a poesia é apenas um material, sendo indiferente à sonorização que esse material verbal constitua ou não um poema escrito. Poderíamos “[...] por exemplo, recitar o alfabeto, que em sua origem é apenas uma forma utilitária, de modo a que ele resulte numa obra de arte [...].” (SCHWITTERS, 1990, p. 92, trad. nossa).

Em suas experiências, Schwitters compôs poemas construídos com

números, letras, elementos gráficos, valendo-se de recursos tipográficos diversos, mesclando tipos diferentes, de vários tamanhos, sobre a página, ou ainda, construindo colagens verbais, produzindo configurações concretas e *verbivocovisuais* (como diriam James Joyce e os poetas concretos brasileiros), as quais desestabilizam o texto escrito (Fig. 18).

Sobretudo, foi no poema “optofonético” *Fmsbw* (1918) de Hausmann, que Schwitters percebeu múltiplas possibilidades sonoristas, a partir da experiência de verbalizá-lo inúmeras vezes. A partir dessa experiência, compôs o que denominou *Ursonate*, *Sonate In Urlauten* ou *Lautsonate* (traduzidos por Haroldo de Campos como: *Sonata Primordial*, *Sonata Fundamental do Som*, *Sonata Pré-Silábica* e *Sonata Fonética*) (Fig. 19) (**Som 28**).

Em escritos sobre a *Ursonate* (1921-1932), o artista articula detalhadas explicações sobre as partituras e notações de seu poema sonoro, que foi e pode ser interpretado/executado tanto pelo artista, como por outras pessoas. *Ursonate* foi originalmente publicada pelo artista na revista *MERZ 24*, ocupando trinta e duas páginas e consistindo, segundo Moholy-Nagy num “[...] poema de trinta e cinco minutos de duração, composto de 4 movimentos, um prelúdio e uma cadência no último deles [...]” (*apud* CAMPOS, 1997, p. 44). Segundo Schwitters, a *Ursonate* foi publicada também sonoramente, num disco denominado *Merz 12*, vendido pelo artista, com uma edição de vinte exemplares.³³

³³ Como aponta Dawn Ades (2006), Schwitters editou vinte e cinco números da *Revista Merz*, entre 1923 e 1932, em Hanover. Em *Merz* foram apresentadas as propostas e querelas vanguardistas (dadaístas e construtivistas), em

Haroldo de Campos descreve a *Ursonate* como “[...] blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo [...]” (1977, p. 44). E se o poema de Schwitters nem imita nem descreve efeitos sonoros, ele dirige-se “[...] à ráquis da textura fonética: à pré-silábica, aos sons primordiais, às unidades sonoras prévias ao idioma-signo [anteriores] ao idioma investido de simbologia conteudística [...].” (CAMPOS, 1977, p. 44). Sobretudo, na produção do artista, arte e vida são camadas enviesadas, em que *MERZ* implica um tipo de criação ilimitada e mutável:

No fundo, eu não compreendia porque não se podia utilizar em um quadro, com o mesmo direito com que se usam as cores fabricadas pelos comerciantes, materiais como velhas passagens de bonde ou bilhetes de *métro*, pedaços de madeira desbotados, *tickets* de vestiário, restos de barbante, raios de bicicletas, em resumo: todo o velho *bric-à-brac* que habita os depósitos de entulho ou o monte de lixo. [...] Dei à minha nova maneira, fundada no emprego desses materiais, o nome de *MERZ*, tirado da segunda sílaba da palavra *KOMMERZ*. Esse nome nasceu em um quadro, uma imagem sobre a qual se podia ler, recortada de um anúncio do *KOMMERZ UND PRIVAT BANK*, e colada entre formas abstratas, a palavra *MERZ*. [...] Denominei, pois, todos os meus quadros, considerados como uma espécie, quadros *MERZ* [...]. Mais tarde, estendi essa denominação à minha poesia – escrevo poemas desde 1917 – e, finalmente a toda minha atividade correspondente. Eu mesmo, atualmente, me chamo *MERZ*. (SCHWITTERS *apud* CAMPOS, 1977, pp. 35-36)

Campos ressalta que Schwitters trabalha com um “[...] despejo lingüístico [ou um] amontoado residual de frases feitas, locuções dessoradas, ecos

textos reflexivos e imagens. Cabe ressaltar que o artista trabalhava também com projetos publicitários e projetos de *design* gráfico, trazendo essas influências para suas propostas artísticas e poéticas.

memorizados de anúncios, citações, convenções sentimentais, expressões de etiquetas, lugares comuns coloquiais [...]” (1977, p. 36), ou como assinala Moholy-Nagy, com “colagens verbais”.

Dialogando de perto com Schwitters e Hausman, Hugo Ball, que também participou ativamente do Dadaísmo, fundando o *Cabaret Voltaire*, um de seus importantes pontos de encontro, em Zurique, escreve em seus diários que havia encontrado “[...] um novo gênero de versos, versos sem palavras ou poemas fonéticos [...]” (BALL *apud* HAUSMANN, 1992, p. 38). *Gadji beri bimba* (1916) (**Som 29**), uma das mais conhecidas experiências fonéticas de Ball, é descrita em seus diários, em uma de suas primeiras execuções públicas, na Galeria Dada, em 1917 (Fig. 20), em que Ball vestia um traje especial, concebido por ele e pelo também dadaísta Marcel Janco:

Minhas pernas ficavam dentro de uma coluna de papelão azul brilhante que me alcançava até a cintura, de forma que até aí eu parecia um obelisco. Sobre isto eu trajava uma gigantesca gola de casaco recortada de papelão colada por dentro com papel escarlate e por fora com dourado; ela era sustentada junto ao pescoço de maneira que eu pudesse movê-la como asas, levantando e baixando os cotovelos. Além disso um chapéu de xamã, cilíndrico, alto e listrado de branco e azul. Eu havia colocado nos três lados do pódio em frente ao público uma estante de partituras e colocara lá meus manuscritos desenhados com lápis vermelho, celebrando ora em uma ora em outra estante de partitura. (BALL *apud* HAUSMANN, 1992, pp. 38-39).

Em *Karawane* (1916) (**Som 30**) (Fig. 21), em que há também uma espécie de “poema-partitura” para a execução sonora, Ball materializa sua renúncia à linguagem e “[...] alterna neologismos com rumorismos, gargarismos com

consonantismos [...]” (MINARELLI, 1992, p. 116). Philadelpho Menezes enfatiza que as experiências dadaístas, bem como as futuristas, desencadearam o surgimento de um modo de pensar a poesia como

[...] a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada, e sim libertada num espaço da a-comunicabilidade (não anti-comunicabilidade) através da criação de uma língua [...] que não carrega significados mas somente sua própria presença no mundo. Essa presença é a do indivíduo corporalmente vivo, repensado a partir de sua relação física e sensorial com o ambiente em que vive, reposto no centro das vivências estética e cotidiana, num momento em que ambas se fundem. (1992, pp. 9-10).

Richard Kostelanetz (1993) também considera as experiências dadaístas e futuristas como pioneiras do que propõe como *Text-Sound*, na medida em que, diferentemente dos textos que precisam ser somente impressos para serem vistos-*lidos* (*text-print* e *text-seen*), abrangem a produção de textos que precisam ser “soados” e então escutados para serem “lidos”.

Deste modo, uma questão importante é que em *Céu da boca*, os trânsitos do texto escrito para o falado (e vice-versa) instauram uma espécie de via de mão dupla, com influências recíprocas. E, as relações entre a voz escrita, a voz falada (**Som 31**), a voz sem palavra (**Som 32**) e não-voz (**Som 33**), ocorrem via errância e flutuação (entre ficção e não-sentido), em que as operações de ver-ler e ouvir-escutar se alternam, podendo se intersectar em áreas ambíguas, “abertas” e executadas pelo leitor-ouvinte.

Proposição sonora e palavra-partitura

“Prefiro imaginar obras que podem ser feitas por qualquer um a qualquer hora.”
Cildo Meireles

Se ressonâncias constituem a prolongação de um som por sua reflexão ou repetição em outros corpos que entram em vibração, num movimento repercussivo, *Céu da boca* propõe tentativas de ressonância a partir e durante a intersecção entre leitura e escuta do projeto. Sobretudo, é a partir das relações entre os textos e os áudios que as proposições sonoras se agenciam, em prolongamentos, oscilações e vaivéns.

Deste modo, esse processo solicita um tempo diferenciado e dilatado, pois entre textos e sons, bem como entre os áudios do disco e os áudios na *web*, há diversas trajetórias ou possibilidades de entrada, permanência, impermanência (e saída) em *Céu da boca*. Entre escuta e leitura podem ocorrer tanto trajetos breves, como digressões e desvios, de maneira semelhante à relação entre fala e escuta, apontada por Barthes como uma prática *excursiva* que implica um movimento entre concentração e dispersão:

Eu me persuado cada vez mais, quer ao escrever, quer ao ensinar, que a operação fundamental desse método de desprendimento é, ao escrever a fragmentação, e ao expor, a digressão ou, para dizê-lo por uma palavra preciosamente ambígua: a excursão. Gostaria pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz. (2005, pp. 43-44).

Podemos pensar assim, as relações e não-relações entre ver-ler e ouvir-escutar como articulações construídas, praticadas e reinventadas, num vai-e-vém, por quem participa desse processo, durante seu próprio percurso, durante sua própria experiência. Nesse sentido, Jorge Larrosa (2003) enfatiza que a “experiência da leitura” envolve uma mobilização e uma aposta ativa, pois ela não pressupõe uma antecipação de sua própria realização ou de um resultado:

[...] a experiência da leitura tem sempre uma dimensão de incerteza que não se pode reduzir. E, além disso, posto que não pode se antecipar o resultado, a experiência da leitura é intransitiva: não é o caminho em direção a um objetivo pré-visto, até uma meta que se conhece de antemão, mas sim uma entrada em direção ao desconhecido, ao que não é possível antecipar e pré-ver. (2003, p. 40, trad. nossa).

Larrosa propõe que a leitura possui um papel formativo, sendo que pensá-la como formação implica em concebê-la como uma atividade que se relaciona com a subjetividade do leitor, não só com o que ele sabe mas também com o que ele é: “Trata-se de pensar a leitura como algo que nos forma (ou nos de-forma ou nos transforma), como algo que nos constitui ou nos põe em questão com aquilo

que somos.” (2003, pp. 25-26, trad. nossa). E enfatiza ainda que a leitura constitui uma “[...] relação de produção de sentido” (LARROSA, 2003, p. 29, trad. nossa), sendo que o importante, nesse processo não é o texto em si mesmo, mas a construção de relação com esse texto, a qual solicita uma condição essencial: “[...] que não seja de apropriação, mas de escuta.” (LARROSA, 2003, p. 30, trad. nossa).

Dialogando com Larrosa, Maria Ivone dos Santos aponta, em seu texto *Situações de Leitura na Arte Contemporânea: Práticas no Trânsito entre o Visível e o Legível e algumas Considerações Expositivas*, que

[...] a leitura, enquanto prática, não garante uma compreensão inequívoca do sentido. Em alguns casos, ela parece deslizar noutra patamar de problemas. Nos cruzamentos entre o visível e invisível, e entre legível e ilegível, existe a intermediação dada pelo signo. A leitura se abre então como operação de interpretação, como operação aberta. Ao público-leitor caberá projetar conteúdos e imaginários de acordo com sua própria bagagem. O público, convidado a um deslocamento pela experiência do ler, é confrontado também com os contextos de inscrição, seja uma exposição de arte, seja uma publicação ou outros modos mais pessoais de aceder à experiência proposta. Para onde de fato estas experiências o enviariam? Que campo relacional elas poderiam instaurar nestes diferentes contextos, públicos e íntimos? (2010, p. 128).³⁴

A “experiência de ler” envolve assim não só relações de encontros e/ou desencontros com o texto, dentro do espaço e tempo concentrados e dispersos da experiência de escuta, sem qualquer garantia de sentido, como implica também

³⁴ Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf. Acesso em: 27/12/2010.

relações com seus “contextos de inscrição”, como aponta Santos, as quais indicam uma espécie de transbordamento do texto para dentro e/ou para fora desses contextos.

As questões acima dialogam intimamente com a noção de proposição sonora, que foi apresentada e desenvolvida já no CD *FORA [DO AR]*, o qual partiu da idéia de que cada faixa do disco constitui uma proposição, na medida em que pode ser desdobrada ou transformada, em que pode ser deslocada, desviada e ressemantizada quando é ouvida e/ou executada em outros contextos e intersectada com outras escutas. Assim, da mesma maneira que em *FORA [DO AR]*, a audição do disco *Céu da boca* pode acontecer tanto no espaço doméstico e privado, com uma duração variável, como pode ser agenciada em espaços públicos, como a cidade, o rádio, a *web*, ou espaços expositivos, coletivamente ou não. E os espaços e quem possa ali estar/ouvir/escutar/soar modificam as proposições de diferentes maneiras e em intensidades variáveis.

Tanto no disco *Céu da boca* como em *FORA [DO AR]*, o uso do texto no encarte e demais impressos constitui um dispositivo imprescindível para que aconteçam tais desdobramentos. Na elaboração dos impressos de *FORA [DO AR]*, um processo de escrita intenso e vertiginoso incluiu tanto a construção de esboços, relatos e notas de processo, rastreando-se textos e desenhos em cadernos de anotações, como há, na escrita do encarte, a proposta de situações de audição e de deslocamentos de cada faixa. Segue um fragmento desse texto:

As proposições sonoras deste cd podem se expandir para outros contextos, para outras paisagens sonoras, áreas, submundos e/ou

percepções. Elas compõem uma das camadas portáteis e móveis do projeto FORA [DO AR].

Proponho algumas situações de audição, onde o cd pode ser ouvido como quem abre um livro para ler ou como quem o fecha para desler. Pode-se ler o livro inteiro de uma só vez ou visitá-lo em tempos e espaços diferenciados: pode-se dosar a audição [ouvir uma faixa por dia, semana, mês e/ou ano], seguindo ou não as sugestões-situações propostas para cada faixa. [...]

Em caso de emergência, procure um kit para terceiros socorros ou pule algumas faixas [por serem muito longas ou por serem muito curtas ou por outras circunstâncias]. Caso os pulos aconteçam, subtítulos [quase imperceptíveis] se formarão no roçar da nova seqüência-edição.

(STOLF, 2004, encarte de CD).

Ao longo do encarte, cada faixa é acompanhada de seus títulos, de breves relatos do processo, de algumas sugestões (algumas ambíguas, outras precisas) e de indicações que também suscitam circulações de sentido entre uma faixa e outra. De maneira semelhante, em *Céu da boca*, algumas sugestões de audição e escuta são dispostas na capa do disco e também na *web*, constituindo indicações também mínimas, diretas e por vezes ambíguas, sendo ao mesmo tempo cruciais para o leitor-ouvinte. Na contracapa do CD e na plataforma *soundcloud*, há também uma espécie de legenda formada por sinalizações e denominações, que são lançadas às conjunções entre áudios e textos:

— sub-voz = nuvem alta [nuvem-ar]

— sob-voz = nuvem média [nuvem-nuvem]

— sobre-voz = nuvem baixa [nuvem-solo]

◦ não-voz = não-nuvem [intranuvem]

(STOLF, 2007-2010, encarte de CD)

As denominações utilizadas (sub, sob, sobre) sugerem a presença incorpórea de um relevo de vozes e também a ausência ou suspensão da voz, que se desfaz em fragmentos de registros de cafés da manhã num hotel ou no registro de uma atividade culinária (o preparo de um almoço), cujos ruídos se misturam à música de Erik Satie (**Som 34**)³⁵. O projeto *Céu da boca* agrupa assim tanto registros como proposições de experiências acústicas, experiências desencadeadas na escuta, pela escuta, entre as escutas e/ou entre a escuta e a audição, as quais tramam também relações com o que se vê-lê.

Nesse processo, o uso do texto se articula enquanto *palavra-partitura* de múltiplos modos: ora enquanto esquema de execução (utilizado durante o processo de gravação-edição dos áudios e relançado ao leitor-ouvinte, em impressos que atravessam/catalisam a parte sonora), ora enquanto sugestões de audição e escuta e/ou indicações para possíveis desdobramentos das faixas em outros contextos.

▶

▶▶

³⁵ Essa faixa constitui uma homenagem ao músico e compositor Satie (1866-1925) e também a John Cage (1912-1992). Satie compôs uma série de trabalhos baseados na repetição de pequenas unidades, sendo também um precursor da idéia de “música ambiente”, junto com Darius Milhaud, por eles denominada como *Musique d'Ameublement*. A *Música de Mobiliário* consiste numa “[...] música que seria parte dos ruídos circundantes e que os levaria em conta [...]” (SATIE *apud* COX; WARNER, 2005, p. 65, trad. nossa), consistindo ela mesma uma espécie de “[...] música de fundo, a ser preenchida pelo público (‘Circulem! Falem! Não escutem!’).” (CAMPOS, 1998, p. 76). A proposta da “música-ruído de fundo” de Satie e Milhaud era desaparecer sob as atividades do ambiente, fundindo-se às texturas dessa paisagem sonora.

As proposições *Gosto quando escuto a escrita* e *Sou toda ouvidos* também articulam textos de modo a suscitar desdobramentos sonoros e/ou acústicos, e para tanto, propõem a operação de leitura como uma situação em que o texto se apresenta e é acessado enquanto *palavra-partitura*.

Como já indicado no bloco **Nuvem investigativa**, cabe ressaltar que se algo sonoro implica uma emissão, sendo algo que produz som, por outro lado, uma dimensão do acústico diz respeito ao ouvido, à audição e à escuta. Um desdobramento acústico implica assim a possibilidade de ressonância na escuta e na audição, mas não necessariamente tendo uma existência enquanto onda sonora fora da escuta ou sendo conseqüência dessa existência no espaço físico fora do ouvido. Assim, como também já apontamos no sub-bloco anterior, durante e/ou a partir da leitura de um texto, algo pode soar somente no espaço e tempo acústico de cada um. Já um desdobramento sonoro implica tanto a emissão de som (e a oscilação temporária de um meio material – o ar), como pressupõe o processo de audição (o trânsito da energia da onda sonora entrando e percorrendo a arquitetura da orelha/ouvido, para a energia elétrica de impulsos que viajam até nosso cérebro) e uma possível ou impossível aterrissagem na escuta.

Gosto quando escuto a escrita (2009-2010) (Fig. 22) propõe tanto os dois desdobramentos acima, como a ocorrência de apenas um deles, a partir da ambigüidade do próprio título. Consiste num pequeno folheto, impresso dos dois lados, sendo dobrado ao meio de maneira a simular um caderno aberto e/ou fechado. Na parte de dentro, traz de um lado uma frase manuscrita e repetida (o

próprio título do trabalho)³⁶, e do outro, a mesma frase pontilhada, também dupla, feito um exercício de caligrafia ainda em branco, prestes a ser preenchido. Indiretamente, propõe-se ao leitor que ele mesmo escreva e escute o rumor da inscrição, produzindo sua própria experiência auditiva e/ou acústica. E, é nesse atrito pendente ou ação por vir que a proposição pode (ou não) acontecer.

Apresento aqui o protótipo do folheto, que terá uma tiragem de dois mil exemplares e será distribuído tanto informalmente e descontinuadamente, em situações cotidianas, como também no espaço expositivo, numa pequena prateleira branca, ou mesmo junto a publicações³⁷. Sua configuração relaciona-se diretamente com os folhetos *Boca de costas* (que integra o disco *Céu da boca*), e com *Mar Paradoxo* (Fig. 23) (que integra o disco *FORA [DO AR]*³⁸), pois compartilham o fato de consistirem em fac-símiles (em miniatura) de textos manuscritos em páginas de cadernos de notação musical.³⁹

³⁶ Frase que foi apropriada de uma fala do escritor Renato Tapado, durante uma de nossas conversas num café, em torno do afeto pela escrita “portátil” em pequenos cadernos, cadernetas e blocos de anotações.

³⁷ A proposição *Gosto quando escuto a escrita* será veiculada como encarte do livro *Cadernos de desenho*, um projeto de exposição (da qual participei, em 2010, com a instalação *Migalhas de corpo mole*) e publicação, com curadoria e organização de Aline Dias, Julia Amaral e Ana Lúcia Vilela. O livro será lançado em 2011.

³⁸ *Mar paradoxo* tanto compõe os impressos do CD como circula também paralelo a ele. Possui uma tiragem de mil exemplares, sendo instalado e distribuído no espaço expositivo sobre uma prateleira branca suspensa, em pilhas de cem exemplares (reproduzindo-ressoando o volume de um caderno).

³⁹ Em 1991, em Blumenau-SC, ganhei de um colega de aula (Zóltan Kócsi), alguns livros em húngaro e cadernos em branco (que segundo ele, estavam guardados desde sua infância em Budapeste). Em 1996, comecei a utilizar um desses cadernos de notação musical como caderno de anotações e projetos. A partir de 2002, me aproprio de páginas desse caderno para elaborar folhetos impressos que acompanham meus discos (*Céu da boca*, *FORA [DO AR]* e *Assonâncias de silêncios [coleção]*). A capa impressa do projeto *Céu da boca* também foi construída a partir da apropriação da capa de um desses cadernos (ainda em branco).

Já *Sou toda ouvidos* (Fig. 24)⁴⁰ envolve cinco versões de um pequeno folheto ou cartão-panfleto, que traz dois segmentos de texto (o próprio título, seguido por uma proposta de escuta), com um intervalo vazio entre eles. Num dos impressos, há somente o título da proposição, seguido de espaço em branco, que pode ou não ser preenchido. Eles tem sido distribuídos tanto em espaços expositivos, em palestras, em seminários, em publicações, na instalação sonora *Céu da boca*⁴¹ e informalmente e descontinuadamente, em situações cotidianas.

O título da proposição foi construído em 2007, a partir da apropriação da expressão que indica um “estar disposta a ouvir (algo, alguém, algum lugar) com atenção” ou “estar disposta a escutar: algo, alguém, algum lugar”. Em 2009, ocorre a elaboração de um dos cartões-panfletos e a escrita da primeira versão do texto⁴², sendo seguida em 2010, por mais quatro versões que se inter-relacionam:

Escuta-se gratuitamente bocejos, espirros, soluços, sibilos,
sonhos e memórias sonoras, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)
Escuta-se gratuitamente ruídos de fundo, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)
Escuta-se gratuitamente o fundo do mar, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)
Escuta-se gratuitamente rumores de frente, por telefone. [48-84334419](tel:48-84334419)
(STOLF, 2009-2010, textos em impressos).

De certo modo, os textos propagam ou atuam como “oferta” de variações

⁴⁰ *Sou toda ouvidos* teve também parceria no projeto gráfico com Anna Paula Stolf.

⁴¹ A qual será abordada no bloco **Barulho, ruído, rumor**.

⁴² Um fato que desencadeou a escrita do primeiro texto, foi quando recebi, em 2009, nas ruas de Madri (mas poderia ter sido em qualquer outra grande cidade), folhetos de propagandas diversas. Entre eles, haviam dois pequenos panfletos que ofereciam “serviços espirituais” com soluções imediatas de problemas e dificuldades (“por mais difíceis que sejam”) e “garantia de 100%” de resultados positivos, em “3 a 7 dias no máximo”, o que achei um tanto esquisito, instigante e, ao mesmo tempo, impossível.

de um serviço *nonsense*. Pois, mesmo que o bocejo constitua uma presença tênue de voz, normalmente, ninguém boceja *para alguém*. O mesmo ocorre com espirros e soluços. Eles se relacionam diretamente com processos do corpo e, se acontecem em meio a uma conversa, passam a constituir *acidentes da fala*, interrompendo-a provisoriamente. O soluço parece um quase avesso de voz que produz uma pausa abrupta para dentro, uma dobra repentina na respiração. Escutar sibilos? O que seriam sibilos? Já colocar-se à disposição para escutar “sonhos e memórias sonoras” alheias, insinua um campo amplo de sentidos e suscita também uma imprecisão. E, o mesmo acontece com a possível escuta de “ruídos de fundo” e de “rumores de frente” e a impossível escuta do fundo do mar, por telefone.

Desse modo, sugere-se que há uma escuta à espera ou *em branco* em *Sou toda ouvidos*. E, a “versão vazia” do cartão-panfleto, de certa forma, amplifica essa abertura e disponibilidade, ao mesmo tempo, insinuando uma pausa no lugar dos textos – não se escuta mais nada ou só se escuta silêncios?

A proposição parece propiciar uma espécie de “a-comunicação” direta, já que o número indicado em quatro dos cartões-panfletos constitui meu número de telefone celular. E, essa possibilidade suspensa (no tempo e no espaço) e mesmo a impossibilidade do que é proposto, habitam a leitura do impresso, acionando (ou não) uma reflexão em torno do que é lançado.⁴³ Nesse sentido, a proposição

⁴³ Tive alguns retornos por telefone (um espirro, um silêncio – que talvez tenha sido um bocejo – e ruídos de fundo) e em alguns comentários, durante a entrega dos impressos. Uma pessoa perguntou-me o que seriam memórias

envolve um processo desencadeado a partir da leitura dos cartões-panfletos, acontecendo nessas frações de falas, comentários e silêncios, nesses encontros que podem ou não se desdobrar.

Sobretudo, em *Gosto quando escuto a escrita* e em *Sou toda ouvidos*, a palavra-partitura implica duas características no texto que a compõe: esse texto tanto é construído de modo a suscitar uma escuta como pode envolver também a tentativa e aposta da materialidade impressa suscitar uma imaterialidade sonora (de rumor de uma escrita, de não-voz, de voz falada, bocejada, assobiada, espirrada), em que a palavra-partitura constitui um esquema de execução ou “interpretação” que inclui nesse processo a ficção e o não-sentido.



Escrever em voz alta

Como já foi abordado no sub-bloco **Ângulos de suspensão**, escuta e escrita se relacionam intimamente. E se Jean-Luc Nancy, Walter Ong e Paul Zumthor apontam uma inter-relação entre escrita, leitura, audição-escuta e oralidade/vocalidade, Francis Ponge enfatiza, em seu processo de escritura, o acompanhamento “[...] de uma dicção e de uma escuta mentais [...]” (1997, p. 81),

sonoras e conversamos sobre o assunto. Outra, assinalou o papel muito fino e frágil do pequeno panfleto, quando o segurou nas mãos. Na exposição *Barulho, ruído, rumor*, em Londrina, em 2010, na qual a proposição foi distribuída dentro da instalação *Céu da boca*, ela desencadeou conversas tanto sobre a origem dos bocejos, sua ocorrência em outros animais, bem como sobre sua estranha relação com “histórias de espíritos” e também perguntas sobre o processo (solitário) de audição e escuta que a proposição pode desencadear.

sendo possível até mesmo que estas o precedam. Poderíamos então escutar a escrita mesmo antes dela ocorrer, antes mesmo de sua concretização visível?

•

Como presentir um texto?

Como sus-pender a escrita?

Como perfurar a escuta?

»»

Em *Gosto quando escuto a escrita*, as frases repetidas, ditas por um escritor, se insinuam como uma demonstração do “gesto de escrever”⁴⁴, do instante dessa ação e de sua audição e escuta simultâneas e temporárias, relançadas ao leitor. Walter Ong afirma que a escrita à mão carrega algo da característica tátil-oral, da corporeidade e do nomadismo da voz. Barthes também enfatiza que se “A escrita é à mão, é portanto corpo: as suas pulsões, os seus controles, os seus ritmos, os seus pesos, os seus deslizos, as suas complicações, as suas fugas [...]” (1995, p. 216). Afirma ainda que “O corpo passa pela escritura.” (BARTHES, 1995, p. 216).

Nesse trabalho, a possibilidade da materialidade impressa suscitar outra inscrição (a do leitor), produzindo uma imaterialidade sonora desse *grafar*, não

⁴⁴ Em *Los Gestos*, Flusser sublinha que todo gesto constitui um movimento do corpo (ou de instrumentos unidos a ele) que expressa alguma intenção, que “[...] dá um sentido a alguma coisa [...]” (1994, p. 9), porém, não tendo nenhuma explicação causal para sua ocorrência.

implicaria também a proposição de uma fruição de um instante de escrita, *irruptor* (como aponta Flusser) e granulado? Mas, se o prazer do escritor pode diferir da fruição do leitor, não há garantias de que algo ocorra. Como aponta Barthes:

[Um texto] produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa. Não sou necessariamente *cativado* pelo texto de prazer; pode ser um ato ligeiro, complexo, tênue, quase aturdido: movimento brusco da cabeça, como o de um pássaro que não ouve nada daquilo que nós escutamos, que escuta aquilo que nós não ouvimos. (1999, p. 35).

Assim, a experiência de leitura parece envolver também uma *escuta* que se deixa *perfurar* pela alternância entre dispersão e concentração, por uma assonância entre ouvir indiretamente e escutar aquilo que não ouvimos.

▷

[talvez uma escuta porosa comece na palavra *pênsil*:
no rumor entre ouvir indiretamente e escutar aquilo que não ouvimos]

▶▶

Em *O Grão da Voz*, Barthes sublinha a linguagem enquanto *estereofonia*: “[...] quero dizer com isso que ela é um espaço, que ela situa os pensamentos e os sentimentos segundo distâncias e volumes diferentes. [...] um texto literário é verdadeiramente estereográfico.” (1995, p. 117). Para o autor, na escritura, cada frase tem sempre o seu volume e o seu “arsenal de sentidos”.

Dialogando com Barthes, Octavio Paz enfatiza que “Compreender um poema quer dizer, em primeiro caso, *ouvi-lo*. Ler um poema é ouvi-lo com os olhos; ouvi-lo, é vê-lo com os ouvidos. O poema deve provocar o leitor: obrigá-lo a ouvir – a ouvir-se.” (PAZ; RÍOS, 2000, p. 80). Sobre o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé (Fig. 25), publicado primeiramente em 1897, na Revista *Cosmópolis*, Paz aponta que o que mais surpreende é a disposição tipográfica do poema:

[...] impressas em caracteres de diversos tamanhos e espessuras [...] as palavras se reúnem ou se dispersam de uma forma que está longe de ser arbitrária, mas não é a habitual nem da prosa e nem da poesia. [...] Mallarmé compara esta distribuição a uma partitura. [...] Ao mesmo tempo, adverte que não se trata propriamente de versos [...] mas de ‘subdivisões prismáticas da idéia. [...] o que vemos e ouvimos são as ‘subdivisões’ da idéia através do prisma do poema. Nossa apreensão é parcial e sucessiva.” (PAZ; RÍOS, 2000, p. 72, trad. nossa)

Paz sublinha que a apreensão de *Un coup de dés* é simultânea e implica uma dimensão sonora. E que a influência de Mallarmé, crucial em toda a história da poesia moderna, ainda tem muito a ser desdobrada, graças à invenção de instrumentos cada vez mais instigantes de reprodução sonora da palavra: “[...] a poesia tem sua própria música: a palavra. [...] acredito que cada vez mais o poema tenderá a ser uma partitura. A poesia voltará a ser palavra dita.” (2000, p. 74, trad. nossa). E, se a página de Mallarmé é uma espécie de constelação, ela constitui uma configuração de signos (grafias, sons e sentidos), em que a configuração tipográfica implica a configuração da partitura: “Enfim, Mallarmé quis regressar por meio da tipografia à plenitude da palavra: a vista e o ouvido, a palavra escrita e a dita. [...] tipografia: recitação mental.” (PAZ; RÍOS, 2000, p. 75, trad. nossa).

Nesse sentido, Augusto de Campos, no texto *Pontos-periferia-poesia concreta*, também assinala que o processo mallarmeano propõe uma tipografia “[...] que espelhe com real eficácia as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento [...]” (2006, p. 32). E sublinha alguns procedimentos utilizados em *Un coup de dés*, citando trechos em que Mallarmé aborda seu método de composição:

- a) EMPREGO DE TIPOS DIVERSOS: “A diferença dos caracteres de impressão entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes dita sua importância à emissão oral...”;
- b) POSIÇÃO DAS LINHAS TIPOGRÁFICAS: “... e a situação, ao meio, no alto, embaixo da página, indicará que sobe ou desce a entonação”;
- c) ESPAÇO GRÁFICO: “Os ‘brancos’, com efeito, assumem importância, agridem à primeira vista; a versificação o exigiu como silêncio em torno, ordinariamente, no ponto em que um trecho, lírico ou de poucos pés, ocupa, no meio, cerca de um terço da página: eu não transgriro essa medida, apenas a disperso. O papel intervém cada vez que uma imagem, por si mesma, cessa ou reaparece, aceitando a sucessão de outras” etc.;
- d) USO ESPECIAL DA FOLHA, que passa a compor-se propriamente de duas páginas desdobradas, em que as palavras formam um conjunto e ao mesmo tempo se separam em dois grupos, à direita e à esquerda da prega central, “como componentes de um mesmo ideograma”, segundo observa Robert Greer Cohn, ou, em outros termos, como se a prega central fosse uma espécie de ponto de apoio para o equilíbrio de dois ramos de palavras-pesos. (CAMPOS, 2006, pp. 32-33)

Mallarmé constitui um marco zero para a Poesia Concreta e para a poesia visual, ao passo em que sublinha o espaço em branco da página como elemento da escritura, como silêncio inscrito com e entre as palavras. A espacialização visual do poema sobre a página, concebendo o espaço sem nome como o reduto de possibilidades, sugere uma indissociação de forma e conteúdo. As palavras vestem

corpos tipográficos diversos, subindo, descendo, flutuando e modelando brancos, modulando um relevo verbal e acústico.

A Poesia Concreta brasileira, proposta por Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari (fundadores do grupo *Noigrandes*), Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald (com influência significativa de Júlio Plaza), entre outros, constitui uma referência imprescindível com relação aos trânsitos entre palavra escrita e falada, sobretudo pelo conceito de *verbivocovisualidade*, o qual pressupõe a iminência sonora de um texto escrito, a partir da concepção do poema enquanto partitura, proposta por Mallarmé.

Assim, junta-se à palavra como objeto concreto uma nova estruturação, organização do texto: a apresentação *verbivocovisual* (apropriada de James Joyce), que enfatiza os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras, revitalizando-as a partir da sua materialidade elementar, visual e sonora (**Som 35**) (Fig. 26). O poema concreto comunica sua própria estrutura (estrutura-conteúdo), constituindo um objeto por si mesmo e não um intérprete, negando a usual comunicação de mensagens, eliminando ou tornando rarefeitos os laços de sintaxe lógico-discursiva, buscando-se uma conexão direta entre as palavras. A Poesia Concreta brasileira teve influência de vários outros autores, de Mallarmé e Joyce a Ezra Pound e Cummings, entre outros.⁴⁵

⁴⁵ Joyce, autor de *Ulisses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), combina e condensa palavras, desmontando-as e montando uma variação vocabular riquíssima semanticamente. Propõe a *verbivocovisualidade* ao utilizar a narração simultânea através de múltiplas associações visuais e sonoras, palimpsestamente. Já Ezra Pound, autor de *Os Cantos* (poema épico iniciado em 1917, denominado posteriormente *Cantares*), utiliza o método ideográfico de compor, apoiado no lingüista Ernst Fenollosa, encontrando na estrutura do ideograma

O poeta Dom Sylvester Houédard assinala que a Poesia Concreta toma consciência do espaço gráfico como seu agente estrutural, “[...] como o cosmos em que ela se move [...]” (2010, p. 157), e não há um controle do leitor, ao passo em que propõe-se como “[...] efeito sobre o olhar: [uma] ambivalência perceptiva.” (2010, p. 157). Para o autor, “Um poema concreto impresso é de maneira ambígua tanto poesia tipográfica como tipografia poética – não apenas um poema *neste* layout, mas um poema que é a própria combinação tipográfica.” (2010, p. 157).



Palavra-partitura como esquema [errante] de execução

Como já foi apontado, *Gosto quando escuto a escrita* e *Sou toda ouvidos* envolvem processos propositivos, em que os textos que compõem esses trabalhos se apresentam como notações de palavras-partituras, cujas configurações *verbivocovisuais* são imprescindíveis para tentar modelar-modular ressonâncias entre escrita, leitura e escuta.

As experiências futuristas e dadaístas, já apresentadas anteriormente, instauram movimentos incisivos e ruidosos entre escrita e escuta, trânsitos operados em grande parte pelo que os artistas e poetas denominavam como

chinês uma forma de renovar a poesia. Pound junta coerentemente fragmentos de realidades díspares, montando caoticamente um “autêntico móbil verbal” (no dizer de J. L. Grūnewald). Já o poeta Cummings desintegra e fragmenta a palavra, colocando-a em contato direto com a experiência sensível, e segundo Haroldo de Campos, a obra deste escritor tem como estímulo “[...] o próprio esqueleto fonético da língua, num intercâmbio eletrizante de sentido-som-grafia, [onde] a matéria ‘optofonética’ que resulta das pesquisas de Schwitters encontra natural via de absorção e entra em inesperada e nova função poética.” (1977, pp. 49-50).

“esquemas de execução”, ou mesmo como espécies de partituras textuais (desdobrando a proposta de Mallarmé). Como assinala Enzo Minarelli, entre a escrita e sua projeção sonora, os poemas “optofonéticos” de Hausmann propõem uma partitura, pois nela as palavras buscam expressar tipograficamente o componente sonoro, suscitando timbres, intensidades, alturas e durações. Minarelli afirma ainda que “A poesia fonética recorre a esquemas de execução muito pessoais e a partituras pessoais-poéticas não codificáveis.” (1992, p. 117). Norval Baitello Junior enfatiza também que na tipografia Dadá ocorre um rompimento das direções culturais ocidentais de leitura, pois se escreve na vertical, de ponta-cabeça, numa desuniformidade tipográfica, anunciando-se “[...] o elemento da desordem, da ‘descoordenação motora’ [...], instaurando por assim dizer uma oralidade tipográfica.” (BAITELLO JUNIOR, 1993, p. 118).

John Cage constitui uma referência direta para o desdobramento e ampliação dessas questões. A começar pelos seus livros, nos quais, num embaralhamento incessante, ele tanto cita suas composições, apresenta instruções para suas execuções, escreve sobre seu processo (“a composição como processo”), bem como elabora importantes reflexões sobre suas concepções de música, silêncio, som, ruído.

Em 1967, Cage afirmou que tinha renunciado ao prazer de compor, mas que, em compensação, transferira esse prazer para a escrita. Este aviso (que não foi concretizado), consta em seu livro *De segunda a um ano* (1967), no qual ele inicia a publicação de seu *Diário: como Melhorar o Mundo (Você só*

Tornará as Coisas Piores) (Fig. 27), uma série de reflexões, reunidas fragmentariamente, embaralhando citações, numa referência a Ezra Pound (em seus *Cantos*), mas, “[...] numa dimensão discursiva mais próxima do que Buckminster Fuller viria a chamar de ‘ventilated prose’ (prosa porosa)” [...]. (CAMPOS, 1998, p. 134). *De segunda a um ano* é antecedido por *Silence* (1961), seguindo-se *Notations* (1969); *M* (1973) – “[...] um título sugerido pela letra M, escolhida ao acaso, mas que é a inicial de muitas palavras e nomes de Cage: de ‘mushrooms’ (cogumelos) a ‘music’, de Marcel Duchamp a Merce Cunningham [...]” (CAMPOS, 1998, p. 134).⁴⁶

Para Augusto de Campos, seus livros são imprevisíveis e inclassificáveis, na medida em que “[...] em todos eles há uma mistura aparentemente disparatada de eventos. Cage fala não apenas de música, mas de ecologia, política, zen-budismo, cogumelos, economia e acontecimentos triviais, extraindo poesia de tudo e de nada. Um mosaico de idéias, citações e histórias.” (1998, p. 128). Os livros *Silence* e *De segunda a um ano* possuem vários blocos, que por vezes constituem cartas, conferências, artigos, ensaios, sendo que quase todos esses textos possuem uma indicação de seu processo de escrita, sobre o contexto em que foram apresentados e indicações ou proposições para outras execuções. Na escrita

⁴⁶ Há ainda *Empty Words: Writings '73-'78*, de 1979, onde Cage continua os fragmentos de seu ‘Diário’, que ficou interrompido, depois *X: Writings '79-'82, I-VI, Anarchy*, entre outros livros de conversas de Cage com outros autores, como *MUSICAGE : CAGE MUSES on Words * Art * Music*.

porosa de Cage, todo texto pode ser lido em voz alta, toda palavra pode ser executada sonoramente.

Ele também utiliza palavras em várias de suas composições, tanto para esboçá-las em espécies de partituras mistas, que incluem gráficos, diagramas ou listas de procedimentos, como utiliza a palavra enquanto matéria falada, sussurrada, cantada ou mesmo apropriada de transmissões de rádio – a palavra como ruído, a palavra como “paisagem imaginária”. Seu método incorpora um jogo com o acaso (utilizando nesse processo consultas ao *Livro das Mutações*, o *I Ching*), intersectado com o uso de tecnologias sonoras.

Augusto de Campos enfatiza que se o silêncio de Cage não é metafísico, ele “[...] é, antes, um modo de apropriação do acaso [...]” (1998, p. 134). Assim, sua escrita vale-se também desse silêncio como incorporação do acaso, incluindo uma multiplicidade e heterogeneidade formais e conceituais. Cage escreve com diferentes disposições gráficas, utilizando uma grande diversidade de tipos, valendo-se também de signos desenhados para indicar pausas e ruídos, como a respiração, a tosse ou um tapa na mesa, e trabalhando uma variação reticular das letras. Em *45' for Speaker*, publicado em *Silence*, o texto deve ser falado de acordo com as seguintes indicações de volume: quando a palavra estiver em itálico deve ser falada em volume baixo, quando estiver em normal o volume é normal e quando estiver em negrito o volume é alto.

Liz Kotz aponta que o conceito de “indeterminação”, tão exercitado e proposto por Cage, é primeiramente uma “[...] relação entre uma notação

e uma realização.” (2007, p. 8, trad. nossa). E, nesse espaçamento, há uma imprevisibilidade, como, por exemplo, nas composições de Cage para “piano preparado”, em que ele altera o som usual do instrumento musical, inserindo objetos (como pedaços de borracha, parafusos, porcas, etc.) entre suas cordas. *Bacchanale* (1940) (**Som 36**), uma das primeiras composições para “piano preparado”, surgiu numa ocasião em que Cage pretendia escrever uma peça para orquestra de percussão, mas, como a sala de espectáculos era muito pequena (para conter todos os instrumentos percussivos), ele tentou então experimentar tocar um piano como um instrumento de percussão, “preparando-o”.⁴⁷

Segundo Griffiths, *Bacchanale* inaugura uma “[...] relação oblíqua e inovadora entre som e partituras [...]” (*apud KOTZ*, 2009, p. 130). Pois, se sobre a página impressa a composição apresenta todos os traços de uma peça de música “normal e corrente” para piano, ao mesmo tempo, a totalidade de sentido da notação foi transformada, e ela passa a ser somente um sistema de instruções que se dão ao intérprete, o qual escutará algo para além da partitura.⁴⁸

⁴⁷ *Bacchanale* foi composta para acompanhar uma apresentação de dança com coreografia de Syvilla Fort, em 28 de abril de 1940, na Cornish School, em Seattle, Washington. No livro *Empty Words* (1979), Cage publica o texto *How the Piano Came to be Prepared*, sobre esse processo. Vide o site <http://www.johncage.info/index2.html>, no qual estão reunidas informações sobre sua discografia completa. Acesso em 15/09/2007.

⁴⁸ Segundo Carmen Pardo, em sua palestra *Nos bosques da música com John Cage*, promovida pela Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, em 10/09/2010, Cage transforma um instrumento que representa o cânone da música romântica em instrumento de percussão. E, o músico que toca um “piano preparado” perde suas referências das notas musicais, pois não tem como saber o que vai soar em cada tecla. Assim, o acaso se instala entre a partitura, sua execução e a escuta da peça. Pardo afirma que “John Cage nos convida a sair da jaula, de qualquer jaula, para deixarmos de ser surdos e cegos ao mundo que nos rodeia. A primeira jaula a deixar para trás é a que está formada por uma estrutura musical que faz do som uma nota e da harmonia um muro. Cage propõe outra definição do musical e desenha sem cessar paisagens imaginárias para a música. A estas paisagens compõem os instrumentos de percussão e seu piano preparado, e neles também ancorarão o silêncio e todos

Sobretudo, o conceito de “indeterminação” é atravessado pela própria medula “experimental” das propostas do autor, em que “A palavra ‘experimental’ [...] [é aqui] entendida não como a descrição de um ato que logo será julgado em termos de êxito ou fracasso, mas simplesmente como um ato cujo resultado é desconhecido.” (CAGE, 2007, p. 13, trad. nossa). Como enfatiza Kotz (2009), a “indeterminação” cageana resulta de uma reconfiguração da notação musical por ele desenvolvida, a qual envolve a passagem de uma representação idealizada ou exata do som para algo que se assemelha a um “modelo operativo”, como uma lista instruções ou um conjunto de procedimentos e “preparações” (Fig. 28).

A autora afirma que Cage influenciou uma série de artistas, a partir dos anos 50, a partir de suas aulas, pois estes passaram a desenvolver trabalhos que podiam ser “notados” (de notação) ou realizados somente com a linguagem. Há o uso de palavras para propor uma série de procedimentos para fazer um trabalho, envolvendo textos curtos, espécies de instruções que propõem uma ou mais ações. Geralmente apresentadas como “*event scores*” (“partituras eventos”) ou “*word pieces*”, elas constituem, segundo Kotz, uma espécie de reação ao trabalho de Cage, pois trazem a partitura da música experimental para o campo das artes visuais.

George Brecht, que foi aluno de Cage entre 1958 e 1959 nos cursos de música experimental na *New School for Social Research* em Nova Iorque, e passou a integrar ativamente o grupo *Fluxus*, aponta que se ele foi “[...] um grande

os ruídos.” (PARDO, 2009, trad. nossa). Disponível em <http://www.macba.cat/>. Acesso em 10/11/2009.

libertador [...] ao mesmo tempo, ele continuou um músico, um compositor [...]" (BRECHT *apud* KOTZ, 2007, p. 76, trad. nossa). Brecht enfatiza que "[...] queria fazer música que não seria apenas para os ouvidos. Música não é apenas o que você ouve ou o que você escuta, mas é tudo o que acontece... Eventos são uma extensão de música." (*apud* KOTZ, 2007, p. 76, trad. nossa).

O artista propôs o conceito de Evento e elaborou espécies de instruções escritas, impressas em pequenos cartões, introduzindo a idéia de "event-scores" ("partituras-de-evento"). Brecht sublinha, num texto de 1961, que a "[...] partitura é um evento; assim como achar uma incidência de sua existência [...]" (2002, p. 84), sendo que se

[...] ao compor música, o compositor proporciona uma experiência organizando uma situação dentro da qual sons são criados [e se] uma partitura musical (partitura de som) proporciona uma situação sonora musical, a partitura-evento proporciona uma situação para eventos em todas as dimensões (ou fora delas). [...] [Assim, as] partituras-de-evento preparam para eventos que acontecem no 'agora' de cada um. (2002, p. 84).

Em 1963, o artista publica em *Water Yam* (Fig. 29), setenta e três cartões com "partituras-evento", dispostos dentro de uma caixa de papelão, diagramada por George Maciunas (dentro das Edições *Fluxus*). Um cartão intitulado *EGG* traz uma única indicação: "*at least one egg*", algo como "ao menos um ovo". Já em *AIR CONDITIONING*, há a instrução: "(move through the place)", ou seja, "percorra o

lugar” ou “mova-se pelo lugar”.⁴⁹

Numa série de “partituras-evento” enviadas para La Monte Young⁵⁰, em 1962, pelo correio (pois essa era também uma prática de Brecht: enviar seus cartões propositivos aos amigos), um dos cartões intitula-se *SOLO FOR VIOLIN / VIOLA / CELLO OR CONTRABASS* (Fig. 30), constando apenas uma palavra: “*polishing*”. No registro fotográfico (por George Maciunas) de uma das execuções da sucinta instrução pelo próprio Brecht, no *Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts*, em New York, em abril de 1964, o artista é fotografado polindo minuciosamente um violino.⁵¹

Em *Three Telephone Events* (1961) (Fig. 31), “partitura-evento” enviada pelo correio para o compositor, artista e poeta Albert M. Fine, em 1961 e também publicada em *Water Yam* (1963), o cartão traz três instruções um pouco mais longas, as quais sugerem: “Quando o telefone toca, deixa-se ele continuar a tocar até que ele pare. / Quando o telefone toca, o fone é levantado e em seguida recolocado no lugar. / Quando o telefone toca, ele é atendido.” (BRECHT, 2006, p. 90, trad. nossa). Uma pequena nota no final do texto propõe que cada evento deve

⁴⁹ Disponível em <http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-wateryam.html>. Acesso em 10/05/2007.

⁵⁰ O compositor e músico experimental La Monte Young também foi aluno de Cage nos cursos de *Composição Experimental no New School for Social Research*, em Nova Iorque, sendo também integrante do grupo *Fluxus* e um praticante das “partituras-eventos”.

⁵¹ Segundo Julia Robinson, a noção de “partitura-evento” proposta por Brecht tanto “[...] ilumina detalhes da experiência perceptual cotidiana [...]” (2006, p. 16, trad. nossa), como constitui “[...] uma crítica à representação artística convencional e um gesto profundo de resistência contra a alienação subjetiva. Derivada do modelo de partitura musical: o modo como a partitura media a experiência do som, estruturando-a para um ouvinte. Esta fundação conceitual foi importante no contexto de Fluxus, onde as ‘partituras-evento’ de Brecht foram reconhecidas e amplamente performadas. As atividades de performance do Fluxus, primeiramente chamadas de ‘concertos’ foram lançadas na Alemanha em 1962 [...]”. (2006, p. 16, trad. nossa).

ser composto por todas as “ocorrências” dentro de sua duração. Segundo Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, essa e outras “partituras-evento” de Brecht supõem situações privadas, constituindo “[...] ‘exercícios multissensoriais para o ouvinte/espectador’, onde são constantemente pesquisados pontos de intersecção precisos com a realidade.” (1990, p. 164).

Em *Word Event* (1961) (Fig. 32), um pequeno cartão apresenta apenas seu título e a palavra ““Exit”” (“saída”), entre-aspas, como notação. Brecht executa algumas versões da “partitura-evento”, entre as quais sua realização como uma placa com a palavra “Exit”.⁵² E, ao instalar a pequena placa sobre a porta de entrada de sua casa e documentar fotograficamente a “ocorrência” da “partitura-evento”, Brecht amplifica uma série de questões, como a possibilidade de uma palavra constituir-se enquanto acontecimento (de sentido e também concreto) e enquanto notação em/de um espaço – suas saídas diárias seriam assim infinitas e imperceptíveis ações artísticas? Pressupõe-se aqui a conjunção arte-vida, ou como o próprio artista pergunta: “Se a arte não for forma, pode ser (vida) ao invés de arte. / ou: Pode a arte não ter forma e ainda ser arte?” (BRECHT, 2002, p. 84).

Sobretudo, os textos dos cartões constituem tanto sugestões de ações e situações, descritas em etapas ou em listas, como por vezes eles constituem notações lacônicas, ambíguas e enigmáticas, lembrando a concisão e o vazio de um Haikai (como o próprio Brecht insinua em seus escritos). Os Eventos não

⁵² Robinson aponta que: “A partitura *Word Event* (cuja notação era simplesmente ‘Exit’) estava prestes a se tornar uma das formas mais populares de finalizar um concerto *Fluxus*, sugerindo à audiência que era hora de sair. Neste momento, a partitura ou o objeto, a placa, foi enviada aos amigos como um evento.” (2006, p. 66, trad. nossa).

possuem nem forma nem conteúdo definido, podendo ser modificados e reinventados ao infinito. Brecht executa algumas de suas “partituras-evento” em “arranjos” de objetos, sendo que qualquer pessoa pode ou não executá-las, de diferentes maneiras, em múltiplas circunstâncias, espaços e tempos. Entretanto, como apontam Dominique Bosseur e Jean-Yves Bosseur, eles não implicam necessariamente um público que os assista, pois são abertos e múltiplos. Nesse sentido, Peter Osborne (2000) enfatiza que há uma distinção entre o *Happening* (proposto pelo artista Allan Kaprow) e os Eventos, pois se os *Happenings* implicam um tipo de execução coletiva breve e temporária, a temporalidade dos Eventos é interruptora e ontologicamente desestabilizadora. O próprio Kaprow aponta que os textos de Brecht são neutros, mínimos e possuem uma inclinação filosófica, não estimulando ações interpessoais, sendo que por vezes, as “partituras-evento” propõem somente uma flutuação de pensamentos.

Vários outros artistas que participaram do grupo *Fluxus* (de Kaprow, Dick Higgins, La Monte Young, Nam June Paik, Robert Filliou, Emmet Williams a George Maciunas, Alison Knoles, Toshi Ichiyangi, Yoko Ono, entre muitos outros artistas, músicos e poetas) investigaram a noção de “partitura-evento”, propondo também uma série de partituras com notações textuais, em forma de listas de instruções e/ou de procedimentos, que sugeriam possíveis ou impossíveis execuções, de diferentes modos e com infinitas variações. Alison Knoles, que enfatiza que a noção foi concebida inicialmente por Brecht, sintetiza uma definição via contexto *Fluxus*:

Event Scores, envolvem ações simples, idéias, e objetos da vida cotidiana recontextualizados como performance. *Event Scores* são

textos que podem ser vistos como peças propostas [propositivas] ou como instruções para ações. A idéia de partitura sugere musicalidade. Como uma partitura musical, *Event Scores* pode ser realizada por outros artistas que não sejam os criadores originais e estão abertas à variação e interpretação.⁵³

Um projeto contemporâneo que dialoga diretamente com a definição acima e com as reflexões de Brecht, consiste no projeto *Do it*, coordenado pelo curador Hans Ulrich Obrist, desde 1993⁵⁴. *Do it* reúne uma série de propostas artísticas concebidas através do conceito de partitura, as quais consistem em instruções ou procedimentos para a execução de obras que podem ser feitas em diversos locais, por diferentes pessoas, produzindo-se nesse processo múltiplas interpretações e obras distintas. *Do it* acontece enquanto livro, uma espécie de manual que compila proposições de 168 artistas e escritores (Fig. 33), envolvendo também a concretização de algumas das proposições num modelo “[...] de exposição aberta, de uma exposição *in progress* [...]” (OBRIST, 2004, p. 11, trad. nossa).⁵⁵

⁵³ Disponível em <http://www.aknowles.com/eventscore.html>. Acesso em 03/02/2010.

⁵⁴ Na introdução do livro *Do it*, Obrist relata que o projeto foi elaborado a partir de uma conversa com os artistas Christian Boltanski e Bertrand Lavier no *Café Select*, em Paris. Nesse encontro, os artistas enfatizaram seus interesses em várias formas de procedimentos instrucionais, desde os anos 70 e em como os utilizaram em suas próprias práticas artísticas. A conversa envolveu reflexões sobre os inúmeros trabalhos artísticos em forma de instruções, adentrando também o campo da literatura, passando por Moholy-Nagy, Duchamp, Cage, George Brecht, bem como por *Grapefruit* (1964), o livro de instruções de Yoko Ono, os projetos de Seth Siegelaub, as instruções operacionais de Guy Debord e os Situacionistas, as propostas de Borges e Cortázar, entre outras.

⁵⁵ Segundo Obrist (2004), a primeira publicação foi feita em 1993, em colaboração com a AFAA (*Association Française d'Action Artistique*). Doze textos *do it* foram traduzidos em oito idiomas e impressos, como uma espécie de caderno laranja (como um catálogo), a partir da idéia de uma exposição que pode existir apenas enquanto partitura, até que um local seja encontrado e no qual ela poderia ser novamente interpretada e executada. A primeira execução *Do it* aconteceu em 1994, como exposição no Ritter Kunsthalle, em Klagenfurt, na Áustria, sendo seguida por exposições e eventos em 45 museus na Europa, Ásia, Austrália e América. No *website* do projeto pode-se acessar tanto o arquivo de instruções, como alguns registros das exposições: http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html. Acesso em 06/12/2006.

Obrist enfatiza, na introdução do livro *Do it* (2004), um interesse por uma “noção de dispersão da exposição de arte” para além de seus limites tradicionais, sendo que é a partir desse pensamento que surge a idéia de uma “versão caseira/doméstica *do it*” (“*do it home version*”), que passa a ter tanto o formato de livro, de *website*, como de programa de TV. Obrist cita ainda uma pergunta de Brecht, de seus *Notebooks*, que acentua a tentativa de fazer as instruções circularem e se dispersarem ao infinito: “As partituras não deveriam ser simplesmente publicadas no jornal, ou serem disponibilizadas como cartões impressos ou folhas de papel a serem enviadas para qualquer pessoa?” (BRECHT *apud* OBRIST, 2004, p. 12, trad. nossa).

Nesse sentido, Cildo Meireles participa de *Do it* com *Study for time* (1969) (Fig. 34), o qual, segundo o artista, faz parte de seus trabalhos construídos a partir da linguagem, apresentados como “instruções escritas” e que propõem “[...] obras que podem ser feitas por qualquer um, a qualquer hora, em qualquer lugar.” (2006, pp. 66-67). A instrução de Meireles possui três variações, as quais foram inicialmente expostas como textos escritos (datilografados em uma folha de papel), em 1969, no *Salão da Bússola*, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Numa das variações, *Estudo para Espaço* (1969) (Fig. 35), o artista apresenta a seguinte proposição: “escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos”.

Dialogando com as partituras *Do it* e com as instruções de Cildo Meireles, segundo Cristina Freire, nos anos 70, os artistas Paulo Bruscky e Daniel Santiago

concebem a idéia de publicar anúncios em jornais, proposição por eles concebida como “arte classificada”. Em 1974, publicam no *Diário de Pernambuco* o anúncio intitulado *Arteaeronimbo*, também publicado em 1982 nos classificados do *Village Voice*, em Nova Iorque:

Composição aleatória de nuvens coloridas no céu de Recife. A equipe Paulo Bruscky & Daniel Santiago, responsável pela idéia, deseja entrar em contato com algum químico, meteorologista ou qualquer pessoa capaz de colorir uma nuvem. Correspondência *Arteaeronimbo*. (BRUSCKY; SANTIAGO *apud* FREIRE, 2006, p. 46).

Segue-se a publicação em 1976 de *Composição Aurorial* (Fig. 36), que propõe uma “Exposição noturna de arte espacial visível a olho nu na cidade de Recife”, e em 1977, Bruscky publica um anúncio em que vende “[...] um projeto de uma máquina de filmar sonhos com filme (preto e branco ou colorido) sonorizada, marca Bruscky. Assista seus sonhos tomando o café da manhã. Inventor: Paulo Bruscky [...]” (BRUSCKY *apud* FREIRE, 2006, p. 46). Em 1984, publica outra instigante oferta de serviço (Fig. 37): “BORRACHAS PARA APAGAR PALAVRAS – Ouça o que quiser e apague (no ar) o que não interessa. Encomendas p/ PAULO BRUSCKY – C.P. 850 – RE – PE.” (BRUSCKY *apud* FREIRE, 2006, p. 47).

Cristina Freire (2006), em seu estudo sobre o artista, enfatiza que a estratégia utilizada pela *arte classificada* subverte os meios de comunicação de massa, relacionando-se com a prática do desvio (*détournement*) situacionista, na medida em que as proposições de Bruscky produzem uma ação sobre o cotidiano: “[...] este lapso, entre a leitura automática e cega dos classificados e a pausa

poética irreverente forçada pelos anúncios *non-sense*, revela uma estratégia de guerrilha urbana em favor da poesia, sufocada pelo hábito e pela mediocridade vigente.” (2006, p. 49). Nas pausas e estranhamentos repentinos efetuados durante a operação de leitura, os anúncios de Bruscky constituem sobretudo proposições de situações de sentido, de uma fala errante-ficcional, lançadas num veículo público e num contexto, a princípio, adverso ao não-sentido – o jornal, com as notícias parciais de um dia, de um lugar, num tempo específico.

Como aponta o artista Hélio Ferverza, “vivemos em espaços de grande adversidade onde são produzidos vazios a todo instante. Vazios econômicos, por exemplo. Mas também vazios provocados por excessos como o vazio provocado pela acumulação de imagens.” (2003, p. 49). Porém,

no meio dessa adversidade, entretanto, pode surgir algo. Impulsionado pelo não-sentido da situação (um deserto estranho e longínquo). Não-sentido que produza outros sentidos. Inversão de uma situação a partir dela mesma, daquilo que ela evoca: o deserto (FERVENZA, 2003, p. 9).

Em *Apresentações do Deserto* (2001) (Fig. 38), Ferverza apresenta um grupo de quatro “cartões pessoais de apresentação”, em que num dos cartões consta seu nome, com seu endereço completo e um logotipo, sendo que nos outros seu nome “[...] desaparece e o endereço é substituído pelo nome de um deserto: Atacama, Gobi e Kalahari. Os cartões são distribuídos dois de cada vez, um com o nome e endereço e o outro, com o nome de deserto ao acaso dos

encontros.” (2010, p. 73)⁵⁶. O artista assinala que

Com a entrega do cartão, espaços podem ser configurados: espaço da relação interpessoal, social, profissional e o espaço do imaginário ligado ao nome/evocação dos desertos. Mas também um espaço que surge da inter-relação entre as pessoas no deslocamento de lugar do nome do deserto e da situação corriqueira do cartão de apresentação. (FERVENZA, 2010, p. 74).⁵⁷

Sobretudo, enfatiza que os cartões não constituem o trabalho em si, pois,

Os cartões são uma proposição. Algo pode ocorrer no momento de sua entrega, ou mesmo após: diálogos, observações, idéias, reações, outras iniciativas... Isto é o trabalho. Eles apresentam uma situação. Não há nada conclusivo ali. Não há uma visão a ser dada. O trabalho pode não ocorrer. Isto também está implícito. Há uma fronteira instável na possibilidade da aparição da arte. Ela pode não ocorrer. Ou se ela ocorre, quando ela ocorre? (2010, p. 74).⁵⁸

Nesse sentido, tanto em minhas proposições com palavras-partituras, como nas “partituras-evento” de Brecht, nas “instruções escritas” de Cildo Meireles, nos anúncios propositivos de Paulo Bruscky, arte e vida são camadas enviesadas, com seus intervalos e indeterminações. Como pontua Ferverza, a respeito da produção de Brecht (e de outros artistas que concebem outras formas de apresentação além da exposição): proposições “[...] são meios e não fins [...]” (2005, p. 83), são “[...] formas de pensar, de viver e de agir [...]” (2005, p. 83).

⁵⁶ Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em: 10/12/2010.

⁵⁷ Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em: 10/12/2010.

⁵⁸ Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em: 10/12/2010.

Referenciando as concepções de René Vinçon (1999), Ferverza enfatiza que há uma separação ou diferença entre as noções de apresentação e de exposição, sendo que se toda exposição constitui uma forma de apresentação, entretanto, nem toda forma de apresentação constitui uma exposição. Ou seja, existem muitas outras formas de apresentação além da exposição, que assinalam uma não-coincidência entre “[...] o espaço das produções artísticas [...] [e] [...] o espaço, as concepções e os valores estabelecidos pelas instituições e mercados [...]” (FERVENZA, 2005, p. 79). Existem propostas que “[...] enfatizam relações de envolvimento e a criação além da produção de objetos para serem expostos. Elas são propositivas: implicam um processo [...]” (2005, p. 79). Ferverza sublinha ainda que “a maneira como uma produção artística é percebida é afetada pelo contexto de sua apresentação.” E, se “o espaço de apresentação se instaura no entrecruzamento de gestos, situações, campos”, a apresentação constitui uma espécie de “indicação que produz uma ênfase, um relevo no olhar”.⁵⁹

Pontua ainda que nas proposições que não implicam um público que as assista, em que “[...] não há testemunhas oculares [...] e aquele que toma parte nesse processo inclui-se como alguém que produz uma experiência de fazer e abre uma experiência de sentir e pensar, ou pensar, sentir, fazer, olhar [...]” (FERVENZA, 2010, p. 86), ocorre o que conceitua como “auto-apresentação”, que acontece fora dos espaços e sistemas de exposição, ocorrendo por intermédio de outras

⁵⁹ Anotações feitas durante as aulas da disciplina *Espaços, formas de apresentação e concepções da arte*, cursada em 2008, em que os textos entre aspas são fragmentos de falas do professor Dr. Hélio Ferverza.

formas de discursividade, alterando o que se entende por arte, modificando as concepções de arte.⁶⁰ E assinala: “a arte é uma invenção do que ela pode ser”.⁶¹



O conceito de palavra-partitura relaciona-se diretamente com a noção de proposição, envolvendo a possibilidade e impossibilidade de desdobramentos acústicos e/ou sonoros, catalisando-os de diferentes maneiras. Referencia também o conceito de “*event scores*”, bem como, pressupõe a noção de “indeterminação” praticada por Cage. Pois, entre a “palavra-partitura” e sua execução ou interpretação, que pode ocorrer apenas enquanto operação de leitura, inexistem trajetos pré-vistos/escutados ou significados fixos, envolvendo antes um processo de flutuação de sentidos, um processo experimental como “[...] um ato cujo resultado é desconhecido.” (CAGE, 2007, p. 13, trad. nossa).

Assim, se a palavra-partitura traz à tona a questão da proposição, passando a implicar a questão do processo de apresentação e dos “contextos de inscrição” (como enfatiza Maria Ivone dos Santos sobre as “situações de leitura” em obras artísticas) como partes integrantes e imprescindíveis do trabalho, as

⁶⁰ Nesse sentido, o artista aponta alguns aspectos surgidos com a “autoapresentação”: “Um deles seria a oscilação [...], a flutuação no estatuto, no registro e no sentido diante de situação, ação ou objeto não-artístico que pode ser visto como arte. Afinal, o que é isso que temos diante de nós? Do que se trata? Que sentidos estão sendo acessados? Outro aspecto seria a indagação sobre a autoapresentação como sendo, ao mesmo tempo, possibilidade criativa, talvez um ponto de partida comum em muitos processos de criação, mas também - tendo em vista ser uma experiência pessoal -, possibilidade de experiência singular e não partilhável, de não-comunicação, de invisibilidade, possibilidade de *impossibilidade*.” (2010, p. 86).

⁶¹ Anotações feitas durante as aulas da disciplina *Espaços, formas de apresentação e concepções da arte*, cursada em 2008, ministradas pelo professor Dr. Hélio Ferverza.

situações de distribuição e circulação em diferentes espaços e tempos, envolvem também a “[...] possibilidade de experiência singular e não partilhável, de não-comunicação, de invisibilidade, possibilidade de *impossibilidade*” (FERVENZA, 2010, p. 86)⁶² – como pontua Ferverza sobre seu conceito de “autoapresentação”. Deste modo, a noção de palavra-partitura por vezes atravessa e/ou media o conceito de proposição sonora, ao passo em que ambas se apresentam como planos de partida, como indicações para situações incertas, imprecisas e abertas, mas também como experiências singulares e inacessíveis.

A proposição *Gosto quando escuto a escrita* tenta lançar ao leitor-ouvinte um breve apontamento enquanto exercício que indissocia escrita e escuta. Já, *Sou toda ouvidos* envolve uma relação com a palavra escrita e falada, mas suscita também seu silêncio. Sobretudo, uma questão importante é que a escrita de minhas notações textuais pressupõe um uso pênsl da palavra. Por vezes, os textos apontam para o intangível, noutras sinalizam situações imprevistas, ao propor sentidos flutuantes ou não-sentidos, entre o que se diz/escreve e o que pode ou não se desdobrar. Em minhas palavras-partituras (tanto em *Céu da boca* como em *Sou toda ouvidos*), as notações textuais concatenam esquemas errantes de execução, que são articulados numa “estereofonia” verbal deslizante e envolvendo também a apropriação e a construção de falas lacônicas. Nesse sentido, como executar uma palavra-partitura indireta e inexata?

⁶² Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em: 10/12/2010.

0 **Palavra desenrolada** 00:11
O som de uma linha desenhada sobre uma folha de papel + ruído branco.

1 **Rascunho** 03:00
Para aquecer a escrita ou a leitura de um texto

2 **Bocejos e um espirro** 01:10
Para esotar com ou sem fundo

3 **A palavra mais comprida** 00:20
Falada pela primeira vez na vida por Katharina Klemm (ALE), em 2006, e por Jessé Torres (BRA), que tinha a palavra na ponta da língua, em 2010

4 **Boca de costas**
(Exercício de dicção-ficção)
Ao falar esse texto, escute seu sopro-pronúncia
Pergunta 0: Quantas palavras cabem na boca?

5 **Rumor-rumor** 01:01
(como fazer um barulho dentro de uma palavra • como desfazer-refazer as bordas de uma palavra • como varrer uma palavra com a boca)

6 **A** 00:40
Exercícios para tentar diminuir o volume da voz, num só impulso expiratório
Falar a palavra **ar** com muito sono
Falar a palavra **ar** trançando a respiração
Falar a palavra **ar** em voz baixa
Respirar a palavra **ar**

7 **Escrita oblíqua**
Escrita
Escruta
Escuta
Esculto
Escolla
Escalido
Escalido
Escudo
Escuro
Escuro
Escuro
(Falar rápido, como se fosse um _____)

8 **Cafés da manhã no Hotel Real** 10:35
Hotel Real, Porto Alegre, 2009 (4 dias/noites)
Esotar durante uma refeição (café da manhã/da tarde)

9 **Fazendo almoço com Erik Satie** 20:00
Preparo de massa com molho branco, escutando Satie, em casa, em março de 2009
Esotar durante uma refeição (almoço ou janta)

sub-voz = nuvem alta [nuvem-ar]
 sob-voz = nuvem média [nuvem-nuvem]
 sobre-voz = nuvem baixa [nuvem-solo]
 não-voz = não-nuvem [intranuvem]



Fig. 9 - Raquel Stolf, *Céu da boca*, CD de áudio com impressos, 500 exemplares, 2007-2010.

(palavra deitada)

(palavra desenrolada)

27

nas costasostas costelas costeletas as costas
nostas costas encostam nas costelas. (essas: nossas/estas: nostas)

esquãlidas.

querelas. costelas.

nas costasostas nostas costelas encostam nas costas

des en costam das costas esquãlidas querelas.

97 10

Raquel Stolf, *Céu da boca*, detalhe de impressos:
Palavra desenrolada e *Boca de costas*, 2007-2010.





De dentro da boca para o mundo
Aus dem Inneren des Mundes in die Welt

céuaboca - Raquel Stolf, 2009 | fotografia - Helder Martinovsky



Pedra encontrada no arroz, durante o jantar de 27/08/2008 (escala 2:1).
Während des Abendessens am 27.08.2008 im Reis gefundener Stein (esc. 2:1).

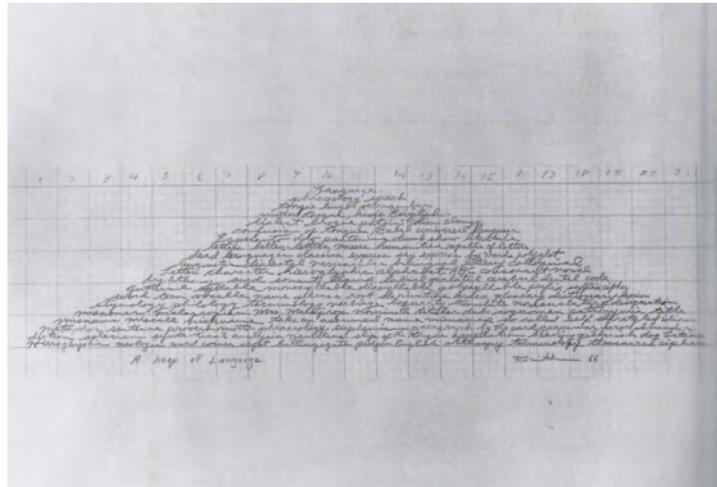


Fig. 10 - Robert Smithson, *A heap of language*, 1966.



Fig. 11 - Mel Bochner, *Language Is Not Transparent*, 1970.



Fig. 12 - Marcel Duchamp, *Trébuchet*, 1917.



Fig. 13 - Marcel Duchamp, *Jeune homme triste dans un train*, 1911.

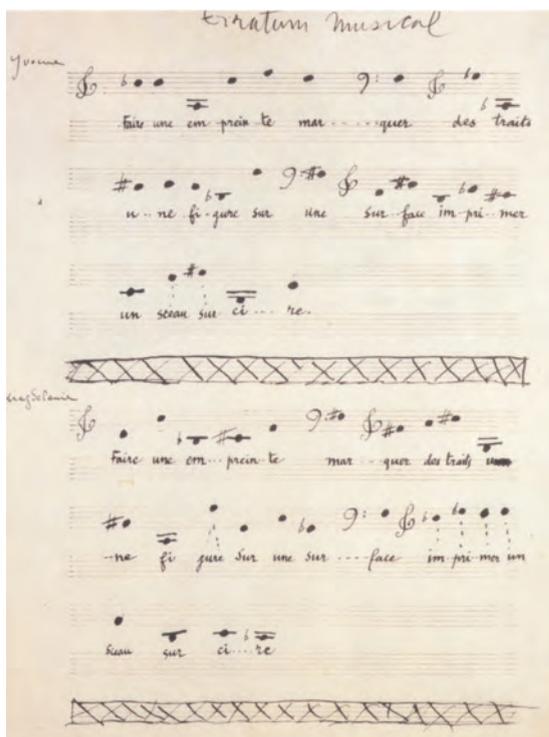


Fig. 14 - Marcel Duchamp, *Erratum musical*, 1913.

SiiO VLUMMIA - Torrente

SCHIO SCHIO BEREFFIO SLAPPE
 sssLAP SLAPASCIA sio - sofò
 sssLAP sio - firi
 sio - tifi

FLOKIPOSICIO' assiaia
 KLAMASSA - VLAMMA

SRISCIA | SCIZI | DLWFI | AZIA | FLUZZI | ciridididici
 MOZZI | diridicolunci
 tuzicitecenzi

ssssRRRHOMI
 RRRRRUSCHIOTI

SIUGLO - massaradassa
 glo - glu - glo
 gladigoli
 havò - havò - havò - havò - havò

FUSCIO | DLUVVO
 DUSCIO | VLUGGO
 sgugnascia | DIDLAVVO VLAGGO
 HOVO FLADIVO

SIO FLUG | LA FLOSSIA - SLAMMI
 guscio dloggo | FLOSCIAFFO - FLESCI
 DLAGOLI natoggo | FLASCIO cioccoli coccolo
 SBLUMESCI cioccoli - clak

SCIUFFO | IOLU - BLU - SCIUFFO
 FESCIOFIO FIO - BERESCIO | POFFOH - PLAFFE
 SCIAFFO | BI-BO-BIO-SCIOFFO

BLUFFI SCO'.....
 sciappi GLO'.....
 guscio PLAFFE'.....

F. Depero, «SiiO VLUMMIA - Torrente»

Fig. 15 - Fortunato Depero, *SiiO VLUMMIA - Torrente*, 1916.



Fig. 16 - Raoul Hausmann, *OFFEAHBDC*, 1918.



Fig. 17 - Raoul Hausmann, *Kp'_erium*, 1919.

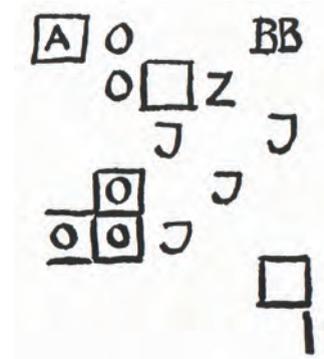
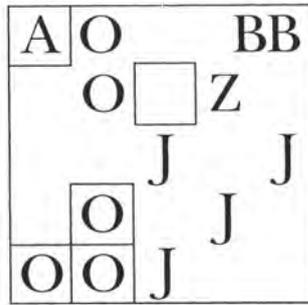


Fig. 18 - Kurt Schwitters, *Typographic Visual Poem* e *AO Visual Poem*, 1922.

1922-1932 **Ur Sonata**

prelude:

Fümms bö wö tää zää Uu, 1

pögiff,
kwii Ee.

.....

Oooooooooooooooooooooooooooooo, 8

dll rrrrrr beeece bö, (A) 5

dll rrrrrr beeece bö fümms bö,

rrrrrr beeece bö fümms bö wö,

beeece bö fümms bö wö tää,

bö fümms bö wö tää zää,

fümms bö wö tää zää Uu:

first movement:

theme 1:

Fümms bö wö tää zää Uu, 1

pögiff,
kwii Ee.

.....

theme 2:

Dedesnn nu rrrrrr, 2

li Ee,
mpiff üllff too,
üllff,
Jüü Kaa? (*sung*)

.....

theme 3:

Rinnzekete bee bee nnz krr müü? 3

ziuu ennze, ziiuu rinnzkrmmü,

.....

rakete bee bee. 3 a

.....

theme 4:

Rrumppff üllff toooo? 4

.....

Fig. 19 - Kurt Schwitters, partitura de *Ursonate*, 1922-1932. Registro do artista proferindo sua *Ursonate*, 1944.



Fig. 20 - Hugo Ball, Galeria Dada, 1917.

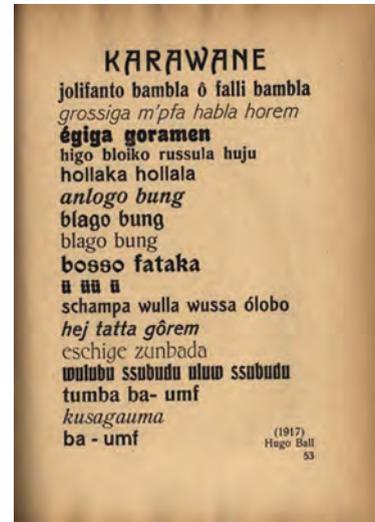


Fig. 21 - Hugo Ball, *Karawane*, 1916.

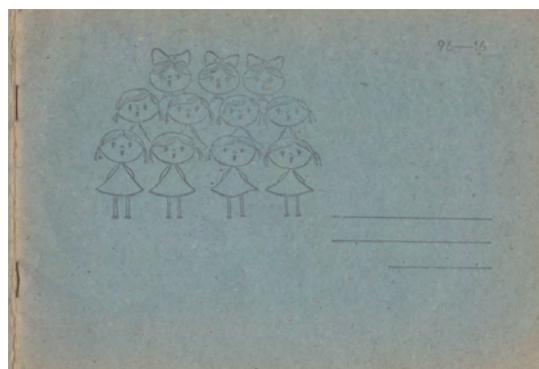


Fig. 22 - Raquel Stolf, *Gosto quando escuto a escrita*, folheto, 2000 exemplares, 2009-2010.

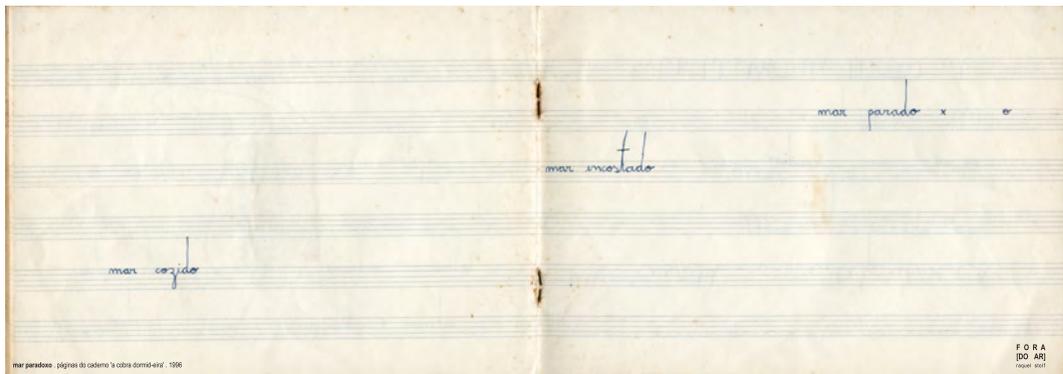


Fig. 23 - Raquel Stolf, *Mar Paradoxo*, folheto, 2000 exemplares, 2002-2004.

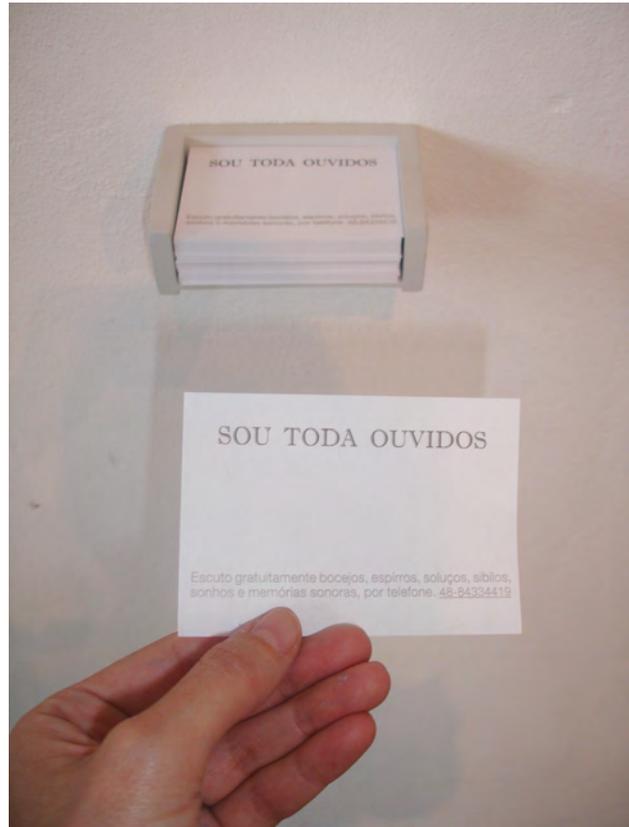
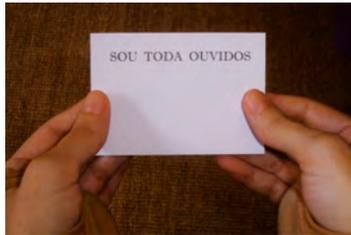


Fig. 24 - Raquel Stolf, *Sou toda ouvidos*, cartão-panfleto, 2000 exemplares (cada), 2007-2010.

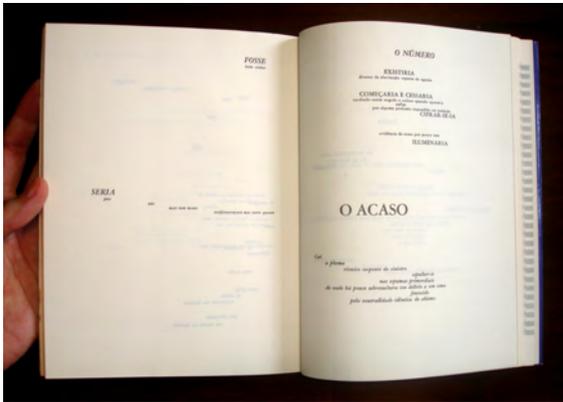


Fig. 25 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dès*, 1897 (tradução de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari).



Fig. 26 - Augusto de Campos, *Salto*, 1954.

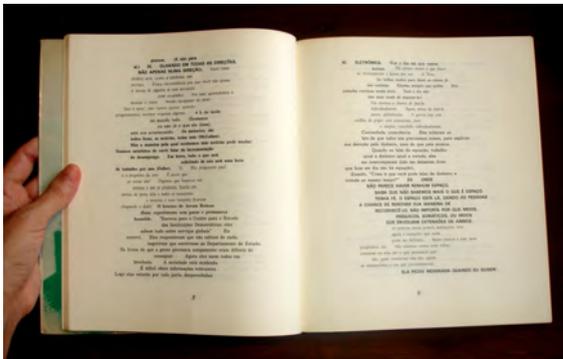
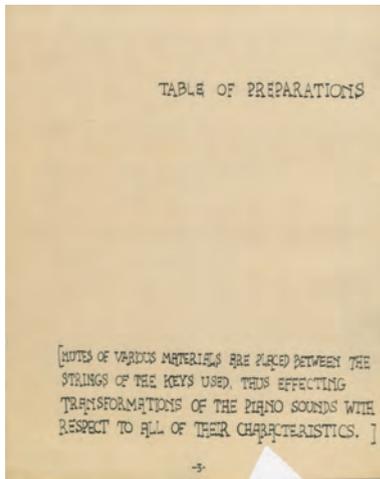


Fig. 27 - John Cage, *Diário: como Melhorar o Mundo (Você só Tornará as Coisas Piores)*, em *De segunda a um ano*, 1967.



THESE MATERIALS ARE TO A PIANO (1934-35)

TONE MATERIAL	NO.	MA TERIAL	NO.	TIME
BRASS	101			2
STEEL	102			2
ALUMINUM	103			2
VARNISH STRINGS	104			2
BRASS STRINGS	105			2
STEEL STRINGS	106			2
ALUMINUM STRINGS	107			2
VARNISH STRINGS	108			2
BRASS STRINGS	109			2
STEEL STRINGS	110			2
ALUMINUM STRINGS	111			2
VARNISH STRINGS	112			2
BRASS STRINGS	113			2
STEEL STRINGS	114			2
ALUMINUM STRINGS	115			2
VARNISH STRINGS	116			2
BRASS STRINGS	117			2
STEEL STRINGS	118			2
ALUMINUM STRINGS	119			2
VARNISH STRINGS	120			2
BRASS STRINGS	121			2
STEEL STRINGS	122			2
ALUMINUM STRINGS	123			2
VARNISH STRINGS	124			2
BRASS STRINGS	125			2
STEEL STRINGS	126			2
ALUMINUM STRINGS	127			2
VARNISH STRINGS	128			2
BRASS STRINGS	129			2
STEEL STRINGS	130			2
ALUMINUM STRINGS	131			2
VARNISH STRINGS	132			2
BRASS STRINGS	133			2
STEEL STRINGS	134			2
ALUMINUM STRINGS	135			2
VARNISH STRINGS	136			2
BRASS STRINGS	137			2
STEEL STRINGS	138			2
ALUMINUM STRINGS	139			2
VARNISH STRINGS	140			2
BRASS STRINGS	141			2
STEEL STRINGS	142			2
ALUMINUM STRINGS	143			2
VARNISH STRINGS	144			2
BRASS STRINGS	145			2
STEEL STRINGS	146			2
ALUMINUM STRINGS	147			2
VARNISH STRINGS	148			2
BRASS STRINGS	149			2
STEEL STRINGS	150			2
ALUMINUM STRINGS	151			2
VARNISH STRINGS	152			2
BRASS STRINGS	153			2
STEEL STRINGS	154			2
ALUMINUM STRINGS	155			2
VARNISH STRINGS	156			2
BRASS STRINGS	157			2
STEEL STRINGS	158			2
ALUMINUM STRINGS	159			2
VARNISH STRINGS	160			2

* MAKE UP YOUR OWN

Fig. 28 - John Cage, *The Perilous Night*, 1944, (preparações de um piano).



Fig. 29 - George Brecht, *Water Yam*, 1963.

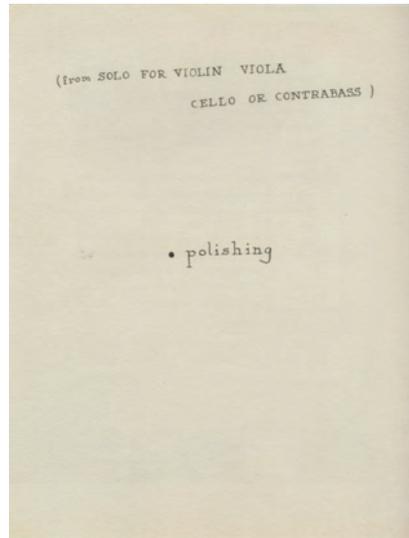


Fig. 30 - George Brecht, *SOLO FOR VIOLIN / VIOLA / CELLO OR CONTRABASS*, 1962, e registro de Brecht no *Fully Guaranteed 12 Fluxus Concerts*, 1964.

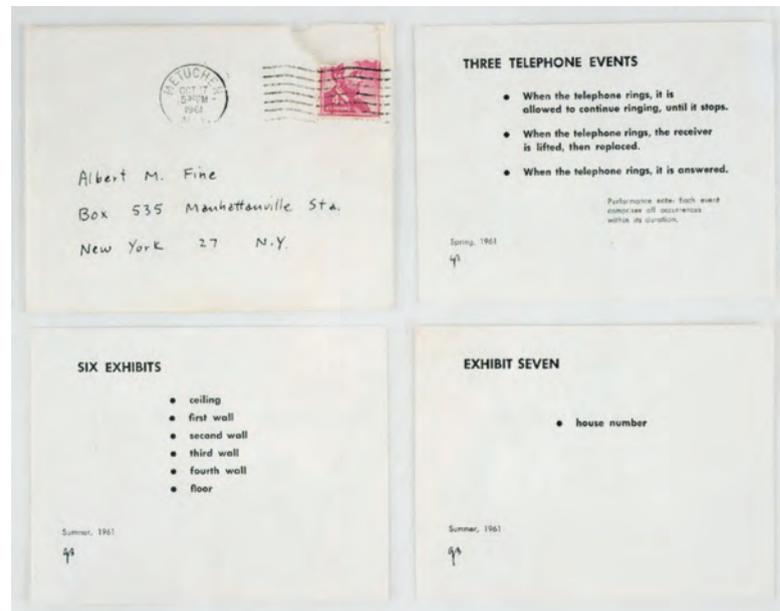


Fig. 31 - George Brecht, *Three Telephone Events*, 1961.



Fig. 32 - George Brecht, *Word Event*, 1961.





Fig. 33 - Joseph Grigely, *Instruction*, 2002, em livro *Do it*, 2004.



Fig. 34 - Cildo Meireles, *Study for time*, 1969, em livro *Do it*, 2004.



Fig. 35 - Cildo Meireles, *Estudo para Espaço*, 1969.



Fig. 36 - Paulo Bruscky e Daniel Santiago, *Composição Aurorial*, 1976.

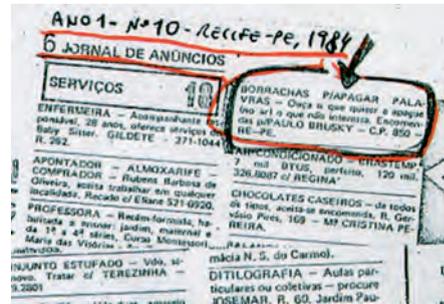


Fig. 37 - Paulo Bruscky, *BORRACHAS PARA APAGAR PALAVRAS*, 1984.

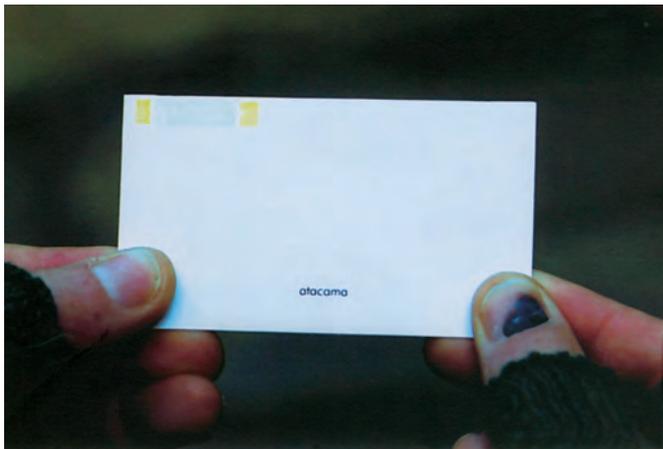


Fig. 38 - Hélio Ferverza, *Apresentações do Deserto*, 2001.



→ **Barulho, ruído, rumor**



Neste bloco investiga-se as relações entre ouvir e escutar, bem como enfatiza-se uma reflexão sobre a questão da escuta, propondo-se reinventá-la, estremecê-la e exercitá-la como uma *escuta porosa*, que absorve os ruídos do entorno, que tenta pensar e perceber variações sonoras entre barulho, ruído e rumor (palavras-conceitos definidos a partir de suas espessuras etimológicas e a partir das proposições desenvolvidas).

Mas, como escutar ruídos e rumores mínimos? Como perceber e pensar o que parece insignificante e insensato, o que se repete sobre e sob as camadas sonoras do espaço-tempo cotidiano? É possível articular interrupções na audição ao inserir proposições sonoras em espaços urbanos e/ou domésticos? Como ocorrem e o que envolvem os desdobramentos de proposições sonoras em espaços expositivos? Como reinventar a própria escuta, a partir de uma relação com um entorno sonoro, seja ele um espaço interno ou externo?



O compositor, professor e músico Murray Schafer, sublinha que os sons mais óbvios e corriqueiros são os que menos ouvimos, sendo que uma das definições correntes de ruído “[...] é que ele é o som que aprendemos a ignorar.” (1991, p. 289). Em *O Ouvido Pensante* (1991), Schafer apresenta notas e exercícios que fizeram parte de um curso de música experimental por ele ministrado na Universidade de Simon Fraser, em que o objetivo crucial era, numa

referência direta a Cage, *abrir os ouvidos*, procurando desautomatizar as escutas, instigando seus alunos a perceberem sons que nunca haviam notado, a “[...] ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam nesse ambiente.” (1991, p. 67). E denomina seu curso de “limpeza de ouvidos”, ao passo em que estes executam operações extremamente sutis e, ao mesmo tempo, contrariamente aos nossos outros órgãos sensoriais, “[...] os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados [...]; os ouvidos não, estão sempre abertos. [...] [e nesse processo ininterrupto,] os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções.” (SCHAFER, 1991, 67).

O autor enfatiza a urgência de uma auto-reflexão sobre o ouvir, propondo um pensar o que se ouve, a fim de repensarmos e reconfigurarmos nossas escutas. E, como ouvintes ativos, conseqüentemente, poderíamos modificar nossa relação com o ambiente sonoro, pois ele tanto resulta de nossas ações e modos de escuta, como nos afeta incessantemente. O músico e compositor Barry Truax, que compartilha as preocupações de Schafer quanto a uma “ecologia acústica”, enfatiza que “Na teoria e na prática, a escuta é a interface crucial entre indivíduo e um meio ambiente. [...] [Ela] implica a habilidade de interpretar informações sobre o ambiente e uma interação com ele, baseando-se em detalhes contidos dentro dessas vibrações físicas.” (1984, pp. 13-17, trad. nossa).¹

¹ Segundo o autor, “O sistema auditivo pode processar a entrada de energia acústica e criar sinais neurais, mas escutar envolve altos níveis cognitivos que extraem informações usáveis e interpretam seus significados.” (TRUAX *apud* SANTOS, 2004, pp. 33-34).



O vídeo *Grilo [relato B.]* (2008)² dialoga com as colocações de Schafer e Truax, pois suscita reflexões sobre a necessidade de intervir nos amortecimentos das escutas cotidianas, apontando para possíveis experiências de “ouvir o ouvir”³. Ele foi construído a partir dos registros da micro-intervenção sonora *Grilo*⁴, agenciada em 2006 em Belém (na qual veiculou-se o ruído de um grilo, numa bicicleta sonora, pela região central da cidade, à noite). O vídeo apresenta uma narrativa textual junto a fragmentos de conversas com Bacalhau, o condutor da bicicleta, que tornou-se um importante agenciador da proposição sonora, na medida em que participa ativamente do trabalho, desdobrando-o inventivamente.

Sobretudo, após veicular o ruído do inseto na paisagem sonora de Belém, durante aproximadamente duas horas, Bacalhau, curiosamente, não desliga seu equipamento de áudio. Pergunto a ele sobre sua experiência acústica, sobre como foi fazer seu percurso de trabalho diário acompanhado pelo ruído de *Grilo* e ele responde: “ – Isso é som pra limpar ouvido, é?”

² Ver-escutar o vídeo em <http://www.raquelstolf.com>. Acesso em 20/11/2010.

³ “Escutar é, acima de tudo, ouvir o ouvir, observando-o, explorando-o de maneira decisiva e sincera.” (KATER *apud* SANTOS, 2004, p. 11).

⁴ A micro-intervenção sonora *Grilo* foi proposta a partir de um desdobramento da primeira faixa do disco *FORA [DO AR]*. Consiste em veicular (em carros, motos ou bicicletas que fazem anúncios sonoros) o áudio de um grilo, a partir das 18:00 horas, em trajetos do centro de algumas cidades. Ocorreu em Porto Alegre-RS (em 2004, como ação independente e em 2005, dentro das atividades do programa *FPES - Perdidos no Espaço* - DAV/IA/UFRGS, no *V Fórum Social Mundial*), em Jaraguá do Sul-SC (em 2005, na exposição *Projeto Schwanke 2005 - Perspectiva das Artes Plásticas em Santa Catarina*, SCAR) e em Belém-PA (em 2006, dentro das atividades da exposição *Entorno de operações mentais*, ocorrida em diversos espaços).

-

Desde 2008, a proposição sonora *Grilo* (**Som 37**) se desdobrou enquanto toque de meu celular⁵. Cada vez que o telefone toca, o jardim pulsa em minha escuta e também o ambiente sonoro exterior se embaralha com o interior. Outros movimentos catalisam a proposição sonora, a partir de suas operações iniciais de deslocamentos entre som e contexto⁶. *Grilo* passa a poder soar a qualquer momento, em qualquer lugar.

II

As questões introduzidas acima serão abordadas e desdobradas a partir de dois sub-blocos, os quais agrupam os trabalhos *Céu da boca* (2009-2010), *Algo de áudio* (2000-2010), *Cigarra* (2008), *Cigarra [registro-rumor P.]* (2008) e *Cigarra [registro-rumor I.]* (2008).⁷

⁵ E está disponibilizada para download (arquivo mp3) em <http://soundcloud.com/raquelstolf/grilo-para-celular>. Acesso em 30/01/2011.

⁶ Ver texto sobre esse processo em: http://www.muvi.advant.com.br/artistas/r/raquel_stolf/grilo.htm. Acesso em 09/07/2010.

⁷ Conforme o **Mapa da nuvem**, apesar de não serem abordados neste bloco, os seguintes trabalhos compartilham as questões nele investigadas: *Cigarra* (instalação sonora), *Arquivo Cigarra*, *FORA [DO AR]*, *Coleção de arrepios*, *Panquecas fantasmáticas*, *Grilo*.

“Nossa percepção do espaço depende tanto do que ouvimos como do que vemos.”
“Eu crio, transformo e modifico espaços adicionando sons.”

Max Neuhaus



Na instalação sonora *Céu da boca* (2009-2010) (Fig. 39) **(Som 38)**⁸, oito aparelhos de som portáteis, de diferentes formatos, podem reproduzir ruídos de bocejos e espirros. Os aparelhos de som encontram-se dispostos no chão, lado a lado, sendo que um dos equipamentos encontra-se separado dos outros (e dele soam os espirros). Eles são acompanhados por alguns pequenos objetos, textos e adesivos posicionados nas paredes (e em janelas ou vitrines de vidro), em diferentes alturas, entre eles: uma espécie de cartão-crachá, um guardanapo de papel disposto sobre uma prateleira inclinada, duas estruturas de madeira com

⁸ Ver-escutar fragmento de registro em vídeo da instalação, no site <http://www.raquelstolf.com>. Acesso em 31/01/2011.

textos-adesivos brancos (que também estão dispersos nas paredes) e por uma palavra-partitura (a qual propõe que o público acione cada aparelho), apresentada numa moldura branca. Compõe ainda a instalação uma pequena prateleira com os cartões-panfletos *Sou toda ouvidos*, a serem distribuídos durante a exposição.⁹



Contágio sonoro

[sob uma instalação que dá sono; sobre a captura-escuta de bocejos e espirros]:

Dizem que quando entramos num espaço fechado, sem ventilação, ele pode nos deixar sonolentos e começamos a bocejar, a fim de oxigenar o cérebro. Alguns pesquisadores afirmam que bocejamos para tentar não dormir, pois quando estamos com sono, nosso corpo começa a respirar mais devagar, para entrar num estado letárgico. Se o bocejo consiste num aviso do próprio corpo, ele constitui uma auto-fala, indicando uma última tentativa de vigília, uma última tentativa de manter a atenção.

Como já foi apontado, ninguém boceja *de propósito* ou *para algo ou alguém*. De fato, se isto acontecer, tendemos imediatamente a pedir desculpas ao interlocutor. Bocejar para alguém pode constituir tanto um acidente, como insinuar um desinteresse, ao passo em que pode sinalizar que alguém ou algo nos "causa" sono. Tampouco sabe-se exatamente quando se vai bocejar, apesar

⁹ A instalação teve diferentes montagens, funcionamentos e elementos integrantes, sendo que abordarei aqui sua última configuração. Ela foi apresentada em 2009, durante a exposição individual *Barulho, ruído, rumor*, na Fundação Cultural de Criciúma, em Criciúma-SC, e em 2010, durante outra versão dessa exposição, na Casa de Cultura / UEL, em Londrina-PR e também numa exposição coletiva em Itajaí-SC.

de bocejarmos todos os dias, quando estamos sonolentos. O bocejo acontece sempre numa situação próxima ao sono, compartilhando seu aspecto impalpável e intangível, bem como seu estado de inconsciência e pausa.¹⁰

O bocejo parece um esboço de voz.



Instalação sonora

Em *Céu da boca*, os ruídos dos bocejos e espirros se fundem aos sons do espaço expositivo e de seus arredores. De certo modo, poderíamos nos perguntar se toda exposição (e o que a compõe, seja uma instalação ou não) não seria sempre sonora, na medida em que há, inevitavelmente, um fundo que soa, formado pelos barulhos, ruídos, rumores e silêncios específicos e/ou ocasionais do espaço expositivo e mesmo do ambiente externo (rua, praça, jardim, etc.), que pode vaziar para o interno e vice-versa.¹¹

Assim, por vezes, parece que o espirro foi “emitido” de um visitante ou de

¹⁰ O sono é um estado de repouso e inconsciência, ocorrendo em vários estágios e sendo invisível, impalpável e intangível: “Quem dorme, perde o controle do que se passa à sua volta.” (MARTINEZ, 2000, p. 18). Entretanto, é através dele que organizamos nossas memórias, aumentamos nossas defesas e poupamos energias.

¹¹ Sobretudo, em exposições coletivas em que coexistem trabalhos que possuem áudio com trabalhos sem som, podem ocorrer outros vazamentos sonoros. Pois, se não houver um projeto de isolamento acústico do espaço expositivo, os trabalhos sem som recebem a trilha sonora do que estiver mais próximo ou mais alto. Durante a exposição *ARTE SONoro*, ocorrida na Casa Encendida, em Madri, em 2010, houve também o *Encuentro de Arte Sonoro en España*, no qual abordou-se as dificuldades e necessidades durante a montagem de exposições com trabalhos sonoros. José Luis Espejo, que participou das discussões, no texto *Prohibido jugar a la pelota* sublinha “[...] a eterna relação conflituosa do espaço museístico com o ruído que produzem as obras.” E adverte, com o que parece uma anedota, que muitas vezes, “O volume da obra será o que escolhe o guarda da sala.” Disponível em: <http://ease.mase.es/?cat=6>. Acesso em 04/08/2010.

alguém que passa do lado de fora, tamanha a fusão dos ruídos da instalação com o entorno. Noutras vezes, as pessoas bocejam dentro da instalação, agregando vozes imprevistas ao trabalho. O volume de cada aparelho é regulado também de acordo com cada ambiente, tendo-se como parâmetro o volume de uma conversa num espaço interno.

Como os aparelhos podem ser acionados pelo espectador ou leitor-ouvinte, as sobreposições e contrapontos entre bocejos e espirros nunca seguem o mesmo ritmo, compondo sempre uma textura com variações, mesmo que mínimas.¹² Sobretudo, minha voz (sem palavras) foi mediatizada, ao ser gravada e reproduzida repetidamente, sendo que, como pontua Zumthor (2005), o microfone possibilita conduzir a voz para além dos seus limites naturais, acrescentando sua espacialidade. E, a veiculação dos áudios em oito equipamentos sonoros (cada um com dois alto-falantes) dá continuidade a esse movimento de espacialização.

Nesse sentido, quando os aparelhos estão em silêncio, o espaço parece estar parado ou pausado, numa espécie de repouso. Mas, quando eles são acionados, um por um, há uma sensação de preenchimento e de mobilização desse espaço, ou talvez aconteça, provisoriamente, a formação e transformação de um *espaço sonoro*. Uma *espécie de espaço* (conforme Georges Perec), que dialoga também com a idéia de “espaço como lugar praticado”, tal como concebe

¹² Nas primeiras montagens da instalação sonora, os aparelhos eram acionados pelas monitoras da exposição, as quais recebiam minhas instruções (de ligar cada aparelho, um após o outro, na velocidade de cada dia, regulando-os na função *repeat*). Percebi que essa situação lançava uma série de dúvidas e também criava uma espécie de motor invisível da instalação. Ao mesmo tempo, o espaço estaria quase sempre soando, nunca repousando.

Michel de Certeau, para quem

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. [...] Em suma o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (1994, p. 202).¹³

Nesse “espaço como prática”, sons, textos e objetos parecem se revezar ou variar, na medida em que são percebidos em durações, velocidades, volumes, planos e alturas diferentes, suscitando uma *audição flutuada* e uma *escuta flutuante*. Textos que são vistos-lidos ao longo da instalação, numa espécie de leitura simultânea e ao mesmo tempo descontínua à audição-escuta.¹⁴

Assim, se a prática da instalação implica uma interdependência significativa entre seus diferentes elementos, o espaço-tempo circundante e quem o adentrar,

¹³ Michael Archer, em *Installation Art* (1999) também propõe uma relação entre a instalação e o conceito de “espaço como lugar praticado” de Certeau. O autor referencia também o artigo *O espaço como práxis* (1975) de Rose Lee Goldberg, que sublinha o “[...] sentido do espaço dialogando ativamente com as coisas e as pessoas que ele recebe, em todas suas ramificações [...]”. (GOLDBERG *apud* ARCHER, 1999).

¹⁴ Na montagem da instalação sonora *Lista de coisas brancas*, no Studio Banana, em Madri, em novembro de 2009 (dentro das atividades do *IN-SONORA V – Muestra de Arte Sonoro y Interactivo*), o intervalo entre ouvir-escutar e ver-ler constituiu um espaço de respiro entre a *Lista* em português (enquanto palavra falada, veiculada no ar) e a *Lista* em espanhol (enquanto palavra escrita, instalada na parede branca), insinuando-se também enquanto tradução simultânea, descompassada e espaçada.

envolvendo a apresentação de um campo de experiências¹⁵, Guy Schraenen enfatiza que a instalação sonora propõe uma percepção física do som, implicando uma conjunção entre “[...] o visual, o audível e o tátil [...]” (2006, p. 19, trad. nossa).

José Iges, no texto *Cuando los artistas manejan las dimensiones del sonido*¹⁶, lembra um dizer de Duchamp, em que o artista pontua que “[...] o som também ocupa espaço [...]” (*apud* IGES, 2007, trad. nossa), em que há uma plasticidade inerente ao som.

Poderíamos então dizer, indo um pouco mais além, que *o som também define espaços*. Sua aplicação com critérios não necessariamente musicais dá origem à instalação sonora. O som, atuando como sonda, põe em evidência as características de um espaço – sua forma e dimensões, os materiais que o revestem – mas, além disso é suscetível de ocupá-lo [...]. [...] o som nos permite modificar a percepção de um espaço dado ou criar um espaço que não existe. E dotá-lo de uma vida nova, que pode atingir o nível do paradoxo. (IGES, 2007, trad. nossa).

Max Neuhaus, que cunhou o termo “instalação sonora” em meados dos

¹⁵ Como apontam Michael Archer, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry (1998), a prática híbrida da instalação foi gerada nas experimentações artísticas dos anos 50-60-70, sendo precedida pelas propostas do início do século XX, dos artistas construtivistas russos (como *PROUN room* de Lissitzky), ou nas experiências de Duchamp (como *Porte, 11, Rue Larrey* ou em *Etant donnés*) e de Schwitters (em *Merzbau*). Claire Bishop (2005) também assinala que a instalação inclui em sua história tanto as experiências acima, como os *Environments* e *Happenings*, as questões minimalistas e da *Land Art*, em que suas influências vêm da performance, da escultura, da arquitetura, do cinema, do teatro, do design e da pintura. E, se a instalação questiona as categorias artísticas tradicionais, propondo aproximações e/ou intersecções com o espaço-tempo do mundo comum, com o espectador (agora *participador*) e com a vida cotidiana, Bishop enfatiza que seu estudo sobre a história da instalação parte não dos múltiplos temas ou materiais utilizados pelos artistas, mas das diferentes “espécies de experiências” que as instalações estruturam e propõem.

¹⁶ Texto publicado junto à exposição *Dimensão Sonora*, ocorrida em Donostia, Espanha, em 2007, com curadoria do artista e compositor José Iges. Disponível em http://joseiges.com/?page_id=36. Acesso em 04/02/2010.

anos 60, desenvolveu uma série de “*sound works*” (trabalhos sonoros)¹⁷, em ambientes internos e externos, vinculados ou não a instituições, criando e modificando espaços com a adição de sons, como ele próprio afirma. O artista, que atuou também como músico no anos 60¹⁸, enfatiza que seus trabalhos implicam em propor “[...] peças sonoras orientadas para situações diferentes daquelas da sala de concerto [...]” (NEUHAUS, 2007, p. 268, trad. nossa).

A partir da constatação de que a maioria das pessoas passa grande parte do tempo de suas vidas dentro de seus carros, e de que é nesse espaço que elas também têm experiências sonoras a partir da audição e escuta do rádio, Neuhaus concebeu *Drive In Music* (1967-1968) (Fig. 40), considerada sua primeira instalação sonora. O trabalho consistiu na criação de um “[...] ambiente sonoro para as pessoas em automóveis” (NEUHAUS *apud* KOTZ, 2009, p. 100, trad. nossa), envolvendo a inserção de sete transmissores de rádio, localizados de forma intermitente, ao longo de um trecho de uma estrada (Lincoln Parkway), em Buffalo, Nova Iorque. Cada transmissor foi programado numa determinada frequência, a qual se conectava a determinada área da estrada.¹⁹ Assim, os ouvintes podiam escutar diferentes peças sonoras, sintonizando-as num rádio AM, durante seus

¹⁷ Em seu site pode ser acessada quase toda sua produção, bem como importantes documentos de trabalho, projetos, entrevistas e textos do artista e de outros autores. Ver/escutar em: <http://www.max-neuhaus.info/>. Acesso em 04/03/2009.

¹⁸ Como percussionista, executou peças de John Cage, Morton Feldman, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen.

¹⁹ Segundo Neuhaus, a peça começou na entrada da Albright-Knox Art Gallery e seguiu para o sul por um quilômetro. Nas árvores ao longo da via foram montados os transmissores e antenas. *Drive In Music* funcionou entre outubro de 1967 a abril de 1968. Disponível em: <http://www.max-neuhaus.info/bibliography/>. Acesso em 24/01/2011.

percursos, criando combinações variadas dos áudios (que consistem em sons contínuos, gerados e transformados em meios eletrônicos e informáticos)²⁰.

Ou seja, dependendo da localização, velocidade, trajetória e das condições climáticas, escutou-se algo totalmente diverso dentro do carro, ou como aponta Neuhaus, para o trabalho acontecer “[...] (um ouvinte tinha que sintonizar a peça) [o que] permitiu um complexo conjunto de possibilidades.” (1980, trad. nossa).²¹ E essas relações são desencadeadas a partir da participação do público, que “Dirigido por convite, [...] vem a desempenhar um papel nas operações dos trabalhos [...]” (LABELLE, 2006, p. 155, trad. nossa), pois *Drive In Music* foi anunciado num jornal local e mapas foram fornecidos na garagem da Albright-Knox Art Gallery, para a qual o trabalho foi produzido.

Sendo um dos pioneiros em pensar o som na arte contemporânea, Neuhaus sublinha que se tradicionalmente os compositores situam os elementos de uma composição no tempo, ele está interessado em situar os sons no espaço, deixando o público posicioná-los em seu próprio tempo.²²

O artista e pesquisador Manuel Rocha Iturbide desenvolve importantes reflexões sobre a Arte Sonora em suas relações com a instalação, apontando que “[...] uma instalação sonora pode consistir simplesmente em sons que se difundem

²⁰ Javier Ariza (2008) assinala que o som utilizado em suas instalações é sempre produzido eletronicamente, sendo que quando o artista apresenta suas instalações em espaços expositivos, estes são geralmente vazios, ocupados e “redefinidos” somente por sons.

²¹ Disponível em: <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/modusoperandi/>. Acesso em 24/01/2011.

²² Mais adiante, abordarei o projeto *Listen*, de Neuhaus, que amplifica essas questões.

em um espaço, preferencialmente a partir de distintos pontos, para ressaltar o mais que puder suas qualidades acústicas, e para que o movimento do espectador no espaço enriqueça o resultado sonoro perceptível da obra.” (2003, trad. nossa).²³ Iturbide investiga como o elemento sonoro afeta os objetos e demais elementos visuais numa instalação e como ele se desenvolve no espaço e no tempo. Para tanto, enumera algumas premissas, entre elas:

- 1- A escultura e a instalação se convertem em disciplinas expandidas quando a estas se adiciona o som. Neste caso, o elemento sonoro acrescentado pode ser parte do objeto, pode estar relacionado com o objeto ou pode ser completamente alheio a este.
- 2- Ao somar um elemento que tem uma linguagem essencialmente alheia ao campo visual, cria-se irremediavelmente uma conexão *x* entre o sentido da vista e o sentido do ouvido.
- 3- A experiência da obra artística plástica se modifica completamente quando utilizamos o som como elemento integral desta, devido à geração de uma percepção temporal completamente nova do espaço. (ITURBIDE, 2003, trad. nossa).²⁴

Afirma ainda que as características do lugar escolhido alteram totalmente a percepção do elemento sonoro de uma instalação, sendo que esse lugar específico determinará um contexto, o qual também modificará a experiência proposta. Outra premissa é que uma instalação pode estar constituída somente por sons.

Sobre as conexões existentes entre a parte sonora e o aspecto visual de

²³ Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>. Acesso em 23/04/2007.

²⁴ Iturbide referencia em seu estudo o texto *Territorios artísticos para oír y ver*, do artista, compositor e curador José Iges, que considera que “[...] uma obra é instalação se dialoga com o espaço que a circunda [...]” (IGES *apud* ITURBIDE, 2003, trad. nossa) e “A escultura e as instalações sonoras são obras intermedia e se comportam como expansões da escultura e da instalação.” (IGES *apud* ITURBIDE, 2003, trad. nossa).

uma instalação, Iturbide sublinha que se o som constitui um elemento externo e alheio ao objeto visual, a relação entre ambos será tramada num nível totalmente abstrato e psicológico, em que ela existirá apenas em nossas mentes.

A existência do som numa instalação possibilita que tenhamos uma experiência mais tangível do espaço, em função das reflexões do som e de suas ressonâncias nas estruturas que o limitam: “Nas instalações, o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de *esculpir o espaço*.” (BOSSEUR *apud* ITURBIDE, 2003, trad. nossa). Ao mesmo tempo,

[...] a presença do elemento sonoro numa instalação pode produzir uma permanência maior do público no sítio que abriga a obra, já que o som tem um caráter temporal, e o desenrolar desta temporalidade obrigará o perceptor a esperar, a escutar, e a estar atento aos câmbios graduais ou súbitos que se produzem entre o som e o espaço. (ITURBIDE, 2003, trad. nossa).

E sinaliza ainda que a criação de “espaços sonoros” acontece em locais públicos (como galerias, parques, museus, etc.), sendo que as pessoas que visitam esses lugares é que decidem o tempo que passam dentro ou diante de cada trabalho: “[...] o artista deve estar consciente deste fato, especialmente quando se trata de obras nas quais o tempo constitui o elemento central, como é o caso específico das obras sonoras.” (ITURBIDE, 2003, trad. nossa). Deste modo, enfatiza-se que a forma como ocorre a “organização do som na instalação” influenciará diretamente o tipo de interação que se estabelecerá entre o público e a instalação sonora.

Com relação aos processos de “organização do som” e aos usos de tecnologias implicados nesses procedimentos, os quais envolvem processos de gravação, edição, reprodução/transmissão e espacialização sonora, Iturbide pontua que, primeiramente, tudo depende do caráter conceitual do trabalho, e ao mesmo tempo, vários fatores influenciam esses processos. Pode-se utilizar tanto áudios curtos (em *loop*) como longas faixas, áudios que podem estar soando no espaço antes da entrada do público, com ou sem períodos de silêncio, como áudios a serem ativados por este público, de diferentes formas. Para tanto, os artistas utilizam desde tecnologias digitais, programas interativos e vários tipos de dispositivos (como sensores), assim como diferentes equipamentos de reprodução de áudio (analógicos e/ou digitais).²⁵

Em *Céu da boca*, o processo de construção da instalação envolveu tanto a gravação e edição digital dos áudios, bem como, há a apropriação e utilização de aparelhos de som portáteis e de uso doméstico/corrente para distribuir os ruídos de bocejos e espirros ao longo da sala. A escolha de tais aparelhos, os quais poderão ser substituídos e acrescidos em outras montagens²⁶, decorre de seu uso comum ou cotidiano, por serem tecnologias de reprodução quase em desuso mas,

²⁵ Iturbide adverte que se as instalações sonoras podem usar tecnologias informáticas sofisticadas, ao mesmo tempo, devido a complicações técnicas e dificuldades econômicas (dos espaços expositivos), os artistas criam outros artifícios para concretizar seus trabalhos. “Por exemplo, para realizar uma obra sonora aberta sem um computador, poderíamos gravar vários CD’s com várias pistas e depois ativar a função *random* dos leitores de CD [...]” (ITURBIDE, 2003, trad. nossa).

²⁶ O número de aparelhos vem crescendo, via doações de equipamentos usados ou descartados e também de novas aquisições. Sobretudo, a idéia de instalação se concretizou em 2009, quando observei, no chão de meu escritório-ateliê-biblioteca uma fileira de aparelhos de som portáteis desligados, alguns adquiridos para outros trabalhos, outros em desuso, e que pareciam uma família de aparelhos “dormentes”.

paradoxalmente, “proliferantes” (pelo baixo custo) e, ao mesmo tempo, “futuristas” (mas, com uma potência baixa e uma fidelidade sonora média, ironicamente).



A instalação como situação de interpretação

A instalação sonora *Céu da boca* relaciona-se diretamente com o disco compacto homônimo, pois consiste num desdobramento de uma das faixas do CD, intitulada *Bocejos e espirro (Som 39)*, que traz, nos impressos do disco, a seguinte palavra-partitura: “Para escuta com ou sem fundo” (STOLF, 2010, capa de CD). As três versões da instalação constituem assim possibilidades de interpretações/execuções da proposição sonora, em contextos públicos, dentro de exposições, juntamente com outros trabalhos.²⁷

De certo modo, no disco, os ruídos estão numa composição fixa e pré-gravada, com sobreposições e contrapontos combinados e modelados durante o processo de edição. Porém, quando a proposição é desdobrada em instalação, os bocejos e espirros gravados são separados e veiculados em aparelhos distribuídos ao longo do espaço.

Se a instalação envolve a possibilidade de suscitar acontecimentos *por vir* (corporais e/ou incorpórais), quando ela é constituída também por sons o fator temporal é amplificado, e como pontua Iturbide, esse fator vincula-se ao modo

²⁷ O que não impede que ocorram outras execuções da proposição sonora *Bocejos e espirro*, em espaços privados (o espaço-tempo da casa ou dentro do carro) ou em outros espaços públicos.

como cada um vai experienciar o espaço sonoro. Nesse sentido, em *Céu da boca*, pensar uma instalação enquanto situação de interpretação implica em pensá-la como um campo que envolve relações entre configurações temporais e espaciais, mediadas por uma indicação textual. Pressupõe-se uma relação tanto com o conceito de proposição sonora, como também, a noção de “interpretação” vincula-se à existência de uma palavra-partitura que a antecede, sugerindo-se que o próprio leitor-ouvinte execute a proposição sonora enquanto instalação, desencadeando a formação de um espaço sonoro.

Assim, essa participação pode ser catalisada (ou não) pela leitura de uma palavra-partitura – “Aperte a tecla ► (play) de cada aparelho de som [nas velocidades de sua escuta, de sua respiração, de seu percurso na sala]” –, disposta próxima aos aparelhos, envolvendo também uma circulação pelo local. Como já foi apontado, dependendo de como ocorra essa circulação, será ouvida uma composição de bocejos e espirros diferenciada e ao mesmo tempo assonante. E, quando mais de uma pessoa aciona os aparelhos, outras experiências podem ser desencadeadas.

Uma referência importante para essas questões constitui o projeto *Do it*, proposto e coordenado por Hans Ulrich Obrist, e já abordado no bloco **Palavra pênzil**. Há a idéia de que a cada exposição *in progress* do projeto, são executadas algumas das partituras ou instruções textuais dos artistas e escritores: “Toda realização de **do it** ocorre como uma atividade no tempo e no espaço. A natureza essencial desta atividade é imprecisa e pode estar localizada em algum lugar entre

a permutação e a negociação [...]” (OBRIST, 2004, p. 11, trad. nossa), envolvendo “um campo de tensão” de repetições e diferenciações. Obrist sublinha que os sentidos são multiplicados através das várias interpretações, após cada realização, sendo que de modo algum duas interpretações da mesma instrução serão idênticas.

A noção de interpretação/execução de uma proposição sonora num espaço e tempo referencia também a noção de “ocorrência” e “arranjo”, propostas por Brecht, vinculadas às possibilidades de execução de suas “partituras-evento”. Referencia-se também as partituras textuais das experiências *Fluxus*, na medida em que estas constituem, segundo Javier Ariza (2008), indicações de um ato a desenrolar, a ser desdobrado enquanto ação, gesto ou som.²⁸

Ao mesmo tempo, se em *Céu da boca* utiliza-se a palavra-partitura para tentar desencadear um espaço sonoro, várias instalações de diferentes artistas implicam a participação do público para acionar sonoridades, de distintas maneiras, com ou sem instruções precisas. Várias instalações e trabalhos sonoros de Max Neuhaus possuem mediações de indicações textuais, sejam anúncios, convites diretos ou indiretos, em que seus trabalhos solicitam a participação de leitores-ouvintes para poderem acontecer.

²⁸ Nos blocos **Palavra pênsl** e **Silêncio acústico** são abordadas algumas dessas proposições. Ver também os catálogos *O que é Fluxus? O que não é! O porquê* (2002) e *Fluxus y Fluxfilms* (2002), que reúnem importantes textos sobre *Fluxus*. Ana Paula Felicissimo de C. Lima constitui também uma importante referência. Seus textos estão disponíveis em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_lima.pdf. e em <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/LIMA,%20Ana%20Paula%20Felicissimo%20de%20Camargo.pdf>. Acesso em 24/01/2011.

Já em *33 1/3* (1969) (Fig. 41), John Cage propôs um ambiente interativo, composto por uma dúzia de toca-discos, doze amplificadores estéreo, doze pares de alto-falantes e quase duzentos e cinquenta discos, que estão dispostos em mesas numa sala. Ao entrar no espaço, as pessoas poderiam ou não participar, colocando os discos para tocar. Inexistiam fones de ouvido e tampouco quaisquer instruções, apesar de que, como sublinha Cage, qualquer pessoa facilmente manipularia um toca-discos. E enfatiza que inexistia um controle sobre o que poderia ocorrer, se haveria ou não a participação do público. “Porém, muito rapidamente se torna evidente para cada membro do público que, se eles queriam um pouco de música, teriam que produzi-la eles mesmos.” (CAGE, 1981, p. 169, trad. nossa). Assim, na medida em que as pessoas escolhiam os discos, sobreposições sonoras eram construídas aleatoriamente, de maneira descontínua.

Em *Nadabrahma* (2003) (Fig. 42)²⁹, o coletivo Chelipa Ferro³⁰ apresenta um trabalho sonoro em que vários galhos de árvore (Pau Negro), com vagens penduradas, são instalados na parede, cada um articulado a um pequeno motor. Fios saem do aparato e terminam em pedais dispostos no chão e o [...] silêncio em que essa paisagem quase-natural está imersa é quebrado somente pela vontade

²⁹ Pode-se ver-escutar registros da instalação, exposta na 26ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2004, no site do coletivo: <http://www.chelpaferro.com.br/chelpaferro/works/view/27>. Acesso em 20/01/2011.

³⁰ Chelipa Ferro é composto pelos artistas Jorge Barrão e Luiz Zerbini e pelo *videomaker* Sérgio Mekler. Produz discos, instalações, objetos sonoros, performances, shows, desde os anos 80 e como afirma Hermano Vianna (1997), num release do CD *Chelipa Ferro* (1996): “No contexto brasileiro, o Chelipa Ferro atua como um corpo estranho tanto no campo das artes visuais como no ambiente da música popular. Talvez esse seja o seu papel: não se adequar a nenhum território, traçando navegáveis linhas de fuga para cada um deles, ou entre eles.” Disponível em: <http://www.chelpaferro.com.br/chelpaferro/works/view/5>. Acesso em 20/01/2011.

autônoma dos visitantes, que, ao pressionarem os pedais ofertados a eles, acionam, por um determinado tempo, os referidos motores [...]” (ANJOS, 2008, p. 171). Quando os motores são acionados por cada visitante, os galhos se mexem freneticamente e produzem ruídos estridentes e rumores ásperos, feito o som de uma chuva forte (mas sem peso) ou do vento que chacoalha as folhas das árvores. Como aponta Moacir dos Anjos:

O que é peculiar a *Nadabrahma*, contudo, é o fato de o som artificialmente por ela gerado ser similar ao que o vento pode provocar do lado de fora da sala ao balançar galhos de árvores. Quase como se houvesse contigüidade completa entre o espaço construído e o espaço natural, entre o movimento eólico espontâneo e o movimento mecânico forçado. Quase como se não houvesse mais distinção de origem entre todos os ruídos que informam a experiência de transitar no mundo. (2008, p. 171).

No catálogo *Chelpa Ferro = Chelpa Ferro*, após registros fotográficos da instalação, há um texto que trata da origem do nome *Nadabrahma*, que consiste num vocábulo antiqüíssimo que implica tanto a espiritualidade hindu, como a música clássica na Índia:

Nada, em sânscrito, significa ‘som’. Nos dicionários, a palavra também é definida como ‘tom estridente, barulho, ruído, gritaria’. Além disso, *nadá* também significa ‘touro’, touro que berra. [...] Antes disso, houve uma outra mudança de sentido, por semelhança com o vocábulo *nádi*, que significa ‘correnteza, rio’, mas também ‘murmurante, ressonante, sonoro’. Do murmúrio do rio para o murmúrio do som. Foi assim que do ‘rio’ surgiu o ‘som’. *Nádi* também é usado como ‘correnteza da consciência’ [...]. (CHELPA FERRO, 2008, p. 79).

II

9

- 0. Tentar escutar a própria respiração, com ou sem fundo
- 00. Tentar escutar o próprio fundo, com ou sem respiração

- 1. Bocejar em público: num ambiente silencioso
- 2. Inverter o ar (de fora para dentro)
- 3. Inverter um murmúrio

10

- 3. "Por que os homens ouvem menos quando bocejam?"

(ARISTÓTELES *apud* SCHAFFER, 1990, p. 117)

(Som 40)

II

11

A distribuição dos cartões-panfletos *Sou toda ouvidos* dentro da instalação sonora *Céu da boca* suscitou algumas questões interessantes, pois as proposições se intersectam, sobretudo durante a experiência de leitura dentro do espaço sonoro ou mesmo quando a instalação está calada. Mesmo que as ligações

telefônicas não aconteçam, lança-se para cada leitor-ouvinte a proposição de uma escuta do entorno, dos sons micro e insignificantes, como de seus próprios bocejos, espirros, sonhos, memórias sonoras, ruídos de fundo, rumores de frente e do que não se acessa tão facilmente. Tal qual os anúncios propostos e publicados por Paulo Bruscky, que (ainda) nos instigam enquanto projeto e processo de pensamento que duvida, de estranhamento, e que foram inicialmente injetados e lançados no contexto do jornal, constituindo uma espécie de intervenção nesse meio, como aponta Cristina Freire. Em fevereiro de 1987, nos classificados do Jornal do Brasil, o artista publica: “RUÍDOS ADVENTÍCIOS da Asculpta Pulmonar – Procura-se patrocinador para a realização de um concerto, utilizando os ruídos pulmonares (crepitações e sibilos). As combinações do ruído são feitas através do computador.” (BRUSCKY *apud* FREIRE, 2006, p. 49).

Cristof Migone, em *Crackers* (1997) (Fig. 43) (**Som 41**), dialoga tanto com o anúncio acima de Bruscky, como com o projeto *Céu da boca*. O artista coloca um anúncio num jornal e também no rádio, perguntando: “Você estala seus dedos? seu pescoço? suas costas? seus joelhos? seu cotovelos? seus tornozelos? seu quadril? e seu...?” (2005, p. 80, trad. nossa). A partir dos anúncios, Migone reúne participantes (Justine Akman, Tony Daye, Marguerite Dehler, Sarah Dobbin, Vera Greenwood, Germaine Koh, Louise Levergneux, Christof Migone, Michael Sutton) e grava entrevistas seguidas dos ruídos dos estalos.

Crackers foi gravado durante uma residência do artista na Galeria 101, em Ottawa, Canadá, sendo apresentado inicialmente enquanto instalação numa

exposição coletiva chamada *Incredibly Soft Sounds* na Galeria 101, em 1998. A versão enquanto instalação também apresenta um vídeo do artista estalando repetidamente seu tornozelo direito durante vinte minutos, exposto como uma projeção no nível do tornozelo. *Crackers* desdobra-se também em um CD de áudio (2000), que possui desenhos da artista Onya Hogan-Finlay e numa performance, em que Migone apresenta duas projeções videográficas, uma da ação pré-gravada e outra da ação executada ao vivo, nas quais estala seu tornozelo direito, junto com as gravações em áudio dos estalos de 1997.³¹

Mas, como definir e perceber esses estalos sem matriz lingüística, sem aterrissagem precisa, sem lugar numa escuta funcional? O artista Steve Roden, nos dá uma pista, ao afirmar que as propostas sonoras têm “[...] o potencial de ampliar a percepção de uma pessoa de um espaço (ou talvez até do mundo), através da experiência da escuta - e escutar focado aumenta a experiência [...]” (2005, trad. nossa).³² Mas, o que seria um desfoque na escuta? Seria a saturação auditiva, apontada por Schafer? Em algumas notas de seu “diário de sons”, em *Ouvindo Pensante* (1991), o autor escreve: “7 de maio – Na noite passada, realmente ouvi o som da ponta de meus dedos escovando as páginas do livro que lia: um som em flocos.” (1991, p. 202). Mais adiante, ele alerta que teme “[...] a erosão de todos os refinamentos acústicos [...]” (1991, p. 202).

³¹ Disponível em http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/crackers.html. Acesso em 25/07/2007.

³² Disponível em: <http://www.inbetweenoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

▷

Na tentativa de escutar o vácuo (de pensamento), paraliso a audição, durante alguns segundos, e retiro um lacre de cada ouvido. E, abrir algo já aberto implica em perfurar muito bem (ou muito mal) os próprios ossos, as camadas ou filtros auditivos, perceptuais, mentais.

▶▶ ▶

Na instalação em processo *Algo de áudio* (2009) (Fig. 44) **(Som 42)**, duas prateleiras suspensas com uma coleção de lacres brancos são dispostas ao lado de um aparelho mp4 e de um fone de ouvido brancos, para escuta (em *looping*) de ruídos de aberturas de diferentes embalagens fechadas a vácuo. A gravação dos ruídos que compõem *Algo de áudio* parte de uma escuta indicial do ambiente doméstico e de ações cotidianas.³³

Sobretudo, como aponta Barthes, a escuta indicial consiste num exercício de seleção, e “[...] é o sentido por excelência do espaço e do tempo através da captação dos graus de distanciamento e de aproximação regulares da estimulação sonora.” (1990, p. 218). Para o autor, “[...] a apropriação do espaço é igualmente sonora: o espaço doméstico, da casa, do apartamento (equivalente aproximado do

³³ Se a coleção de lacres brancos foi desencadeada em 2000 (estando em processo de expansão), coincidindo e dialogando com o processo de *Lista de coisas brancas*, a escuta e gravação da abertura de embalagens fechadas à vácuo foi desencadeada em 2007, quando adoçava uma xícara de café, após o almoço, em casa. Ao escutar o ruído do encontro do açúcar com o café quente, fiz um comentário para a colega e artista Claudia Zimmer: “Aqui tem algo de áudio.” A partir de nossa conversa sobre outros ruídos mínimos, quase imperceptíveis, lembrei de minha coleção de lacres brancos (de vidros de requeijão e palmito) e surge a idéia de gravar os ruídos produzidos durante a abertura de outras embalagens.

território animal) é um espaço de ruídos familiares, reconhecidos, cujo conjunto compõe uma espécie de sinfonia doméstica [...]” (BARTHES, 1990, p. 218).

De certo modo, o processo de *Algo de áudio* envolve um deslocamento do foco da audição para um detalhe insignificante e invisível, mas ao mesmo tempo, estranhamente familiar, ao passo em que ele se repete como micro-ruído de fundo, todas as manhãs, tardes e noites, durante os preparos de refeições, em espaços privados e/ou públicos. E, esse deslocamento é duplicado ao ser lançado para escuta em fone de ouvido, uma espécie de audição encapsulada ou, como pontua Murray Schafer, um dos últimos espaços acústicos privados.

Head space [espaço da cabeça] é uma expressão popular entre os jovens e refere-se à área da mente que não pode ser alcançada por nenhum telescópio. [...] No espaço da cabeça, na audição com fones de ouvidos, os sons não apenas circulam em volta do ouvinte, mas literalmente, parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio [...]. (2001, pp. 171-172).

Assim, ao reunir os micro-ruídos coletados, um após o outro, com pequenos intervalos de silêncio entre eles, para escuta imersiva em fone de ouvido, ao lado das prateleiras com lacres brancos, suscita-se tanto uma espécie de relação de interpretação (os lacres comporiam partituras a partir de resíduos documentais dos fins de vácuos gravados?), como também propõe-se súbitos poros ou vazios na escuta. Ou seriam não-vazios, já que escutamos o ar de fora voltando a preencher o vácuo silencioso das embalagens? Mas, não seriam vazios que se desfazem e se refazem, no espaço (suspensão) da escuta em fone de ouvido?

Escuta porosa

“Aonde quer que estejamos, o que ouvimos é em sua maior parte ruído. Quando o ignoramos, ele nos incomoda. Quando o escutamos, o achamos fascinante.”

John Cage



Os primeiros sons que escuto quando acordo pela manhã, antes ou depois do despertador tocar, consistem em camadas que vão se entrelaçando, como uma trança de cabelo ou um novelo: ruídos de passarinhos, um grilo agudo pulsando no jardim, o rumor do ar em movimento, o vento que varre o começo do dia, outros pássaros pelos arredores, pela mata do terreno ao lado de casa, e sempre alguns carros, ao longe, arrastando um barulho, que de perto mais parece o rumor de um algo pesado sendo mudado de lugar. Por vezes, a chuva abafa e alisa as escutas. Tudo isso concomitantemente, com sobreposições variadas e imprevisas: o vento respira mais forte ao mesmo tempo em que escuto o motor da geladeira branca, com seus grupos de ruídos e de silêncios planejados. No verão, as cigarras anunciam o calor do dia, num quase-pacto com a desordem aquecida do sol. Escutar cigarras de manhã cedo parece uma espécie de aviso que o motor do dia já está aceso, que o primeiro passo foi dado.



Tentar escutar um ruído dentro da massa de barulhos do dia, escutar uma só camada de ruído ou a textura de um rumor dentro de um campo de barulho, constituem exercícios presentes tanto no processo de construção das proposições sonoras *Cigarra* (2005) (**Som 43**) e *Grilo* (2002-2004)³⁴, como nos desdobramentos dessas proposições em outras versões inter-relacionadas.

Capturei o ruído de cigarras em janeiro de 2005, quando gravava uma série de vídeos de insetos brancos³⁵. Os sons do terreno ao lado de casa tomaram a trilha dos vídeos e passei a perceber esse entorno ruidoso com outros ouvidos. Resolvi trabalhar com o áudio desse inseto, editando-o e repensando-o enquanto proposição sonora.

Em 2005, iniciei a construção de um disco intitulado *Limpendo a casa, limpando a mente* (ainda em processo), em que há uma faixa denominada *Limpe seu banheiro ouvindo cigarra*. Em 2006, inseri a proposição *Cigarra* no aparelho de som da casa de Aline Dias e Diego Rayck³⁶, sendo que o ruído se misturou ao ambiente sonoro doméstico e quase ninguém percebeu a proposição (o ruído parecia vir de fora, do jardim). *Cigarra* foi ainda desdobrada enquanto instalação sonora, em 2007, em que a proposição é emitida de quatro “pedras-caixas de

³⁴ Apesar de ter desencadeado parte do processo de *Cigarra*, não abordarei diretamente essa proposição sonora e seus desdobramentos nesta pesquisa.

³⁵ Vídeos *Bicho-penugem* e *Mini-nuvem*, em processo de edição.

³⁶ Durante a exposição da qual participei (com curadoria dos artistas), denominada *Como viver melhor - não leve a arte tão a sério* (Projeto Contramão), em Florianópolis.

som” dispostas no chão, com breves pausas, em que o espaço sonoro por ela agenciado solicita e incorpora o vazio e os silêncios do espaço expositivo. Entre 2007 e 2008, elaborei uma versão da proposição enquanto micro-ação sonora em contextos públicos urbanos, a qual abordarei neste sub-bloco.

A micro-ação consiste numa série de passeios a pé por bairros de Florianópolis, Porto Alegre e Indaial, em 2008³⁷ (Fig. 45), carregando-se uma mochila branca com equipamento de áudio, da qual é emitido a proposição sonora *Cigarra*. A ação aconteceu em ruas com muito ou pouco barulho, ruído e rumor, em calçadas, praças, parques e jardins, em tardes ensolaradas ou nubladas de domingo e de dias da semana, tendo sempre um ou dois acompanhantes (*Ajudantes de Cigarra*), que registravam a ação.³⁸ Parte dessa documentação acabou por desencadear outros trabalhos, como os vídeos *Cigarra [registro-rumor P.]* (2008) e *Cigarra [registro-rumor I.]* (2008), que serão abordados mais adiante.



Barulho, ruído, rumor

Para Murray Schafer, foi o artista Luigi Russolo que em 1913, “[...] pôde dizer que a nova sensibilidade do homem dependia de seu apetite por ruído.”

³⁷ Em Florianópolis-SC, foi realizada em 15/06/2008 (no bairro Lagoa da Conceição), em Porto Alegre-RS ocorreu nos dias 15/07/2008 (no Parque da Redenção) e 17/07/2008 (no centro da cidade), e em Indaial-SC foi realizada em 6/07/2008 (de um bairro ao centro). A ação foi realizada em Florianópolis também em outro momento, em setembro de 2008, no centro da cidade, recebendo como título *15 minutos de Cigarra ao redor da Praça XV*, pois *Cigarra* circulou e adentrou a Praça XV – uma praça “fabricada”, como o Parque da Redenção, em Porto Alegre.

³⁸ Participaram dos passeios: Anna Paula Stolf e Joana Knobe (Florianópolis), Helder Martinovsky (Indaial e Florianópolis) e Claudia Zimmer (Porto Alegre).

(2001, p. 261) e que desde então houve um encontro entre música e ambiente, cessando a divisão “[...] em dois reinos – o musical e o não-musical.” (2001, p. 162). Russolo, publica o tratado *L'Arte dei Rumori - Manifesto Futurista*, em 1913, realizando obras baseadas na introdução do ruído nas estruturas composicionais definidas por ele como musicais. Para o artista, todos os “ruídos organizados” são musicais, sendo que “*É preciso que se rompa com este círculo restrito de sons puros e que se conquiste a variedade infinita dos ‘sons-ruídos’.*” (1996, p. 52).

Para que nos convençamos pois da variedade surpreendente de ruídos, basta pensarmos no estrondo do trovão, nos sibilos do vento, nas quedas de uma cachoeira, no gorgolhar de um riacho, nas roçaduras das folhas, no trote de um cavalo que se distancia, nos tremores cambaleantes de um carro sobre a calçada, e na respiração ampla, solene e branca de uma cidade noturna; em todos os ruídos que fazem as feras e os animais domésticos e em todos aqueles que pode fazer a boca do homem sem falar ou cantar.

Atravessemos uma grande capital moderna, com os ouvidos mais atentos que os olhos, e degustaremos então o distinguir dos moinhos de água, de ar ou de gás nos tubos metálicos, o murmúrio dos motores que resfolegam e pulsam com uma indiscutível animalidade, o palpitar das válvulas, o vai e vem dos êmbolos, o rangido das serras mecânicas, o andar dos trens por sobre os trilhos, o estalar dos chicotes, o gorgear das cortinas e das bandeiras. (RUSSOLO, 1996, p. 53).

A partir dessas e outras reflexões, Russolo propõe *entoar* e modular ruídos através de diferentes instrumentos, por ele inventados e denominados *Intonarumori* (Fig. 46) (**Som 44**), em espécies de operações de imitação (seriam onomatopéias sem palavras?). E, também compôs para seus aparatos algumas peças musicais, como *Risveglio di una città* (1914) (**Som 45**), executada por ele e seu assistente, Ugo Piatti, em Milão, em abril de 1914. Nos *Intonarumori*, diversos tipos de ruídos são

produzidos mecanicamente e amplificados através de megafones. Cada ruído possui um tom e por vezes também um acorde que predomina no conjunto de suas vibrações irregulares. Ou seja, modular um ruído não implica em retirar deste os movimentos e vibrações irregulares de tempo e de intensidade, mas “[...] sim dar um tom ou grau à mais forte e predominante dentre tais vibrações.” (RUSSOLO, 1996, p. 53). E propõe “6 famílias de ruídos” a serem moduladas em sua “orquestra futurista de ruídos”:

1. Estrondos, trovões, explosões, rajadas de sons, quedas, ribombos;
2. Silvos, sibilos, sopros;
3. Cochichos, murmúrios, sussurros, cicios, borbotões;
4. Rangidos, estalidos, roçaduras, zumbidos, crepitações, fricções;
5. Ruídos obtidos com percussão sobre metais, madeiras, peles, pedras, terracotas etc.;
6. Vozes de animais e de homens, gritos, berros, gemidos, bramidos, risadas, estertores, soluços. (RUSSOLO, 1996, p. 54).

Flo Menezes, em *Música Eletroacústica – história e estéticas*, afirma que a classificação de Russolo “[...] constitui, de fato, a primeira tentativa de consideração *tipológica* dos ruídos [...]” (1996, p. 55)³⁹. E se na escuta de Russolo ocorre uma incorporação incontornável dos barulhos, ruídos e rumores e de suas maquinarias, ela relaciona-se diretamente com uma aproximação das texturas

³⁹ “[...] [e] por isso pode ser vista como um enfoque precursor do que Pierre Schaeffer designará, em meio à música concreta e portanto cerca de 40 anos mais tarde, por *solfejo dos objetos musicais*.” (1996, p. 55).

sonoras da vida cotidiana, infinitas e cambiantes.⁴⁰ Ou, como nos aponta José Miguel Wisnik,

[...] o ruído torna-se um índice do habitat moderno, com o qual nos habituamos. A vida urbano-industrial, da qual as metrópoles são centro irradiadores, é marcada pela estridência e pelo choque. As máquinas fazem barulho quando não são diretamente máquinas-de-fazer-barulho (repetidoras e amplificadoras de som). O alastramento do mundo mecânico e artificial cria paisagens sonoras das quais o ruído se torna elemento integrante incontornável, impregnando as texturas musicais. (1989, p. 42).

Russolo constitui assim uma importante referência em meu processo e, sobretudo, constitui um marco no campo de usos do som, lançando os ouvidos ao mundo (natural e artificial, das vozes dos animais e das não-vozes dos objetos/materiais, das “máquinas-de-fazer-barulho” aos barulhos inerentes aos motores) e efetuando uma espécie de “domesticação dos ruídos ambientais”, como aponta Alan Licht (2007). Entretanto, se para o artista urge trazer uma “família inteira de ruídos” para dentro da sala de concertos, no campo da música, na micro-ação *Cigarra* proponho outros movimentos sonoros e acústicos, um pouco distante e distinto das exaltações futuristas, os quais apresento a seguir.



⁴⁰ Essa aproximação mistura-se com o que propôs o Futurismo (do qual Russolo era um dos porta-vozes, junto com Marinetti), como a exaltação da cidade industrial, da máquina, de uma “beleza da velocidade”, conectadas ao elogio do desenvolvimento tecnológico e científico do mundo moderno, contra toda tradição, com influências marcantes das experiências militaristas e a exaltação da guerra alavancadas por Marinetti.



Um pressuposto para a realização das micro-ações consiste em que minha aproximação dos contextos escolhidos – espaços e tempos pelos quais venho transitando –, se dá tanto por um interesse pelas “paisagens sonoras” pulsantes e cambiantes destes locais, como pela experiência de tentar perceber e repensar minha própria escuta, em situações cotidianas e de deslocar ruídos de um contexto para outro.⁴¹

Murray Schafer define a “paisagem sonora” (termo por ele inventado) como a “[...] totalidade do ambiente sonoro em que vivemos, [...] não só os sons musicais, [mas também] os sons do nosso cotidiano [...]”⁴², propondo exercícios para perceber esse entorno dinâmico e transformável. Um desses exercícios consiste em “passeios sonoros”, definidos pelo autor não como meros “passeios auditivos”, mas como uma espécie de “[...] exploração da paisagem sonora de uma determinada área usando-se uma partitura como guia [...] constituída por um mapa

⁴¹ Foi durante a construção do disco *FORA [DO AR]* que percebi que experiências acústicas constituem situações catalisadoras e recorrentes em meu processo de investigação.

⁴² Disponível em www2.uerj.br/~labore/entrevista_murray_baixo.htm. Acesso em 12/08/2006. O autor enfatiza ainda que “[...] o termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (2001, p. 366). Schafer foi o fundador do *The World Soundscape Project – WSP* (atualmente *World Forum for Acoustic Ecology*), em fins dos anos 60, na Universidade de Simon Fraser, em Vancouver, Canada, contando também com a participação de Barry Truax, Hildegard Westerkamp, entre outros participantes. O *WSP* propôs investigar as relações existentes entre um ambiente sonoro e seus habitantes através de vários projetos que envolviam saídas de campo para pesquisa, escuta, mapeamento, reflexão e gravação das paisagens sonoras escolhidas. O termo “*soundscape*”, traduzido como “paisagem sonora” nos países latinos, inexistente na língua inglesa, sendo um neologismo que deriva da palavra *landscape*, que significa paisagem, vista panorâmica. Schafer sublinha, no prefácio de *A afinação do mundo*, que esse conceito foi criado durante os estudos do *WSP*, vinculado às tentativas de transformar ambientes sonoros: “Tive de inventar meu próprio vocabulário, à medida que o conceito evoluía: ecologia acústica, esquizofonia, marca sonora, som fundamental etc.”. (2001, p. 11).

que chama a atenção do ouvinte para os sons do ambiente que serão ouvidos no decorrer do passeio.” (SCHAFER, 2001, p. 297).

Dialogando com Schafer, Barry Truax enfatiza que o conceito de paisagem sonora inexistente fora da percepção humana, indicando como um ambiente sonoro é compreendido por quem vive dentro dele. Ou seja, a tentativa de exercitar uma escuta mais minuciosa e atenta implica em pensar e diferenciar o que se ouve e se escuta num ambiente sonoro. Assim, durante o processo de *Cigarra* e de outras proposições sonoras⁴³, percebi uma possível diferenciação entre as sensações e percepções sonoras presentes nos termos *barulho*, *ruído* e *rumor* (remodelando a instigante família de Russolo). As próprias palavras suscitam sentidos diferentes, pelas suas sonoridades, sendo que pesquisei seus significados em vários dicionários de língua portuguesa. Alguns as colocam como palavras sinônimas, outros insinuam pequenas variações, as quais investiguei mais detalhadamente em dicionários de etimologia.

Barulho, que significa grande estrondo, desordem, conjunto de sons dissonantes, deriva de *barulhar*, que quer dizer misturar-se tumultuosamente, confundir-se. Barulhar deriva de embarulhar, que por sua vez, surge de uma forma epentética⁴⁴ de embrulhar. E embrulhar significa enrolar, dobrar, envolver (alguma

⁴³ A instalação sonora *Coleção de arrepios*, por exemplo, construída em 2005 a partir de apropriações e reinvenções de ruídos cotidianos (sons desconfortáveis, como o ruído dos talheres no prato ou o ranger de porta), desencadeou a necessidade dessas diferenciações. Assim como a micro-intervenção sonora *Grilo*, que também suscitou questões que dialogam com *Cigarra*.

⁴⁴ Uma forma epentética significa que foi acrescentado por epêntese (do latim do *epenthese*, do grego *epénthesis*, inserção): inserção de um fonema ou sílaba no interior de uma palavra que se verifica no processo evolutivo da

coisa), empacotar, embaraçar-se, complicar-se (uma questão), enevoar-se (o céu, o tempo) e sentir (o estômago revolvido).⁴⁵

Com a instigante descoberta de que barulho e embrulho possuem um parentesco, algumas sensações, questões e situações percebidas durante *Cigarra* puderam ser pensadas. As paisagens sonoras urbanas parecem ser compostas por sons embrulhados, que podem enrolar nossa audição e nossas escutas e as revolver, embaraçando camadas heterogêneas de sons numa massa enevoadada e turva. Se prestarmos atenção ao barulho urbano, poderemos perceber nele um campo embrulhado de possibilidades e impossibilidades acústicas. Porém, talvez não consigamos escutar nossos pulsos e passos, e nem manter uma conversa durante muito tempo, numa avenida movimentada, pois nossas vozes logo são enevoadas pela textura sonora desse ambiente (o que também pode vir a constituir um tumulto temporário e instigante).

Quando *Cigarra* ocorreu em Porto Alegre, ao redor do Parque da Redenção (ou Parque Farrroupilha), ao lado da Avenida Oswaldo Aranha, o ruído do inseto ora era audível, ora era quase imperceptível (mas mesmo assim persistia dentro da mochila e também em minha escuta). O barulho opaco do trânsito dos carros, ônibus e motos empacotava quaisquer outros sons. Mas, a partir da esquina do Mercado Bom Fim, o ruído de cigarra tornava-se mais audível e houve uma espécie

língua ou em corruptelas (aquilo que corrompe ou é corrompido, corrupção, palavra ou locução erradamente escrita ou pronunciada). Disponível em www.priberam.pt. Acesso em 24/07/2008.

⁴⁵ Informações retiradas do “Dicionário etimológico da língua portuguesa” (CUNHA, 2007, p. 291) e do Dicionário on-line Priberam: www.priberam.pt. Acesso em 24/07/2008.

de redução de peso em meus ouvidos. A textura dos motores ficou em terceiro plano e a paisagem sonora passou a incluir em seus relevos falas de pessoas que passeavam no parque, passos no chão de areia, latidos, sons de passarinhos e tentativas de uma canção num violão, sob a *camada ambulante de cigarra*.

Já, a palavra ruído (do latim *rugidu*) significa fremir, som produzido por corpo que cai ou estala, ou ainda “[...] qualquer som produzido por algo que vibra por percussão, fricção, estalo, etc., e que é percebido pelo ouvido” (FERREIRA, 1992a, p. 307). Se etimologicamente, ruído vem de rugido, quando escuto o ruídos de grilos e cigarras, percebo que essa noção parece envolver, por outro lado, poucas camadas sonoras, diferenciáveis entre si, podendo ser mínimas, ásperas ou agudas, breves ou prolongadas. Proponho assim pensar a palavra ruído mais próxima à “fremir”, no sentido de tremer, vibrar ou estremecer, como o *fretenir*⁴⁶ das cigarras, que consiste num ruído estridente produzido pelos machos do inseto, por meio da vibração de membranas debaixo de seu abdômen.⁴⁷ Como aponta Schafer, as cigarras figuram entre os insetos mais ruidosos, e “É difícil descrever as

⁴⁶ (<http://www.priberam.pt>). Os machos das cigarras possuem “[...] duas membranas na lateral do abdome que, acionadas por músculos, vibram com uma frequência de 4.500 vibrações por segundo [...]” (TACLA; MORELLO, 1989, p. 30). As cigarras ouvem por “membranas timpânicas” sensíveis a vibrações e “[...] são parte das traquéias do sistema respiratório que, em determinados pontos, se dilatam formando bolsas de ar. Ao vibrarem, essas membranas estimulam células sensoriais ligadas a elas. [...] Nas cigarras, estão na parte de baixo da primeira porção do abdome” (TACLA; MORELLO, 1989, p. 30).

⁴⁷ “Tradicionalmente, em outubro ou novembro, a cigarra sai do solo. O macho vai para as árvores, canta e atrai a fêmea para o ritual do acasalamento. Logo depois, ele morre e as fêmeas saltam para as árvores, colocam seus ovos que viram larvas, caem no solo, penetram na terra e ficam sugando a seiva da árvore durante três a quatro anos, até que recomeçam seus ciclos. Há uma espécie, nos Estados Unidos, que sai do solo a cada 17 anos.” Disponível em www.cpopular.com.br - 14/10/2004. Acesso em 05/02/2008.

cigarras para alguém que não as conheça.” (2001, 61).⁴⁸



Ruídos parecem sons que não embrulham minha escuta.
Parecem ser mínimos, micro, podendo ser franzinos ou intensos.
Podem pender para o agudo.

(Som 46)

Barulhos parecem ser mais graves e volumosos.
Parecem mais espessos.

(Som 47)

Mas, dependendo dos contextos sonoros, eles podem se misturar, numa massa em que suas camadas são embrulhadas. Adentrar essa massa heterogênea para fisgar um ruído pode ser um exercício fascinante.

E, se as fontes dos ruídos e/ou dos barulhos se moverem, eles tornam-se um rumor.

(Som 48)



Nesse sentido, a palavra rumor (do latim *rumore*) significa o “[...] ruído de coisas que se deslocam [...]” (CUNHA, 2007, p. 694), o murmúrio de coisas ou

⁴⁸ Schafer assinala várias referências às cigarras na literatura e na filosofia, entre elas, *Fedro*, de Platão, em que Sócrates conta que as cigarras eram homens tocados pelas musas que passavam a vida cantando e, esquecendo-se de comer, morriam e renasciam como insetos. “No taoísmo, as cigarras são associadas a *hsien*, a alma, e imagens de cigarras eram utilizadas quando se preparava um corpo para ser incinerado a fim de auxiliar a alma a se libertar dele após a morte.” (SCHAFER, 2001, p. 62).

situações que mudam de lugar, o murmúrio de vozes, notícia que corre de boca em boca. Rumorar ou rumorejar é produzir rumor, sussurrar brandamente, falar em segredo, cochichar (FERREIRA, 1992b, p. 1528).



O rumor pode ter uma só camada de som ou mais de uma camada.

Ele é sempre ambulante, como o rumor de falar caminhando ou de caminhar em silêncio.

Rumor-respiração. O rumor de caminhar com um ruído nas costas e nos ouvidos.



Carregar o som de cigarra envolveu assim a tentativa de deslocar e colocar um ruído em circulação, suscitando a produção de um rumor. Ruído-rumor que se misturou às texturas sonoras de Indaial, Florianópolis e Porto Alegre, por algumas poucas horas, em determinados dias e trajetos.



Entre a escuta crua e a escuta porosa [rumor esquizofônico, ruído acusmático]

O conceito de “esquizofonia”, proposto por Murray Schafer, dialoga com o deslocamento provisório que a proposição *Cigarra* agencia. Palavra que deriva da junção do prefixo grego *schizo*, que significa cortar, à palavra grega *phone*, que significa voz, e que consiste na separação entre um som e sua transmissão. Se “[...] os sons originais são ligados aos mecanismos que os produzem [...] os sons reproduzidos por meios eletroacústicos são cópias e podem ser rerepresentados

em outros tempos e lugares [...]” (SCHAFER, 2001, p. 364).

Ao mesmo tempo, se “[...] um som dura tanto tempo quanto nos lembramos dele [...]” (SCHAFER, 1991, p. 182), a esquizofonia introduz pelo corte e descontinuidade uma possibilidade de flutuação e “repercussão” dessa duração. Ou seja, a emissão sonora pode ser infinita e perturbadora, podendo tanto amortecer e fatigar como ser utilizada (pela arte, pela música, pela poesia) para ativar e intervir na audição e escuta.

O autor assinala que a opacidade ou amontoamento de sons que caracteriza nossa paisagem sonora urbana atual (pelo menos nas médias e grandes cidades) constrói-se a partir da Revolução Industrial, quando houve a introdução da paisagem sonora *lo-fi*⁴⁹, que possui um congestionamento sonoro. É introduzida “[...] uma multidão de novos sons, com conseqüências drásticas para muitos dos sons naturais e humanos que eles tendiam a obscurecer [...]”, sendo que esse desenvolvimento prosseguiu até a fase da Revolução Elétrica, que acrescentou outras modificações, como a introdução de recursos para “[...] acondicionar sons e transmiti-los esquizofonicamente através do tempo e do espaço para viverem existências amplificadas ou multiplicadas [...]” (SCHAFER, 2001, p. 107). Assim, Schafer enfatiza que ao mesmo tempo em que a

⁴⁹ Termo que consiste na “[...] abreviação de baixa fidelidade (low fidelity), que é uma razão sinal/ruído desfavorável. Aplicado aos estudos da paisagem sonora, o ambiente lo-fi é aquele em que os sinais se amontoam, tendo como resultado o mascaramento ou a falta de clareza.” (SCHAFER, 2001, p. 365).

possibilidade de estocar, transmitir e reproduzir eletroacusticamente o som criava a alta fidelidade (*hi-fi*⁵⁰), a paisagem sonora vivia sob uma condição *lo-fi*.

Se Schafer preocupa-se com a qualidade da paisagem sonora, enfatizando o contexto, propondo que aprendamos “[...] a ouvir a paisagem sonora como uma composição musical [...]” (1991, p. 289), em que se pode escutar os sons do mundo como música (pressuposto alargado e praticado pelas escutas abertas de Russolo e Cage), o compositor Pierre Schaeffer aposta num caminho oposto. Como escreve Brandon LaBelle, “Schaeffer e Schafer ocupam dois extremos no espectro sônico; um retira o contexto e o outro o enfatiza” (2006, p. 209, trad. nossa), pois Schaeffer, ao propor uma “escuta reduzida”, retira o som de toda referência visual, descrição lingüística ou narrativa direta, interessando-se somente pelas qualidades próprias do som, pela sua manipulação e construção.

Pierre Schaeffer propôs uma situação “acusmática”⁵¹ de escuta, na qual a fonte do som é eliminada e o som é desligado de seu entorno, de seus arredores, sendo que “[...] simplesmente escutamos o som, em seu movimento no espaço acústico e arquitetônico, o som como objeto sonoro [...]” (SANTOS, 2004, p. 60). Para o autor, o “objeto sonoro” livra-se dos fatores culturais, do banal, do natural e do contextual, sendo que “[...] deixando de escutar um evento por intermédio do

⁵⁰ Termo que consiste em “[...] uma razão sinal/ruído favorável [onde] aplicado aos estudos da paisagem sonora, um ambiente hi-fi é aquele onde os sons podem ser ouvidos claramente, sem estarem amontoados ou mascarados.” (SCHAFER, 2001, p. 365).

⁵¹ “A idéia de ‘acusmático’ corresponde a uma prática pitagórica, que consistia em uma experiência iniciática, na qual Pitágoras fazia-se ouvir escondido atrás de uma cortina, evitando, assim, que seus discípulos confundissem suas colocações com a sua imagem” (SANTOS, 2004, p. 61).

som, não deixamos por isso de escutar o som como um evento sonoro [...]” (SCHAEFFER, 1993, p. 247-248). Ou seja,

[...] escutando o objeto sonoro que nos apresenta uma porta que range, podemos perfeitamente desinteressar-nos da porta, para interessar-nos apenas pelo rangido. Contudo, a história da porta e a história do rangido coincidem exatamente no tempo: a coerência do objeto sonoro é a do evento energético. [...] O objeto sonoro dá-se no encontro de uma ação acústica e de uma intenção de escuta [...]. (SCHAEFFER, 1993, p. 248).

E, a “escuta reduzida” propõe tanto o afastamento ou a quebra de uma escuta habitual e condicionada culturalmente⁵², como possibilita inventar, criar e manipular objetos sonoros.

No processo de construção da proposição sonora *Cigarra*, pode-se dizer que se parte de uma “escuta reduzida”, em que foquei uma camada de ruído e o retirei de seu contexto (construindo um objeto sonoro, a proposição *Cigarra*), subtraindo os barulhos e rumores de seu entorno original (meu bairro, o terreno ao lado de casa). Porém em outro momento, quando ocorre a micro-ação, há uma espécie de devolução do ruído de cigarra ao mundo, inserindo-o novamente em contextos urbanos⁵³, de uma maneira móvel (pelo andar), esquizofônica e acusmática. Ocorre também uma documentação dessas sobreposições (com

⁵² Fátima Carneiro dos Santos irá fazer uma importante ressalva quanto a este aspecto: “A questão é que o fato de se propor uma redução acaba criando uma nova condição ou, melhor, um novo condicionamento, tão paralisante quanto o anterior. Levando-se em conta a incapacidade de se isolar em compartimentos os diversos níveis da sensação e da percepção e de se limitar os modos de escuta, concordamos com Ferraz, quando diz que ‘não existe uma música ou uma escuta estritamente acusmática e nem estritamente conceitual’.” (2004, pp. 74-75). Porém, a autora sublinha que esta crítica não retira a grande importância de Schaeffer no campo da música, da escuta musical e do objeto sonoro após a década de 50.

⁵³ Operações semelhantes ocorrem na micro-intervenção sonora *Grilo*.

registros em vídeo, fotografia, texto, áudio e desenho). Soma-se à “escuta reduzida” inicial a proposta de uma *escuta porosa*, que tanto absorve vivamente os sons a sua volta como tenta pensar possíveis graus de parentesco entre barulho, ruído e rumor (levando em conta o campo afetivo e acolhedor que envolve uma família, incluindo as brigas e boatos dos parentes).

Durante as ocorrências de *Cigarra*, tenta-se perceber diferenças ou semelhanças entre sons, propondo-se a escuta de um ruído dentro de uma massa de barulho ou a escuta dos trajetos de um rumor. Assim, o ruído de fundo poderia ser pensado como um *rumor de frente*?

Sobretudo, as experiências acústicas que são exercitadas nesse processo são também propostas aos passantes-ouvintes. *Cigarra* parece suscitar também *escutas cruas*, imprevistas, despreparadas ou *escutas para o infra*. Pois, é preciso pausar e esburacar a escuta para se ouvir o que está sob, no fundo de.

O trabalho *A bruit secret* (1916) de Duchamp, já apontado no bloco **Nuvem investigativa**, pode ser relacionado a essa escuta para o detalhe, para o *infra* ou para a partícula. Como também envolve uma *micro-acusmática*, sendo que a própria idéia de ruído vincula-se a algo indefinível, invisível e inacessível. Ou talvez, o fato de não ser imediatamente entendido ou identificado seja característico de todo ruído. Como escreve Brandon LaBelle, “O ruído é como um estranho.” (2004, p. 75, trad. nossa). Desse modo, um ruído estrangeiro pode virar um rumor, que ativa um desejo de saber de onde vem e o que é este ruído. E, em *Cigarra*, o obstáculo

que permite o jogo acusmático não é nem a cortina pitagórica ou o novelo duchampiano, mas uma mochila branca.

Talvez a micro-ação *Cigarra* tenha algo muito em comum com *A bruit secret*, pois o próprio ruído do inseto na natureza envolve o recurso acusmático. O artista e músico-biólogo Francisco López (1997) enfatiza que a acusmática implica na *ruptura visual* da conexão “causa-efeito” entre a fonte sonora e o que ela emite. E exemplifica que quando escutamos o ruído áspero de cigarras numa selva ou numa floresta, ocorre o que denomina como “o paradoxo da cigarra escondida” (“*the hidden cicada paradox*”):

Durante o dia, este é provavelmente o som mais típico que, naturalmente, situa-se no primeiro plano do campo sonoro. Pode-se percebê-lo com uma intensidade e proximidade surpreendentes e, muitas vezes você ouve a cigarra na frente de seu rosto. No entanto, como um paradoxo persistente, você nunca a vê. (LÓPEZ, 1997, trad. nossa).⁵⁴



Como já foi apontado, a descontinuidade entre a fonte/emissão sonora e a sua reprodução pode também amplificar a potência sonora para propor percepções, sensações, sentidos, não-sentidos e experiências sinestésicas. Deste modo, a artista Janet Cardiff⁵⁵ vem produzindo uma série de trabalhos sonoros que

⁵⁴ Disponível em: <http://www.franciscolopez.net/env.html>. Acesso em 29/01/2011.

⁵⁵ Artista canadense que investiga o uso do som e da narrativa para modificar experiências de espaço e tempo, propondo uma série de *audio walks* e instalações (que utilizam também vídeo e outros objetos). Alguns de seus

envolvem deslocamentos físicos acompanhados da audição de narrativas (“*audio walks*”), propondo relações entre sons, corpo, tempo e espaço. Ela sublinha que: “O som tem a habilidade de transportar você para outro lugar, [...] se você está no telefone falando com alguém e ouve gaivotas, de repente você sente que está no mar [...]” (CARDIFF, 2004, trad. nossa).⁵⁶

Em seu trabalho *Drogan’s Nightmare: The Walk* (2000) (**Som 49**), a artista oferece ao participante um *discman* e propõe que ele percorra trajetos narrados em áudio, sendo que os espaços da gravação por vezes coincidem com o espaço físico real. Isso faz com que o espectador-participador vivencie situações muito próximas das que ela propõe, tornando-o “[...] cúmplice e voyer das histórias inventadas [...]” (MESQUITA, 2000, encarte de CD).

As propostas de Cardiff suscitam relações de embaralhamento e vertigem entre som, espaço, tempo e entre quem caminhar escutando suas narrativas. Pois, se estas constituem indicações de caminhos e direções a seguir, junto com falas ficcionais, barulhos, ruídos e rumores daqueles espaços (em outro tempo), os contextos sonoros onde os trajetos são refeitos também modificam o que se ouve no *discman*, de diferentes maneiras e em intensidades variáveis, de modos sutis e embaraçados ou sucintos e diretos.

LaBelle pressupõe essa relação intrínseca entre o som e o meio

trabalhos tiveram a assistência técnica do artista George Bures Miller, com o qual Cardiff também desenvolveu instalações (que também utilizam sons, objetos e vídeos). Disponível em <http://www.cardiffmiller.com/index.html>. Acesso em 03/03/2009.

⁵⁶ Disponível em <http://www.theage.com.au/articles/2004/10/13/1097607289093.html?from=storyrhs>. Acesso em 20/08/2006.

circundante, enfatizando a existência de uma “dinâmica relacional do som”. O som é intrinsecamente relacional na medida em que emana, propaga, vibra, move, conecta e perturba. E, o espaço é mais do que sua aparente materialidade, sendo que “[...] produzir e receber o som implica em ser envolvido em conexões que tornam a intimidade intensamente pública e a experiência pública distintamente pessoal [...]” (LABELLE, 2006, p. IX, trad. nossa).

Para o autor, os trabalhos sonoros propõem uma ativação da relação existente entre som e espaço e também acionam uma relação com quem habita, transita ou está inserido neste espaço. Ou seja, todo evento acústico é também um evento social, na medida em que o som ocorre entre a presença física e psíquica do outro. Presença que também contribui para a modulação do som, para sua reflexão, reverberação, volume, intensidade e, sobretudo, influencia no que o som pode suscitar semanticamente.

II

Mas, como escutar a cidade com cigarra?

[há algo de *nonsense* nessa proposição]

[ou talvez há algo de silêncio, já que não falamos a língua desse inseto]

▶▶

Na execução da micro-ação, por vezes, as pessoas pareciam ouvir, mas não escutar, sendo que alguns passantes reagiam ligeiramente, olhando para a

mochila ou para quem a carregava, parando brevemente suas marchas ou, às vezes, rindo e fazendo comentários. Em algumas das ocorrências, em que o rumor de cigarra fundiu-se à paisagem sonora dos contextos, de maneira a ser difícil localizar a fonte do som (“o paradoxo da cigarra escondida”), agenciaram-se outras dúvidas, pois o ruído-rumor parecia por vezes estar vindo de outra fonte sonora.

Outro dado importante é que a ação de caminhar pelos contextos urbanos emitindo o áudio de um inseto, não implica em realizar alterações físicas permanentes ou intervenções drásticas e definitivas. Apresenta-se antes como uma ação mínima em relação aos barulhos, ruídos e rumores das paisagens sonoras urbanas, constituindo uma espécie de ação *infra-mince* nesses ambientes.⁵⁷ A noção de micro-ação sonora remete também a uma sensação da cidade como um campo infinito. Como assinala Anne Cauquelin, a cidade é “anóptica”. Ou seja, não podemos mais ver uma cidade, nem entrar ou sair dela. A cidade também não é mais fixa, e o objeto estável cedeu lugar a um processo de construção permanente (CAUQUELIN, 1996, p. 34).

Fátima Carneiro dos Santos, em seu estudo intitulado *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*, dialoga com essas questões, ao passo em que a autora propõe refletir sobre a escuta de paisagens sonoras urbanas, sendo que “[...] os modos de escuta que se estabelecem entre o ouvinte e essa paisagem sonora são basicamente, escutas do hábito [...]” (2004, p. 101).

⁵⁷ O áudio de cigarra é veiculado num volume médio, contudo, como já mencionamos, dependendo da intensidade do volume de cada cidade, durante cada trajeto, o volume do equipamento sonoro pode ficar mais alto ou mais baixo.

Entretanto, Santos enfatiza que é possível “Chamar a atenção para uma poiética da escuta⁵⁸ [o que] implica, assim, num corte na linha do hábito: uma intervenção” (2004, p. 107) nas escutas dominantes, maiores e normatizadas, propondo-se uma escuta do entorno como uma “escuta nômade” e flutuante.⁵⁹

E, a autora exemplifica esse estímulo com o projeto *Listen* (1966-1978) (Fig. 47) de Max Neuhaus, que propôs desde “saídas de campo” ou passeios sonoros a lugares quase inacessíveis, nos quais a gravação de sons era impossível, até publicações, como postais (segundo ele, uma versão “*do-it-yourself*” do projeto) ou um pôster com a palavra *LISTEN* impressa sobre uma imagem da parte inferior da ponte do Brooklin (cuja paisagem sonora chamava sua atenção).

Considerado por Neuhaus seu primeiro trabalho independente como artista, *Listen* surge a partir de uma séries de reflexões:

⁵⁸ Referenciando o musicólogo Susumo Shono, para quem “A atitude de escuta [...] não consiste no conhecimento da significação da obra musical, nem na percepção única do objeto-sonoro. Não se trata da correspondência entre a composição e o que é escutado, nem sequer de ver o objeto composto do ponto de vista do compositor. Tal modalidade busca os diversos jogos do som sem a preocupação de saber o que eles significam, mas preocupando-se mais estreitamente com uma escuta criadora, que compõe e inventa.” (SANTOS, 2004, p. 107).

⁵⁹ A autora assinala que para ouvir o que denomina “música das ruas”, urge uma “escuta nômade” como “[...] uma escuta que compõe [...]” (2004, p. 100), participa e é construtora, ao invés de receptora, referenciando de Cage a Deleuze, entre outros autores. Uma escuta que transita na “[...] textura sonora que a cidade secreta. Ruas. Rico tecido de sons que se movem e nos arrastam. Diferentes velocidades. Diferentes dinâmicas. Música das ruas. Nervosa. Palpitante. Explosiva. Mapa aberto. Pontos que se conectam como um rizoma. Música que flutua... escuta nômade.” (SANTOS, 2004, p. 109). Silvio Ferraz sublinha que a pesquisa de Santos aborda questões inéditas no campo da música, advertindo que o exercício de escutar a rua não é escutá-la “[...] como se ela fosse uma sala de concerto, com temas, contrapontos e outros modos de relacionar e dar nomes aos sons. Também não é escutar aquelas músicas cujo espaço de performance são as ruas, o *rap*, o *hip hop*, os ambulantes. É sim, escutar uma outra idéia de música que estaria escondida em meio aos sons de carros, transeuntes, ônibus, aviões, estrondos ou ainda um pássaro perdido. Abrir as janelas dos ouvidos para depois, levar a música das ruas para outras escutas [...]” (FERRAZ *apud* SANTOS, 2004, orelha de livro).

Como percussionista, eu tinha estado diretamente envolvido na inserção gradual dos sons do cotidiano dentro da sala de concerto, de Russolo até Edgard Varèse e, finalmente, a John Cage, onde os sons vivos da rua foram levados diretamente para dentro desse espaço. Vi essas atividades como uma forma de dar credibilidade estética a esses sons [...]. No entanto, comecei a questionar a eficácia do método. A maioria dos membros da audiência parecia mais impressionada com o escândalo dos sons 'ordinários' colocados em um lugar 'sagrado', do que com os próprios sons, e poucos eram capazes de levar a experiência adquirida para uma nova perspectiva sobre os sons de suas vidas cotidianas.

Fiquei interessado em ir um passo além. Por que limitar a escuta à sala de concerto? Em vez de trazer esses sons para dentro da sala de concerto, por que simplesmente não levar o público lá fora – uma demonstração *in situ*? (NEUHAUS, 1990, p. 63, trad. nossa).⁶⁰

Neuhaus escreve que “[...] a primeira performance foi para um grupo de amigos convidados. Eu marquei um encontro com eles na esquina da avenida D e Oeste da 14ª Rua de Manhattan. Carimbei a palavra LISTEN sobre a mão de cada um e comecei a descer com eles a 14ª Rua rumo a East River [...]” (1990, p. 63, trad. nossa).⁶¹ Thierry Davila sublinha, a partir das deambulações sonoras propostas por Neuhaus, que a caminhada é o melhor meio para escutar o mundo. E o artista adverte: “As pessoas acham que ver é tudo. Elas dizem, ‘Ver para crer’, mas de fato o olho e o ouvido estão em constante diálogo... O som é a outra metade da vida [...]” (NEUHAUS *apud* LICHT, 2007, p. 268, trad. nossa).

Caminhar para escutar os arredores, escutar para tentar pensar o próprio

⁶⁰ Texto disponível também em <http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>. Acesso em 04/12/2010.

⁶¹ *LISTEN* integra também o livro *Do it*, organizado por Hans Ulrich Obrist (2004), no qual Neuhaus apresentou parte do texto em que registra as impressões das primeiras performances do projeto, aqui descritas, juntamente com a proposição verbal “*LISTEN*”.

ouvir. O que se ouve enquanto se caminha? E, o que escutamos e não escutamos nos trajetos cotidianos, nos contextos e paisagens sonoras que habitamos e compomos? De certo modo, a caminhada possui uma relação constitutiva com uma espécie de rumor (sonoro, acústico, psíquico). E, é através de operações esquizofônicas/acusmáticas e com deslocamentos (espaciais e temporais) que *Cigarra* tenta propor um tremor nos processos auditivos e acústicos, uma interrupção nas escutas habituais, mesmo que estes sejam breves, instáveis e invisíveis. Pois, numa proposição sonora, desdobrada seja em instalação, micro-intervenção ou micro-ação sonora “[...] o artista não sabe nem controla o que cada sujeito escutará.” (COSTA, 2010, p. 36, trad. nossa).



Como pontua Thierry Davila, a prática do andar participa de um movimento oscilatório capaz de relacionar interior e exterior, processo intelectual e processo físico. Para o autor, caminhar constitui uma maneira de fazer um gesto. E, as práticas do andar possuem uma natureza “cineplástica”, pensada como a tentativa de não reduzir o movimento à translação, à simples mobilidade física, mas ao contrário, como uma tomada do movimento em toda sua amplitude, em todas as suas maneiras, compreendendo-as em suas “[...] dimensões psíquicas e fantasmáticas [...]” (DAVILA, 2002, p. 27, trad. nossa).

Na tentativa de reter algo desses processos (físicos e mentais, concretos e imateriais) envolvidos na micro-ação *Cigarra*, foram construídos diferentes tipos de

registros, agenciados tanto por mim como por pessoas próximas (parentes e amigos), as quais convidei para o passeio sonoro. Ocorreram então registros simultâneos: alguém filmou e/ou fotografou o passeio, sendo que capturei o mesmo em áudio, com um gravador digital e um microfone. Antes e após a ação, elaborei também algumas anotações, desenhos e pesquisas de textos científicos e literários que envolvem o inseto, seus hábitos (modo de ser/estar) e ciclo de vida.

Como já foi apontado, parte dessa documentação acabou por desencadear outros trabalhos⁶², como os vídeos *Cigarra [registro-rumor P.]* (2008) e *Cigarra [registro-rumor I.]* (2008)⁶³, os quais constituem outras versões da proposição sonora *Cigarra*, e ao mesmo tempo, possuem uma conexão constitutiva com a ação, pois são construídos a partir de suas ocorrências.

Os vídeos propõem, paralelamente e interseccionalmente à escuta de outras versões de *Cigarra*, a leitura de narrativas textuais (espécies de “diários de borda” traduzidos em legendas) que acompanham e guiam os trajetos. Assim, percorrer com os olhos e ouvidos o *registro-rumor* apresentado pelos vídeos envolve também uma prática silenciosa e reflexiva. Pois, como aponta Michel de Certeau (1994):

[...] a atividade leitora apresenta [...] todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de

⁶² Como a instalação *Arquivo Cigarra*, que não será abordada na pesquisa, e que agrupa também tanto os registros em torno da micro-ação, como também projetos de outras versões da proposição sonora, como esboços da instalação, entre outros materiais.

⁶³ Fragmentos dos vídeos podem ser acessados no site <http://www.raquelstolf.com>.

certas palavras, intersecções de espaços escritos [...]. A leitura introduz portanto uma “arte” que não é passividade. (1994, pp. 49-50).

Nesse sentido, os vídeos assinalam relações de intersecção entre um percurso textual e um trajeto sonoro na cidade, entre a mobilização da experiência de leitura e o exercício simultâneo de escuta. Como aponta Francesco Careri, em *El andar como práctica estética*, “O termo ‘trajeto’ se refere, ao mesmo tempo, ao ato de atravessar (o trajeto como ação de andar), à linha que atravessa o espaço [...] e o relato do espaço atravessado (o trajeto como estrutura narrativa).” (2005, p. 25, trad. nossa). Para o autor, o andar possui uma característica intrínseca de leitura e escritura simultâneas do espaço, e por isto, pode gerar interações na mutabilidade destes espaços, para intervir em seu constante devir por meio de uma ação em seu campo.

Michel de Certeau também aponta os relatos como percursos de espaços, em que “[...] as estruturas narrativas têm valor de sintaxes espaciais” (1994, p. 199) e essas “ações narrativas” acabam por produzir “geografias de ações”. Assim, a documentação, enquanto “[...] acumulação, classificação e disseminação de informação [...]” (PHILLPOT, 1998, p. 41, trad. nossa) não poderia ser pensada como uma reconstrução e reinvenção dos trajetos/passeios sonoros, ou como relatos ou narrativas de um espaço atravessado?

De certo modo, os vídeos suscitam tanto uma reflexão interna ao trabalho, em torno dos planos de partida da proposição sonora *Cigarra*, gravada e editada em 2005, possibilitando repensá-la e redimensioná-la, como também reinventam a

ação sonora ocorrida em Porto Alegre, Indaial e Florianópolis. As atividades de registro desencadearam outros desdobramentos, catalisando o desenvolvimento de outros processos, pensamentos e proposições.



Retomando as considerações de Barthes (1990), em que o autor assinala que ouvir implica um “fenômeno fisiológico”, enquanto que a escuta é um ato psicológico, envolvendo uma intencionalidade e um objeto dessa intenção, também podemos considerar que tentar perceber, pensar, perfurar e descondicionar a própria escuta pressupõe manobrar uma série de complexidades (comportamentais, cognitivas, conceituais, psíquicas, fantasmáticas), envolvendo também processos imprevistos de produção de sentido.

Se o compositor e músico Llorenç Barber aponta que “Há tantas espécies de sons como modos de escuta” (2008, p. 68, trad. nossa), podemos pensar a escuta porosa como uma escuta que flutua ou bóia sobre, entre e sob as camadas da paisagem sonora, mas é também por ela atravessada. E essas travessias incluem ao mesmo tempo, exercícios de escutas reduzida e ampliada, crua ou despreparada, focada e flutuante, concentrada e descentrada. No processo de reabertura dos ouvidos ao mundo, perceber variações sonoras tipológicas e topológicas (dialogando, diferenciando e atravessando as “famílias de ruídos” de Russolo) pressupõe o exercício de desacelerar a audição para tentar modular a própria escuta.



Fig. 39 - Raquel Stolf, *Céu da boca*, instalação sonora, 2009-2010.







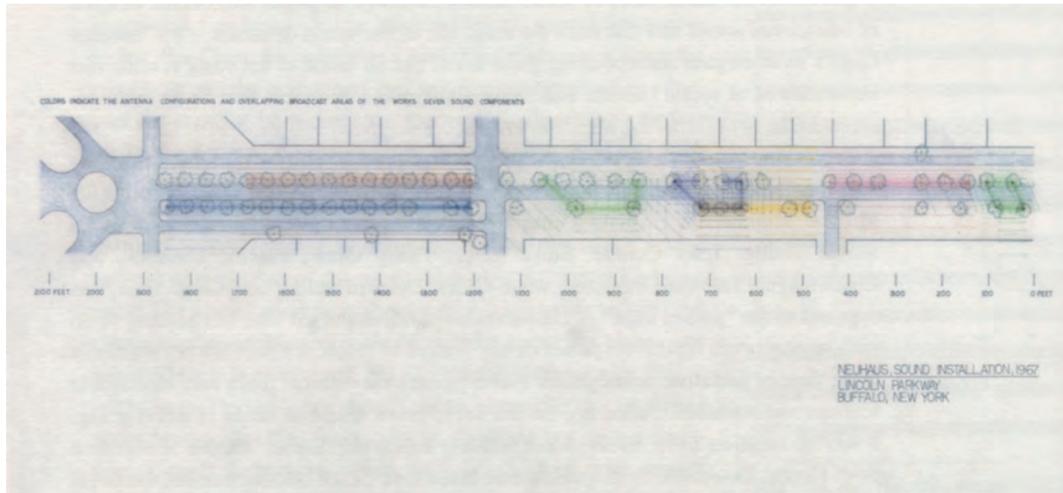


Fig. 40 - Max Neuhaus, *Drive In Music*, 1967-1968.



Fig. 41 - John Cage, *33 1/3*, 1969.



Fig. 42 - Chelpe Ferro, *Nadabrahma*, 2003.

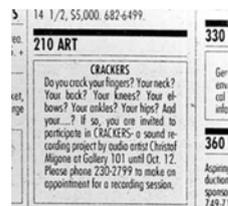


Fig. 43 - Cristof Migone, *Crackers*, 1997.
 Detalhe de anúncio em jornal.



Fig. 44 - Raquel Stolf, *Algo de áudio*, instalação sonora, 2009.



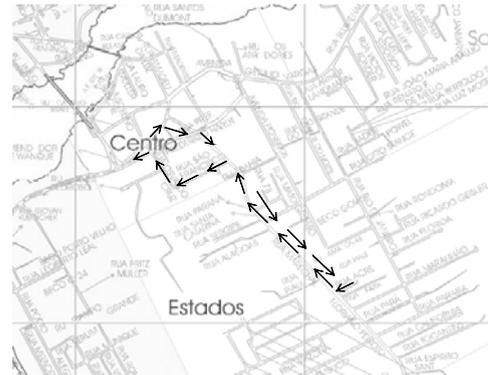


Fig. 45 - Raquel Stolf, *Cigarra*, micro-ação sonora, 2008.
Registros em Indaial-SC e em Porto Alegre-RS.



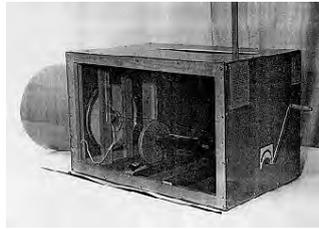
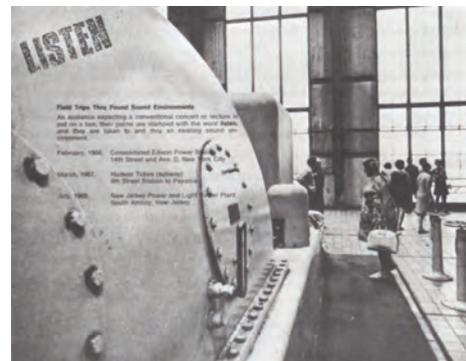


Fig. 46 - Luigi Russolo, *Intonarumori*, 1913.
Mecanismo de um *Crepitatori* e Russolo com seus *Intonarumori*.



Fig. 47 - Max Neuhaus, *LISTEN*, 1966-1976.



→ **Silêncio acústico**



A partir de reflexões desenvolvidas nos blocos anteriores, de proposições que exercitam uma escrita que desvia, uma leitura que flutua e uma escuta que oscila em palavras-partituras, levando-se em conta camadas de silêncio e de proposições que envolvem em seus processos desacelerações da audição e modulações de/em uma escuta porosa, que distingue um ruído de um rumor, um ruído de um barulho, o presente bloco apresenta e aborda proposições que articulam reflexões acerca do silêncio. Silêncio enquanto ruído e rumor (cheio, opacidade, branco), enquanto flutuação de sentido (deu o branco) e acerca de uma espécie de silêncio acústico: as localizações do silêncio – onde e aonde acontecem os silêncios? no encontro ou desencontro entre a audição, a escuta e o sentido?

Investiga-se conceitos e propostas que abordam a questão do silêncio, indagando-se se esses conceitos não transitariam semanticamente na própria escuta. Mas, se a maquinaria de sentido é algo difícil de interromper e suspender, e se uma coisa é minha escuta (de algo que me parece silencioso), que pode não coincidir com a escuta do outro, como propor silêncios em outras escutas? Talvez, pela diminuição da audição? Trabalhando com audibilidades precárias? Ou tentando pausar o que se ouve no que se escuta? Partindo de outra premissa-interrogação: como ouvir, escutar e colecionar silêncios?



Para adentrar a nuvem de perguntas acima, retomo as colocações de Murray Schafer, em que o autor assinala que a audição com fones de ouvidos possibilita uma escuta imersiva, pois o som circula no “espaço da cabeça”, embaralhando-se os limites entre dentro e fora, em que “[...] os sons não apenas circulam em volta do ouvinte, mas literalmente, parecem emanar de pontos situados dentro do próprio crânio [...]” (2001, pp. 171-172).

Assim, a partir da indicação da existência desse “espaço acústico privado” como área subjetiva em que um som é ouvido (antes que desapareça em seus limites de audibilidade), poderíamos pensar esse “espaço-tempo mental” como um espaço sinestésico e ao mesmo tempo impalpável e impenetrável, constituindo o plano de partida e de chegada da audição e da escuta.

E, não seria a partir desse “espaço-tempo mental” que a linguagem nos habita e nós a habitamos, enquanto voz falada e/ou voz escrita, espécie de discurso ou fala tanto interior como exterior¹? E também, não seria essa área que tentamos desacelerar, modular e reinventar, na tentativa de perceber e pensar variações sonoras entre barulhos, ruídos e rumores, onde camadas e

¹ Conforme o estudo *Pensamento e Linguagem*, de Lev Semenovitch Vygotsky, as palavras constituem uma espécie de substância do pensamento, pois é através delas que este passa a existir: “Um pensamento pode ser comparado a uma nuvem descarregando uma chuva de palavras. [...] Na nossa fala há sempre um pensamento oculto, o subtexto. Devido à impossibilidade de existir uma transição direta do pensamento para a palavra, sempre houve quem se lamentasse acerca da inexpressibilidade do pensamento.” (1991, p. 129). Para o autor, um pensamento trilha uma série de planos antes de ser expresso em palavras, em virtude de um movimento contínuo de vaivém do pensamento para a palavra e vice-versa. Distinguem-se então, dois planos da fala: o aspecto interior (fala para si mesmo; a fala interioriza-se em pensamento) e o aspecto exterior (fala para os outros; exteriorização do pensamento em palavras).

sobreposições de sentidos e não-sentidos podem ou não acontecer, durante o processo de escuta?

Deste modo, como pausar o próprio pensamento, o próprio discurso ou voz que soa e ressoa, a fala interior e exterior? Ou ainda, como interromper as escutas amortecidas e automáticas, que, como aponta a fonoaudióloga Beatriz Novaes (2005), cancelam tudo que se repete, transformando-o em fundo insignificante e inaudível? E, essa anulação não seria uma forma de silenciamento? Porém, como pensar um silêncio enquanto *fundo audível*, com e numa escuta ativa e inventiva? Como pensar e experienciar um silêncio acústico?

II

Dois sub-blocos desencadeiam, embaralham e movem as questões apresentadas, a partir do projeto *Assonâncias de silêncios* (2007-presente)², composto pelos trabalhos *Assonâncias de silêncios [coleção]* (2007-2010), *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]* (2008-2010) e *Assonâncias de silêncios [sala de escuta]* (2008-2010).³

² Em 2009, o projeto *Assonâncias de silêncios* foi contemplado com o Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, junto com os artistas Aline Dias, Julia Amaral e Roberto Moreira, sendo que passou a integrar o acervo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, em Florianópolis-SC. A exposição com estes trabalhos está prevista para ocorrer em 2011, no referido museu, e deste modo, os trabalhos *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]* e *Assonâncias de silêncios [sala de escuta]* serão abordados a partir de seus processos e projetos.

³ Conforme o **Mapa da nuvem**, apesar de não serem abordados neste bloco, os seguintes trabalhos compartilham algumas das questões aqui investigadas: *Abafador de ruídos*, *Anuros* e *Fundo do mar sob ruído de fundo [3 silêncios para Reverón]*.

Colecionar silêncios

“O silêncio, na realidade, não existe.”

John Cage

“Vendo disco que desaparece à medida que a agulha na radiola vai tocando.”

Paulo Bruscky



Assonâncias de silêncios [coleção] (2007-2010) (Fig. 48) consiste numa coletânea de silêncios sonoros, gravados e/ou apropriados de diferentes contextos, sendo agrupados num CD de áudio, juntamente com material impresso (capa, sobrecapa-encarte, folhetos com textos, imagens e desenhos), com tiragem de quinhentos exemplares.⁴ O [*volume 0*] da coleção reúne:

silêncios preparados: silêncios modificados [**Som 50**]; silêncios acompanhados: silêncios ruidosos e ruídos silenciosos [**Som 51**];

⁴ O disco possui projeto gráfico em parceria com Anna Paula Stolf e masterização por Luiz Roque Bezerra.

silêncios com falhas: com defeitos em sua gravações-capturas **[Som 52]**; silêncios empilhados: sobreposições-misturas de camadas de silêncios **[Som 53]**; fundo do mar sob ruído de fundo: fragmentos de gravações de um ponto específico da paisagem sonora do fundo do mar e de sua respectiva superfície (em torno da ilha de santa catarina) **(Som 54)**. (STOLF, 2010, texto em encarte de CD).

A tipologia de silêncios acima indicada foi construída durante o processo de escuta, gravação e edição digital⁵, sendo que venho capturando silêncios desde abril de 2007⁶. Sobretudo, o início do processo de gravação desencadeou uma série de dúvidas e de investigações teóricas e práticas indissociáveis, envolvendo tanto períodos de crise e distanciamento, como de retomada diária da coleção. E foi nesse movimento entre ação e inação que o primeiro volume da coletânea foi concretizado⁷.



Mas, como capturar, medir e fixar um silêncio sonoro?

Com um texto que desvia? Com uma palavra pênsil?

⁵ Até 2008, utilizei em meus trabalhos sonoros um gravador digital portátil MD *Sony* (que utiliza discos como mídia), com um microfone externo. A partir de 2009, adquiri um gravador digital portátil, estéreo e multi-pistas *Zoom H4*, com microfone acoplado e também com entrada para dois microfones externos, e que utiliza cartões. Alguns áudios também foram captados com uma filmadora digital *Sanyo VPC WH1* à prova d'água (até 3 metros de profundidade). No processo de edição, venho trabalhando com os softwares *Soundforge* e *Audacity*.

⁶ O processo de coleccionar silêncios decorre também de investigações presentes em outros trabalhos, como *FORA [DO AR]*, mas sobretudo: *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas, Plena pausa*, entre outros trabalhos que investigam a questão do branco.

⁷ Um segundo volume do disco – *[volume 00]* – está sendo desenvolvido desde 2010 e deverá ser editado e lançado em 2012 (pois a coleção é um processo *in progress* – e de certo modo, os discos consistem em coletâneas de uma coleção sempre inconclusa). Durante o processo de armazenamento dos silêncios, os áudios são classificados em pastas com as tipologias indicadas e com novas indicações, como *silêncios de filmes* (que está no próximo volume), *silêncios de músicas* ou *silêncios entre falas*.

Como começar, construir e manter uma coleção de silêncios?

E o que implica o deslocamento entre sua origem e sua inclusão noutra contexto – uma coleção?

Como construir um branco na escuta?

Talvez os maiores silêncios sejam os que não estão gravados, pois eu estava tão imersa neles que me dissolvi em suas texturas. Ou um longo silêncio de uma tarde de leitura, quando esqueci o gravador ligado, até o final do disco. Cinco horas e meia de silêncios ininterruptos, incessantes e esquecidos.

O silêncio das coisas: de uma mesa, de uma pedra, do vento.

Ou do corpo, das mãos, dos olhos, do nariz, da boca.

Um estar numa zona de vizinhança com silêncios.

Os silêncios de um dia de sol. Os silêncios de um dia de chuva.

São parecidos, são diferentes. Eles se repetem, um dentro do outro.

Em 28/12/2007, percebi que estava paralisada com a dificuldade de gravar, selecionar e deslocar silêncios. Talvez não se deva pensar no que é um silêncio, mas quando e se ele acontece, como ele é arquitetado, agenciado.

O silêncio como modo de escuta, os silêncios na e da própria escuta.

Silêncio de pensamento?

[Gravar cinquenta silêncios por ano]



Conceitos de silêncio

Durante o processo da coleção, foram investigados alguns autores que desenvolvem reflexões e concepções de silêncios, sendo que duas referências foram imprescindíveis para o desenvolvimento do projeto: Marcel Duchamp e John

Cage. Indiretamente, Duchamp foi importante para a construção do título/nome *Assonâncias de silêncios*, o qual lançou questões importantes ao processo do trabalho (que serão abordadas mais adiante) e Cage foi crucial pela sua concepção de silêncio, praticada/produzida em suas composições e processos.

No instigante trabalho do autor, denominado *Tacet 4'33''* (1952) (Fig. 49) **(Som 55)**, um pianista ameaça começar a peça, mas nada toca durante quatro minutos e trinta e três segundos, sendo que nesse intervalo ou espaçamento, o público se manifesta ruidosamente.⁸ Público que presencia, segundo James Pritchett (2009), uma “peça insonora” e o simples ato de um músico/intérprete que domina com maestria seu instrumento mas, diante dele, permanece sentado e pausado. Cage materializa o silêncio enquanto sonoridade, embaralhando posições, na medida em que “[...] a música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio e o silêncio da platéia vira ruído [...]” (WISNIK, 1989, p. 46).

Como aponta Pritchett (2009), em *4'33''*, o público é colocado diante do silêncio, num ambiente que não era por ele controlado e sem saber o que aconteceria. Durante a primeira apresentação da peça, Cage relata que: “As pessoas começaram a sussurrar umas às outras, e algumas pessoas começaram a sair. Elas não riram – estavam apenas irritadas quando perceberam que nada iria

⁸ Na primeira apresentação da composição, em 29 de agosto de 1952, no Maverick Concert Hall, Woodstock Artists Association, em Woodstock, Nova Iorque, o pianista “[...] David Tudor sentou-se ao piano, abriu a tampa do teclado e permaneceu sentado durante trinta segundos. Depois fechou a tampa. Voltou a abri-la para permanecer sentado e em silêncio durante outros dois minutos e vinte e três segundos. Ao final, fechou e voltou a abrir a tampa mais uma vez, permanecendo nesse terceiro ‘movimento’ sentado durante um minuto e quarenta segundos. Por último, fechou a tampa e saiu do cenário.” (PRITCHETT, 2009, p. 167, trad. nossa). Tudor utilizou um cronômetro para marcar o tempo de cada movimento, virando as folhas da partitura da peça, escrita à mão.

acontecer [...]” (CAGE *apud* KOSTELANETZ, 1988, p. 66). Quando perguntado, no documentário *John Cage: I Have Nothing to Say and I Am Saying It* (1990), sobre como se sentiria se alguém fizesse barulho durante a execução de 4'33", ele responde:

Eu simplesmente escutaria. Sons acontecem o tempo todo. Uma das coisas que foram percebidas de um ponto de vista musical, são as tosses que ocorrem durante concertos. Em grande parte da bibliografia musical, tosse é definida como um tipo de interrupção, não tem nada a ver com música. Mas se tivermos um interesse pelos sons, ao invés de só termos a experiência auditiva, uma tosse é um som audível e interessante como qualquer outro. A música é feita de sons e silêncio. Integrar os dois é compor. Não tenho nada a dizer e estou dizendo. (CAGE, 1990).

Sobretudo, Pritchett (2009) enfatiza que a experiência de silêncio em 4'33" foi proposta por um compositor e vincula-se à sua longa trajetória musical, pressupondo suas investigações sobre estruturas temporais que exercitara dez anos antes. Pois, para Cage, “Das quatro características do material da música, a duração, ou seja, o comprimento temporal, é a mais fundamental de todas. O silêncio não pode ser percebido em termos de tom ou harmonia; mas se percebe em termos de comprimento temporal.” (CAGE *apud* PRITCHETT, 2009, p. 171, trad. nossa). E assinala que “[...] o silêncio só tem duração.” (CAGE, 1978).⁹

No texto *Estructuras cageanas*, Liz Kotz pontua que 4'33" influenciou intensamente as práticas artísticas posteriores, de *Fluxus* às propostas conceituais,

⁹ Declarou também, em entrevista no documentário *John Cage: I Have Nothing to Say and I Am Saying It*: “Talvez não acreditem, mas eu compus 4'33" nota por nota. Todas as notas são silenciosas, mas com diferentes durações. E quando as juntei, deu quatro minutos e trinta e três segundos.” (CAGE, 1990).

pois a peça silenciosa aborda tanto a questão da “[...] conceitualização da obra de arte como experiência de duração, [...] baseada em marcos temporais estabelecidos de forma externa ou arbitrária, que determinam a duração de uma ação ou de um evento a ser executado [...]” (2009, p. 121, trad. nossa), como

[...] o fato de esvaziar a obra de todo conteúdo manifesto, e de concentrar implicitamente a atenção na situação em si, tanto um sentido *perceptivo* – pelo modo em que uma interpretação de 4’33’’ nos convida a escutar os sons do ambiente e a experimentar o mundo sonoro existente como se fosse um determinado tipo de música –, como em um sentido seguramente mais *conceitual*, pelo modo em que esta ausência de ‘música’, no sentido convencional, também poderia nos convidar a concentrar-nos nas convenções que emolduram um concerto de música e a refletir sobre ele em sua condição de instituição.” (KOTZ, 2009, p. 122, trad. nossa).

Sublinha ainda como legado de 4’33’’ a proposta de uma espécie de isolamento da partitura enquanto objeto gráfico/textual, sendo independente de sua interpretação, levando em conta que a própria leitura da partitura pode constituir sua realização. Como já foi investigado no bloco **Palavra pênzil**, esse gesto contribuiu para relançar um interesse dos artistas pelas “peças de linguagem” ou “*wordpieces*” e pelos múltiplos usos da partitura pelas experiências *Fluxus*. Ou seja, a partir de uma ampliação da notação musical operada por Cage¹⁰ surge uma “prática de partitura” que envolve uma infinidade de mecanismos (incluindo desenhos, diagramas, gráficos e instruções de fabricação), que podem

¹⁰ Um instigante livro por ele organizado, junto com Alison Knowles, reúne uma série de partituras experimentais de diferentes compositores, músicos e artistas: *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.

gerar atividades artísticas, assinalando a possibilidade de criação de uma obra repetível e re-interpretável. Nesse sentido, outra questão crucial é o modo como *4'33''* põe em crise o conceito de “obra”, fato que tangencia as experiências artísticas e as expansões por elas agenciadas dos anos 50/60 em diante.

A partir dessa experiência Cage irá propor, em 1962, uma outra versão de *4'33''*, segundo Kotz (2009), num formato livre e que poderia ser por ele ‘interpretada’, por exemplo, quando fosse buscar cogumelos no bosque, tendo qualquer duração, na medida em que consistia simplesmente em escutar com atenção o mundo ao seu redor, como se a partitura dissesse apenas “Escute”.

Podemos pensar aqui uma relação entre a proposição *Listen* de Max Neuhaus (abordada no bloco **Barulho, ruído, rumor**) e essa dissolução da escuta de silêncios de Cage na vida cotidiana. Neuhaus declara que, de Russolo a Cage, a proposta havia sido a de “levar os ruídos para dentro da sala de concerto” e que para ele, interessava muito mais deslocar o público para as sonoridades cotidianas, em saídas para escuta do entorno, tornando nebulosas as fronteiras entre arte e vida. Assim, talvez Neuhaus tenha executado, multiplicado e desdobrado, o que Cage esboçou e concretizou em muitas de suas experiências mas que praticava em sua vida diária, concebendo sua própria escuta imersa num processo de composição permanente.¹¹

¹¹ Lembro aqui de sua proposta citada no bloco **Nuvem investigativa**, chamada *Demonstration of the Sounds of the Environment* (1971), na qual Cage propôs que trezentas pessoas participassem de uma caminhada em silêncio, determinada ao acaso, por todo o campus da Universidade de Wisconsin, em Milwaukee. Ou ainda, de

Pritchett enfatiza que apesar de Cage não ter abordado intensamente a importância de 4'33'' enquanto peça em si mesma¹², ele escreveu constantemente sobre a importância do silêncio, principalmente com relação às estruturas temporais numa composição e também em suas vivências. Em entrevista a William Duckworth, quando indagado sobre a relevância da peça 4'33'', ele sublinha:

[...] utilizo-a continuamente em minha experiência vital. Não se passa um só dia sem que faça uso dessa peça em minha vida e em meu trabalho. Escuto-a todos os dias. [...] Nem sequer me sento para escutá-la. Volto minha atenção para ela e me dou conta de que soa de forma contínua. Portanto, cada vez, como me ocorre agora, minha atenção está pendente nela. Mais que qualquer outra coisa, ela é a fonte de minha maneira de desfrutar a vida. (CAGE *apud* PRITCHETT, 2009, p. 176, trad. nossa).

O silêncio entendido como ausência de som inexistente. Ele é antes a multiplicidade de sons: é burburinho, ruído-rumor do mundo, sonoridade ambiente. Como assinala Cage, “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (1985, p. 98). Ou seja, “[...] há sempre som dentro do silêncio: mesmo quando não ouvimos os barulhos do mundo, fechados numa cabine à prova de som, ouvimos o barulhismo do nosso próprio corpo produtor/receptor de ruídos [...]” (WISNIK, 1989, p. 16) – Wisnik refere-se aqui à conhecida experiência acústica do autor, que isolado numa

seu texto *HAPPY NEW EARS*, em que diz: “Não estou falando de nada especial, só de ouvido aberto, mente aberta e saber apreciar os ruídos diários.” (CAGE, 1985, p. 34).

¹² Algumas das referências de Cage à sua peça insonora encontram-se em entrevistas e também em seu livro *Silence*, na introdução de um texto sobre Robert Rauschenberg, em que ele escreve: “A quem possa interessar: As pinturas brancas chegaram primeiro; minha peça silenciosa chegou depois.” (2007, p. 98, trad. nossa).

câmara anecóica, sem qualquer sonoridade externa, escuta o som grave de seu sangue em circulação e o agudo de seu sistema nervoso.

Deste modo, para Cage (1978), o silêncio constitui “[...] a múltipla atividade que não cessa de nos rodear [...]”, em que há sempre algo para ser ouvido:

O silêncio, na realidade, não existe. Nunca existe uma ausência de som, que é como os dicionários definem o silêncio. O silêncio é simplesmente... uma questão mental. Uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando. Não sou eu que faço os pássaros cantarem, mas eu os ouço e não estou falando: a isso chamamos de silêncio. O silêncio é um meio de ouvirmos o que nos cerca. (CAGE, 1978).

Se o silêncio é uma questão mental e temporal, envolvendo uma “auto-pausa”, um modo de estar e uma relação com a não-intencionalidade, constituindo ao mesmo tempo uma forma de abrir os ouvidos para o que nos cerca, podemos pensá-lo como um meio para tentar começar a escutar. Um silêncio acústico, que depende de quem ouve e escuta, pendente numa escuta porosa.



Em *Um sopro de vida*, Clarice Lispector dialoga com a concepção de silêncio ativo e ruidoso de Cage, bem como, insinua a possibilidade de ocorrência de um silêncio na escuta a partir de um ouvir atento e “à espreita de nada”:

E aceito o acaso. Anseio pelo que ainda não experimentei. Maior espaço psíquico. [...]
Eu sei criar silêncio. É assim: ligo o rádio bem alto – então de súbito desligo. E assim capto o silêncio. Silêncio estelar. O silêncio da lua

muda. Pára tudo: criei o silêncio. No silêncio é que mais se ouvem os ruídos. Entre as marteladas eu ouvia o silêncio.[...]
Fui interrompida pelo silêncio da noite. O silêncio espaçoso me interrompe, me deixa o corpo num feixe de atenção intensa e muda. Fico à espreita de nada. O silêncio não é o vazio, é a plenitude. (LISPECTOR, 1978, p. 59).

O silêncio tem apenas duração e vincula-se à noção de vazio¹³. Um “silêncio espaçoso” que pode tanto nos interromper, como constitui, ao mesmo tempo, uma possibilidade de plenitude e de plano de partida para outras paisagens sonoras, para outras escutas ou para outros vazios no “espaço psíquico”. Mas, como se mover sobre, entre e/ou sob silêncios, ou, entre um silêncio e outro?

Roland Barthes, em *O neutro*¹⁴, afirma que etimologicamente, a palavra silêncio carrega duas nuances que se opõem, mas ao mesmo tempo, coexistem na mesma palavra: “[...] *tacere* = silêncio verbal ≠ *silere*: tranqüilidade, ausência de movimento e de ruído.” (2003, p. 49). *Tacere* remete ao silêncio de alguém que não fala, que não se pronuncia, enquanto *silere* refere-se aos objetos, ao mar, à noite, ao vento ou à “[...] lua no declínio, tornando-se invisível; o ovo que ainda não

¹³ Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos* (2000-2002), investiga-se a questão do vazio vinculada à nuvem investigativa branco → em branco → deu o branco, em que o vazio constitui um elemento ativo, um motor modulador de sentidos e de não-sentidos, entre outras questões.

¹⁴ Esse livro reúne uma série de anotações das aulas do curso *O neutro*, ministrado por Barthes de 18/02/1978 a 3/06/1978 no Collège de France (onde tomara posse, com sua *Leçon/Aula*, de 07/01/1977). Segundo Thomas Clerc, no prefácio à publicação do livro, “Barthes vai examinar durante esses meses cerca de vinte figuras (mais ou menos duas por aula), vinte e três exatamente, que ele também chama de traços ou cintilações. Essas figuras, que correspondem às encarnações possíveis do Neutro (e do Anti-Neutro), de ‘O sono’ a ‘O silêncio’, de ‘A cólera’ a ‘A arrogância’, são expostas em ordem aleatória, do modo como Barthes explica na aula inaugural, para não conferir ao curso um sentido preestabelecido, que estaria em contradição com o conceito de Neutro.” (CLERC *apud* BARTHES, 2003, pp. XVII-XVIII).

chocou: *silet*, *sileunt*.” (BARTHES, 2003, p. 49). *Silere* refere-se ainda a uma “[...] virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecem (*silentes* = os mortos).” (BARTHES, 2003, p. 49). E envolve assim uma espécie de estado original do mundo e da natureza, anterior a qualquer paradigma. Já *tacere*, como silêncio de fala, constitui um silêncio de palavras.

De certo modo, percebo que alguns autores que investigam conceitos de silêncio, pendem para a nuance *tacere*, enquanto outros para *silere*, mas sempre mencionando diferentes relações entre uma e outra nuance.

Em *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Eni Puccinelli Orlandi enfatiza um silêncio pensado enquanto “iminência” ou potência que pode concatenar sentidos, relacionando-se com a linguagem:

Como fazer aparecer a dimensão “otimista” do silêncio? / De início, nos propondo uma concepção não-negativa de silêncio: o silêncio não fala, ele significa. / A partir dessa concepção não o definimos negativamente em relação à linguagem (o que ele não é) mas em sua relação constitutiva com a significação (o que ele é). (1997, p. 44).

A autora sublinha que o silêncio significa de múltiplas maneiras, na medida em que constitui o objeto de reflexão de diferentes teorias de filósofos, de psicanalistas, de semiólogos, de etnólogos, de lingüistas, além de que “[...] há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 1997, p. 44). Ou seja, assim como as palavras, o silêncio também não é transparente: “[...] ele é tão ambíguo quanto

as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar.” (ORLANDI, 1997, p. 105). E ele também “[...] não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo fugaz. Ele escorre por entre a trama das falas.” (ORLANDI, 1997, p. 34).¹⁵

Já, para o filósofo André Comte-Sponville, o silêncio também não é ausência de som, mas nem por isso constitui a possibilidade de sentido:

Porque há dois silêncios, [...] ou duas maneiras de pensá-lo, ambas antagônicas e que definem mais ou menos (enquanto estivermos no discurso) duas filosofias. [...] o silêncio nada mais é, de início, que a ‘falta de sentido’ de tudo, e do próprio sentido. É outro nome do real. De fato, para nós, que falamos, o silêncio é ausência, não de ruído, mas de sentido. Portanto, um som pode ser silencioso (sempre o é, quando ninguém o interpreta), e pode dar-se que um silêncio seja sonoro. É o caso do eco das ondas ou das renúncias. (2000, p. 185).

Comte-Sponville sublinha que o silêncio é um “outro nome do real”, sendo

¹⁵ Deste modo, Orlandi apresenta alguns princípios acerca do silêncio, noções que são desdobradas em seu estudo e que giram em torno de dois pressupostos: de que há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido, e, de que há uma diferença entre estar em silêncio e um *silenciamento* enquanto ação de pôr em silêncio (engendrando um processo de produção de sentidos silenciados, convocando a história e a ideologia). Segundo o primeiro princípio, se o silêncio significa, é inútil tentar traduzir o silêncio em palavras, sendo possível apenas compreender seu sentido por “métodos de observação discursivos”. O segundo princípio concebe que existem pelo menos duas espécies de divisões nas formas do silêncio: o “silêncio fundador” (aquele que torna possível toda significação) e a “política do silêncio” (que dispõe cisões “entre o dizer e o não-dizer”), em que a política do silêncio se subdivide em “constitutiva” (“todo dizer cala algum sentido necessariamente”) e “local” (a censura). O terceiro princípio assinala que o silêncio não consiste na ausência de palavras, pois as próprias palavras carregam silêncios (em que, em algumas situações, “fala-se para não dizer coisas que podem causar rupturas na relação de sentidos”). Por fim, o quarto princípio sublinha que o silêncio não é o que está *implícito*, pois o “[...] implícito é o não-dito que se define em relação ao dizer [...] e o silêncio, ao contrário, não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído.” (ORLANDI, 1997, pp. 105-106).

que o plano sobre o qual o silêncio se define não é somente o da linguagem, mas o do mundo além da linguagem. O silêncio é concebido não como a “falta de uma palavra”, mas enquanto “o pleno de um real”: “[...] esse silêncio, aqui e agora, é o mundo. Esta luz numa parede, este pio de passarinho de manhã, este frescor, a sombra de uma árvore, uma pedra [...] Só existe o real, e o real é tudo, e sempre presente, e não significa nada [...]” (COMTE-SPONVILLE, 2000, p. 330).

Mas, seria possível oscilar entre essas nuances de silêncios? Ou pensá-las como planos que possam coexistir, lado a lado, ou em atravessamentos imprecisos, dependendo de cada situação e contexto? Talvez, as concepções de silêncios propostas por Cage¹⁶ e por Clarice Lispector lancem essas possibilidades. Ou talvez, em Barthes, quando ele propõe um silêncio como componente do Neutro, desse estado em que há um direito e uma possibilidade de calar-se, em que “[...] o silêncio não é um signo no sentido próprio, não remete a um significado: está lá como o *tacet* de uma partitura [...]” (2003, p. 53).¹⁷

Mas, Barthes adverte que se primeiramente, o silêncio constitui uma suposta arma para desarticular paradigmas “[...] (os conflitos) da fala; depois, essa arma solidifica-se em signo (ou seja, preso num paradigma): o Neutro, que é esquiva dos paradigmas, vai então tentar – paradoxalmente – burlar o silêncio (como signo, como sistema).” (2003, p. 60). O Neutro remete-se assim a estados

¹⁶ Ao mesmo tempo em que Cage sublinha que o silêncio não existe, que constitui uma questão mental, um meio para ouvir os sons ambientes (*silere + tacere*), ele aponta uma relação entre silêncio e linguagem: “Eu me comunico tão bem não dizendo nada como dizendo alguma coisa.” (1978).

¹⁷ Cabe assinalar, que a palavra *tacet*, em música, ou “[...] ‘cala-se’ em latim, corresponde ao silêncio de um instrumento ou de uma voz como parte de um trecho.” (BARTHES, 2003, p. 53).

intensos, intensivos e inauditos, que rejeitam oposições binárias, propondo suspender as leis, as arrogâncias, as exigências ou transgredir o senso comum, a opinião corrente. E, o silêncio como componente do Neutro consiste num silêncio pensado enquanto *ne-uter* ou “[...] nem um nem outro [...].” (CLERC *apud* BARTHES, 2003, p. XIX).

Deste modo, o Neutro implica uma diferenciação entre as noções de espaço e lugar: “[...] cansa-me procurar (e não encontrar) meu lugar (conversas de desconhecidos, mas esse cansaço é transformado se não me pedirem que ocupe um lugar [...]), mas que apenas flutue num espaço → lugar ≠ espaço são termos opostos.” (2003, p. 42). Barthes insinua que flutuar no espaço possibilita uma transformação do cansaço, constituindo uma promessa de repouso. Mas, como pontua Peter Pál Pelbart, surge um

Paradoxo: nós costumamos associar o repouso ao ‘lugar’ – um lugar na vida, na profissão, na estrutura familiar, um lugar na praia, numa casa de campo, um lugar ao sol... E Barthes nos diz justo o contrário: o império dos lugares cansa. Ao invés dos lugares, o espaço. O neutro representa o recuo dos lugares em direção ao espaço – com tudo o que isso implica em termos de possibilidade de circulação, estados intensivos e uma nova modalidade de experiência nômade. Nela prima o indefinido, o indeterminado, a deriva, a errância, a perda etc. (1989, p. 91).

O Neutro envolve um estado oscilante e móvel, implicando a ruína do paradigma como produtor de um lugar-significado fixo. E, o silêncio vinculado ao Neutro não consiste numa interrupção do fluxo verbal, até porque “[...] uma mera interrupção do fluxo verbal não é forçosamente silenciosa, isto é, pode ser o lugar

significante por excelência, o implícito de um crime, a ironia política, enfim uma estratégia mundana.” (BARTHES *apud* PELBART, 1989, p. 90). O silêncio que Barthes solicita “[...] está mais próximo do silêncio cético, que é o silêncio sem razão, sem implícito, silêncio do pensamento.” (BARTHES *apud* PELBART, 1989, p. 90).¹⁸

Mas, como pensar esse silêncio desconhecido, sem fixação determinada, sem significados definitivos? Como gravar um campo sonoro e silencioso, pleno e vazio, um campo Neutro¹⁹? Ou seria impossível escutar uma pausa sem implícito? Como gravar um fundo sem figura, um fundo enquanto atmosfera silenciosa?

▷

Gravar silêncios do que está fora de mim, mas me atravessa.

Um silêncio que introduz uma camada subcutânea no dia.

Ou que imanta minhas escutas, estende meus tímpanos.

Escutar silêncios solicita a interrupção de significados como indeterminações de sentido?

¹⁸ Tributário de Blanchot, o conceito de Neutro constitui uma crítica de Barthes às exigências de assumirmos lugares ideológicos, lingüísticos, literários, políticos e artísticos imutáveis e unívocos, possibilitando perfurar tais capturas. Blanchot amplia o conceito de Neutro, ao pontuar que o desconhecido como neutro, que constitui um modo de se relacionar com o Fora. E concebe o desconhecido nem como o “ainda-não-conhecido” (objeto a ser revelado num futuro), nem como o “absolutamente incognoscível” (transcendente a qualquer faculdade de conhecimento ou meio de expressão). “A relação com o neutro entendido como o desconhecido, com o *neutro enquanto desconhecido*, significa que esse desconhecido não pode vir à luz pois pertence a uma região estranha à visibilidade, sem que no entanto seja completamente invisível. [...] Nem visível nem invisível, inatingível sob o modo do conhecimento objetivo, místico ou intuitivo, fora de qualquer claridade que faz sistema (identidade, unidade, perspectiva, conjunto) – o que seria então um contato com o *desconhecido enquanto desconhecido*?” (PELBART, 1989, p. 96).

¹⁹ “O neutro não leva a lugar nenhum, e nunca está onde o situamos. A marca maior do neutro é seu caráter intrinsecamente atópico, [...] por não ser da ordem nem do ser nem do objeto (objeto é aquilo que tem um lugar detectável no interior de um campo).” (PELBART, 1989, p. 97).



Gravar silêncios sonoros ou propor silêncios acústicos pressupõe assim partir de um paradoxo constitutivo, que envolve uma série de dúvidas, as quais movem e, por vezes, pausam o processo da coleção. Cabe assinalar que a expressão *silêncio acústico* constitui um oxímoro, figura de linguagem na qual duas palavras opostas quanto aos seus significados se fundem num só sentido. E, conseqüentemente, o convívio entre dois significados que se excluem mutuamente no mesmo referente envolve uma relação paradoxal.

Para Deleuze, o paradoxo relaciona-se diretamente com a questão do não-sentido e do próprio sentido, na medida em que, como já apontamos no bloco **Palavra pênسيل**, o sentido não consiste nunca num dos termos de uma dualidade que opõe as palavras e as coisas, os verbos e os substantivos, as designações e as expressões, mas acontece, subsiste ou insiste na fronteira, corte ou na “[...] articulação da diferença entre os dois, já que dispõe de uma impenetrabilidade que lhe é própria e na qual se reflete [...]” (1998, p. 31). E, os paradoxos “[...] têm por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos [...]” (DELEUZE, 1998, p. 78). Ou seja, o paradoxo se afasta tanto do senso comum como do bom senso. Distancia-se do bom senso, na medida em que este é completamente “digestivo” e sedentário, com a função de prever (do passado ao futuro, do singular ao regular), sendo um “[...] senso único, [que] exprime a existência de uma ordem de acordo com a qual é preciso escolher uma direção e

se fixar a ela.” (DELEUZE, 1998, p. 78). E evita o senso comum, que identifica e reconhece, relacionando qualquer diversidade à forma de um Mesmo, atrelando-se ao bom senso enquanto previsão e fixação. Assim, para Deleuze, o conceito de sentido se desenvolve numa série de “paradoxos interiores”, entre os quais, encontra-se o “paradoxo do absurdo ou dos objetos impossíveis”²⁰.

Conforme esse paradoxo, os enunciados verbais que designam objetos contraditórios possuem um sentido, mas são sem significação. Deste modo, o princípio da contradição não se aplica nem ao absurdo e nem ao impossível, pois “Os objetos impossíveis – quadrado redondo, matéria inextensa, *perpetuum mobile*, montanha sem vale etc. – são objetos ‘sem pátria’, no exterior do ser, mas que têm uma posição precisa e distinta no exterior [...]” (DELEUZE, 1998, p. 38). Entretanto, se Deleuze sublinha que os objetos impossíveis constituem “acontecimentos inefetuáveis num estado de coisas”, como gravar silêncios sonoros? Como propor um silêncio acústico enquanto uma espécie de fenômeno impossível e, ao mesmo tempo, possível/passível de ocorrer? Ou essa ocorrência é, por assim dizer, impalpável, invisível, inaudível e indeterminada, por sua própria natureza paradoxal?

²⁰ Conforme Deleuze (1998), os outros paradoxos interiores são: o “paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida” (em que nunca dizemos o sentido do que falamos, o que aponta para uma impotência daquele que fala e para a infinita potência da linguagem de falar sobre as palavras), o “paradoxo da reiteração seca” (quando o sentido é “extraído” da proposição, ele suspende tanto a afirmação como a negação, tal qual o “sorriso sem gato” em Carroll, e esse “duplo evanescente” possui uma segura, esterilidade ou impenetrabilidade), o “paradoxo da neutralidade” (o sentido é sempre duplo sentido, sendo indiferente à afirmação e à negação, nem passivo e nem ativo – mas neutro ou “nem um nem outro”).



Como experimentar pela audição e escuta um oxímoro?

Como escutar um paradoxo?

Como propor silêncios na escuta do outro?

*Ouvindo de ouvidos bem fechados?*²¹

O que silêncios de diferentes espaços e contextos têm em comum?

No que eles diferem? Ou eles se parecem porque diferem?

Os silêncios se repetem.

O que de um silêncio alitera com o outro?

O que de um silêncio avizinha com o outro?



Assonâncias [coleção e repetição]

A denominação *Assonâncias de silêncios* foi construída a partir de uma fala de Duchamp, sendo que este título também envolve as noções de oxímoro e paradoxo. Em *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Duchamp

²¹ Tânia Galli Fonseca disse-me essa frase em sala de aula, durante a disciplina *Tempo e Subjetividade: Diferença e Repetição*, ministrada por ela juntamente com a professora Dra. Rosane Neves da Silva, no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social-UFRGS, em Porto Alegre, em 2008.

responde à uma pergunta de Pierre Cabanne – “*Você realmente ama as palavras?*” (1997, p. 153) – com as seguintes colocações:

- Ah! Sim, as palavras poéticas.
- Qual é a palavra mais poética?
- Não tenho idéia. Não tenho nenhuma agora à minha disposição. Em todo caso, são as palavras deformadas pelo seu sentido.
- Os jogos de palavras?
- Os jogos de palavras, sim; as assonâncias, palavras como esta, o *retard en verre* (retardo em vidro); esta me agrada enormemente. Ao inverso, isto quer dizer alguma coisa. (CABANNE, 1997, p. 153)

Duchamp assinala que as palavras poéticas são as palavras deformadas pelo seu sentido. Estranho jogo, este lance de Duchamp: se são os sentidos que alteram a forma das palavras, existem palavras com sentidos assentados, conformados ou encaixados? Em que a escrita-escuta poética pressupõe uma manipulação sinuosa e íngreme dos sentidos? Outro lance: ao inverso, isto quer dizer alguma coisa. As assonâncias, as repetições e os embaralhamentos. Como pensar uma escrita na qual aconteçam *assonâncias de silêncios*?

Talvez a palavra pênsil leve o silêncio em conta, na medida em que ela parte da tentativa de criar alianças movediças ou não-relações entre o que se vê, lê e o que se diz.²² Ou, ao passo em que ela parte do pressuposto em que “Há apenas palavras inexatas para designar algo exatamente [...]” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 11). Deste modo, precisar algo supõe *imprecisá-lo*? Urge pender para tentar dizer, escrever algo precisamente? Como ouvir algo impreciso precisamente?

²² Uma escrita que leva o silêncio em conta, em que se escreve a partir e com poros-pausas na escuta.

O conceito de assonância foi construído a partir dessas reflexões. Propõe perceber um som que ressoa no outro, o contexto sonoro que ressoa na escuta e vice-versa, desencadeando um processo de reenvio, que implica uma *escuta porosa*. A noção de assonância significa uma semelhança de sons em palavras, quando estão próximas umas das outras, podendo ser entendida também como a repetição de vogais das palavras num poema.²³ Porém, não a repetição de um mesmo ou de uma matriz, mas uma repetição de micro-variações.

Sobretudo, as questões acima atravessam o processo de coleccionar silêncios, bem como, relacionam-se com as tipologias verbais criadas para armazená-los na coletânea (*silêncios preparados; silêncios acompanhados; silêncios com falhas; silêncios empilhados; fundo do mar sob ruído de fundo*). Tipologias que dialogam com o ato de “pensar/classificar”, como propõe Georges Perec (2003), em seu livro homônimo. Para o escritor, a operação de classificar envolve uma série de palavras semelhantes e co-implicadas, mas ao mesmo tempo, diferentes entre si. Nesse “exercício de vocabulário”, como ele mesmo escreve, estão as ações de: catalogar, classificar, triar, decupar, enumerar, agrupar, listar, arrumar, guardar, reagrupar, entre outras. E, Perec se pergunta, a partir da barra entre as palavras “pensar/classificar”: “Eu penso antes de classificar? Eu classifico antes de pensar? Como classifico o que penso? Como

²³ A escrita do título do projeto *Assonâncias de silêncios* suscita também a figura do oxímoro como operadora de sentidos. Pois, se quando pronunciamos o título ocorre uma aliteração do fonema ‘s’ (o que se repete, entre a palavra ‘assonâncias’ e a palavra ‘silêncios’ são as consoantes e não as vogais – o que é indicado pelas setas que circundam e conectam as letras, marca que se repete nos impressos e no disco, mas sem as palavras), e não uma assonância. Porém, a aliteração só acontece por se utilizar a palavra ‘assonâncias’, especificamente.

penso quando quero classificar?” (2003, p. 151, trad. nossa).

No texto *Notes brèves sur l'art et la manière de ranger ses livres*, ele aponta diversas possibilidades de organizar os livros numa biblioteca (classificação alfabética, por cor, por data de aquisição, por formato, por país de origem, por prioridade de leitura, etc.), sendo que nenhum desses modos de classificação é satisfatório em si mesmo. Perec sublinha também que existem tanto livros fáceis de guardar, como difíceis ou mesmo impossíveis de agrupar. Nessa obsessão classificatória, assinala que podem ocorrer “classificações estáveis” (as que continua-se a respeitar) como também “classificações provisórias” (que duram alguns poucos dias). E sublinha ainda o que talvez constitua o motor de toda coleção: que no processo de rearranjo-organização incessante, oscila-se entre a “[...] ilusão de finitude e a vertigem do inalcançável” (PEREC, 2003, p. 41, trad. nossa).



O projeto artístico *A coleta da neblina* (1998-2005), de Brígida Baltar, dialoga com a tentativa (e necessidade) de colecionar e armazenar silêncios e com as operações apontadas por Perec. A artista coleta neblina, maresia e orvalho, sendo que, no início do trabalho, tentava captar e armazenar tais matérias impalpáveis em recipientes de vidro. Com o passar do tempo, a própria ação da coleta constitui a proposição, ação registrada minuciosamente através de fotografias, vídeos e gravações dos silêncios-ruídos das coletas, ação que pode ser concatenada também por outras pessoas, em que amigos enviam para a

artista os registros de suas coletas. O LP *Neblina maresia orvalho coletas* (Fig. 50) (Som 56), que integra seu projeto, parece nos apresentar outra espécie de silêncios preparados, na medida em que as sonoridades mínimas misturam sons ambientais com micro-texturas eletrônicas. Na capa do LP, uma pequena nota escrita insinua a escuta enquanto experiência silenciosa: “[para ouvir com menos decibéis]”. (BALTAR, capa de disco).

Para a artista, “[...] tem um ar meio enigmático [e uma] multiplicidade de sentidos que a neblina produz. [...] tudo pode ser muito assustador quando a neblina desaparece [...] é de certa maneira uma ação que torna o desconhecido mais presente.” (BALTAR, 2001, p. 63). E assinala:

Tem uma coisa que eu descobri quando comecei a coletar: quando você chega perto da neblina, ela não está mais lá [...] mas mais adiante. Isso traz também outros significados, alguma coisa que nunca vai ser apreendida. [...] para mim, coletar neblina se tornou quase uma necessidade [...]. (BALTAR, 2001, p. 62).

Coletar neblina talvez envolva um processo em que se manobram silêncios. Pois uma nuvem se desloca sem fazer muito barulho e/ou ruído. Ou o silêncio talvez constitua exatamente uma família de rumores nebulosos.

No disco *Assonâncias de silêncios [coleção]*, os títulos de algumas das faixas indicam alguns silêncios mais aerados ou vaporosos que outros, como *silêncio com vento*, *silêncio com sossego* ou *silêncio com vazio*.

▷

No processo de gravação de silêncios, quando não há quase nada para gravar, se deve gravar.

[silêncios podem ser decepcionantes]

Silêncios que podem ser, que parecem ou que eram.

Coisas que podem ser, que parecem ou que eram silenciosas.

Rumores que podem ser, que parecem ou que eram silenciosos.

Os silêncios parecem ser *infra-ordinários*. Georges Perec (1989), em *L'Infra-ordinaire*, pergunta-se como descrever o que se passa a cada dia e que se repete banalmente, como interrogar o que é comum e cotidiano, como falar desse *ruído de fundo*, incessante e rasteiro? Talvez, como propõe o próprio Perec, começando por fazer um inventário de nossos bolsos ou bolsas, perguntando onde, quando, por que e como vivemos, respiramos, caminhamos, descemos as escadas, sentamos à mesa para comer ou deitamos em camas para dormir.

Os silêncios infra-estruturam o cotidiano.²⁴

Os silêncios se repetem mas não se alcançam.



Em *Assonâncias...* o que se avizinha de um silêncio para outro, o que pulsa de um silêncio em outro (em minha escuta), o que se repete indefinidamente (pois uma coleção não tem fim) é a tentativa de empilhar silêncios, de cruzá-los na escuta. E a experiência de construir registros ou de se apropriar de silêncios sonoros do fundo do mar (no momento, até três metros de profundidade) ou do ar (da rua, na beira de estradas, de um jardim, de dentro de casa, de quartos de hotel, de filmes, de documentários ou de desenhos animados) insinua tentativas de

²⁴ O *infra-ordinário* é múltiplo e multiplicador. Ele transborda horizontalmente e insinua uma relação com o infinito. Instiga uma vertigem: acontece aqui e agora, lá e acolá, a todo e qualquer instante, numa incontinência incessante.

armazenar e amplificar seus vazios imprevistos, suas respirações. Como escreve Clarice Lispector: “[...] a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.” (1997, p. 117).

Talvez o silêncio seja uma espécie de branco que sempre retorna, um branco irrecomeçável. Há também algo de irredutível, díspar e singular dentro dos silêncios que se repetem e que os constitui. Eles se repetem, mas não se parecem. Ao mesmo tempo, eles se parecem em suas texturas díspares. Em algumas faixas do disco, os ruídos noturnos de dentro de dois espaços fechados (minha sala de estar e o quarto de hotel) parecem respirar num tom assonante. Há talvez algo entre esses dois silêncios que pode fisgar ou furar a escuta.

Deste modo, durante as gravações, percebo que inexiste um silêncio fundador (como matriz) e tampouco silêncios idênticos, mas tão somente repetições silenciosas. Impermanentes, silêncios pulsam em variações fugidias. Quando escuto um silêncio ele já me escapa ou me inunda. Contudo, seria possível suportar um silêncio longo e comprido? Seria possível escutar silêncios vastos e ininterruptos, durante dois dias, duas semanas, dois meses?

Na edição do disco, optou-se por distribuir/ordenar os silêncios pelas suas durações, em que se a primeira faixa (*silêncio com grilo*) (**Som 57**) possui cinco segundos, a faixa *silêncio com vazio e grilo* (**Som 58**), bem como a última faixa (*49 silêncios empilhados*) duram dois minutos e trinta e três segundos. O leitor-ouvinte pode assim optar entre ouvir apenas silêncios curtos, ou ter uma experiência acústica em que os tempos vão aumentando, ao longo do disco.

Sobretudo, para Deleuze (1988), a noção de diferença é apreendida pela sensação. E a localização da diferença é sempre por aproximação, ao passo em que ela se repete, acontece e não se cristaliza.²⁵ Assim, talvez no processo do CD *Assonâncias...* se esteja procurando lascas *infra-minces* de um silêncio a outro. Onde os silêncios podem ser pensados como diferenças insonoras que acontecem, que sobrevivem em minha escuta, que insistem sob a massa de barulho dos dias.²⁶ Para tanto, é preciso também colocar-se numa posição específica para ouvir e gravar silêncios. Urge uma escuta para o micro, para o infra, para o que é pouco, mas está de pé.

▷

Silêncios também me parecem concretos, como blocos opacos.

Gravar silêncios que existem, que co-existem, que subsistem.

Provar que silêncios (improváveis) existem, mesmo sendo impossível ou difícil.

Mesmo sendo preciso inventar condições de registro, criar arapucas para a escuta.

²⁵ Para o autor, só se entende a diferença pelo que ela irradia, pelo que ela efetua, pois ela é virtual, sendo da ordem do inefável, do que pode vir a acontecer. Os apontamentos sobre a concepção de *diferença e repetição* em Deleuze foram construídos a partir de anotações de aula e de um artigo desenvolvido na disciplina *Tempo e Subjetividade: Diferença e Repetição*, anteriormente citada.

²⁶ Como nos processos de escuta ocorridos tanto na construção da proposição *Cigarra*, como em seu desdobramento em micro-ação sonora e em vídeos.



Escuta [porosa] do entorno

O disco *Assonâncias de silêncios...* envolve assim um minucioso processo de audição durante as gravações de campo. De certa forma, ele parece uma execução ou interpretação ampliada e ao mesmo tempo “reduzida” da instrução *Estudo para Espaço* (1969) de Cildo Meireles, citada no bloco **Palavra pênzil**: “escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos”.

Em uma entrevista a Hans Ulrich Obrist, Meireles propõe denominar seus trabalhos com textos instrucionais como “fonomenos” ou, em inglês “phonomenon”, que consiste num “[...] jogo de palavras com fenômeno e fonema. [...] O primeiro *phonomenon* que fiz foi em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, em 1970. [...] Mas, mesmo antes, *Espaços Virtuais – Cantos* (1967-1968), [...] foi perfeitamente realizado a partir de instruções.” (2006, p. 67). Obrist sugere que esse tipo de proposta constitui uma espécie de “laboratório subjetivo”, sendo que, o artista sublinha uma relação de seus “fonomenos” com o “princípio de incerteza”, proposto pelo cientista Werner Heisenberg, enfatizando que “[...] nós sempre observamos a desordem que causamos enquanto estamos no ato da observação e pelo simples fato de observar.” (MEIRELES, 2006, p. 68).

Dialogando com as colocações acima, poderíamos pensar que se o silêncio constitui uma questão mental, como nos aponta Cage, constituindo um meio para começar a escutar, ao mesmo tempo, se não ficarmos em silêncio (*tacere*), não

conseguiremos ouvir o que se passa ao nosso redor, escutar uma só camada de silêncio ou a textura de um rumor dentro de um campo de barulho (*silere*). E, esses exercícios se fizeram necessários e presentes no processo do CD *Assonâncias...* . Sobretudo, pressupondo não só o silêncio antes e depois da palavra, ou sendo por ela indicado (pois os títulos de cada silêncio e a tipologia descrita nos impressos do disco atravessam e tornam a coleção possível), mas também um silêncio proposto a partir de um paradoxo lingüístico e conceitual – um *silêncio acústico*.

Nesse sentido, a proposta de colecionar silêncios envolveu a atividade diária de gravação de campo, em que havia uma preocupação em não registrar “marcos sonoros”²⁷. Essas tentativas envolveram muitas reflexões antes, durante e após as gravações, em que selecionar repetidamente o “fenômeno silêncio” pela e na audição-escuta acabou por me lançar num campo subjetivo do projeto.

Ao mesmo tempo, perceber atentamente o que se ouve e escuta num determinado contexto implica em tentar concentrar-se num espaço a partir de suas texturas e espessuras sonoras, as quais são também compostas e alteradas pela presença de quem ali possa estar. Surge então a possibilidade de esboçar *topografias sonoras de silêncios a partir de topologias acústicas*: de tentar descrever ou (a)notar um espaço e um tempo através de suas características sonoras, mas

²⁷ Murray Schafer (2001) propõe o termo “marco sonoro”, a partir da noção de “*landmark*” (“marco divisório”) para referir-se a um som que é único e possui qualidades que são reconhecidas especialmente por uma comunidade, como o sino de uma igreja ou os gritos de vendedores de rua. Mas, também pode consistir num som peculiar de uma paisagem natural específica, de sua fauna, flora e mesmo sua geografia (como o barulho-rumor de um vulcão). E, o autor adverte sobre a importância da preservação de alguns desses marcos.

levando em conta que as escutas (como propõe Barthes) podem inclinar, obnubilar e deslocar o que se ouve, modificando a percepção das camadas percebidas.

Sobretudo, percebo que a diferenciação entre ouvir e escutar, bem como, as diferenças entre modos de escutas (de Barthes, Schafer a Schaeffer) se embaralham. Para gravar silêncios é preciso aguçar os ouvidos, partindo de uma escuta indicial, seletiva e “reduzida” (a fim de evitar gravar “marcos sonoros” e/ou também vir a constituir “objetos sonoros”), “espreitando” uma escuta que compreende códigos (tentando evitar gravar silêncios com significações definidas), passando por uma escuta flutuante, escuta porosa ou assonante com o entorno (percebendo o silêncio como uma franzina película de não-sentido), e, ao mesmo tempo, atenta às diferenciações desses silêncios.

Referenciando esses processos, o disco *Assonâncias de silêncios...* possui também uma série de impressos que atravessam a coletânea de sons, de diferentes maneiras, articulando palavras-partituras junto a desenhos e outras imagens. Há algumas indicações para audição no encarte/sobre capa e também numa *ERRATA*. No verso de outros dois impressos, há indicações textuais – “[notas-desenhos de escuta]” e “[anotações de escuta]” – que sugerem tanto a ocorrência de registros de experiências acústicas como lançam a possibilidade de um reenvio dessas situações para o leitor-ouvinte.

De fato, durante a construção dos impressos houve tanto uma forte influência da audição-escuta simultânea dos silêncios já gravados, como, posteriormente, esses impressos foram sendo pensados enquanto proposições

que coexistem e, de certa forma, expandem os áudios.

As *[notas-desenhos de escuta]* foram elaboradas durante o processo de seleção, listagem e edição dos silêncios já gravados, do *[volume 0]* do disco. E, se no início dessa construção houve uma necessidade de ouvir a coletânea repetidamente, aos poucos passei a apenas rememorar os silêncios gravados (numa espécie de “esquadrinhamento retrospectivo”²⁸ acústico), e por fim, essa “fixação” foi se dissolvendo. Assim, as *[notas-desenhos...* foram sendo pensadas cada vez mais como possibilidades de reimaginar paisagens sonoras silenciosas, insinuando também um lançamento da escuta para silêncios ainda inauditos, esboçados e caligraficamente arquitetados. Deste modo, elas poderiam ser pensadas como projetos ou partituras para escuta de silêncios inventados?

II

▷

[Notas para escuta]

Entre 1912 e 1915, Duchamp trabalhou com idéias musicais²⁹ e tal fato certamente decorre de seu interesse em adentrar “regiões verbais” ou, como aponta Javier Ariza, em seu interesse pelas idéias e “[...] não meramente nos produtos visuais, [com] um pensamento aberto que lhe permitiu experimentar plástica e conceitualmente com o som.” (2008, p. 33, trad. nossa). Como já

²⁸ Lembrando aqui da conexão entre escrita, leitura e memória, conforme Ong (abordada no bloco **Palavra pênsil**).

²⁹ Petr Kotik (2000) afirma que suas três peças sonoras antecipam questões que seriam trabalhadas apenas meio século depois, bem como, suas peças são completamente independentes da cena musical em torno de 1913.

apontamos no bloco **Nuvem investigativa**, a nota *Sculpture Musicale*, incorporada ao trabalho *...(La Boîte Verte)* (1934) pode ser pensada como uma partitura com notações textuais, constituindo, segundo Petr Kotik (2000), uma “peça conceitual” cuja execução sugere a ocorrência de um evento ou “happening musical”³⁰:

Sons durando e partindo de diferentes pontos e formando uma escultura sonora que dura.

Perder a possibilidade de reconhecer (de identificar) duas coisas semelhantes – duas cores, duas rendas, dois chapéus, duas formas quaisquer. Chegar à impossibilidade de memória visual, suficiente para transportar de um semelhante a um outro a marca memorizada.

Mesma possibilidade com os sons; das cerebralidades.

(DUCHAMP, 2007, p. 47, trad. nossa).³¹

A nota de Duchamp articula assim tanto a noção de partitura, antecedendo as “partituras-evento” (de Brecht a *Fluxus*), dialogando também com a palavra-partitura em minhas proposições, bem como sinaliza usos do texto no campo artístico, vinculados às possibilidades de uma obra existir apenas enquanto processo catalisado por uma idéia, questões que foram desdobradas e exercitadas intensamente pelas propostas conceituais.³²

³⁰ O autor assinala que a “nota-partitura” duchampiana é similar às “partituras-evento” *Fluxus*, ao passo em que elas “[...] combinam objetos com performance, recursos visuais e em áudio, fatores conhecidos e desconhecidos, elementos explicáveis e inexplicáveis.” (KOTIK, 2000, encarte de CD, trad. nossa).

³¹ Nessa nota de Duchamp há uma aproximação ao conceito de repetição e de assonância, remetendo também às reflexões de Thierry de Duve em torno do *ready-made*. Para o autor, o tempo do *ready-made* implica o deslocamento (físico e/ou lógico) como uma espécie de repetição, sendo que ele mesmo consiste num “enunciado circular”, que se reitera e se diferencia sem fim. O *ready-made* entendido como *enunciado circular* implica, nessa repetição, “[...] a mais tênue e a mais violenta das diferenças: a que separa o mesmo do mesmo [...]” (PINGAUD *apud* DE DUVE, 2008, p. 304).

³² As propostas conceituais constituem uma importante referência em meu processo. Uma série de autores adensam reflexões sobre o assunto, como Peter Osborne, Tony Godfrey, Lucy Lippard, Benjamin Buchloh,

Jean-Michel Foray assinala que se a partir dos anos 60 ocorre uma intensa utilização da linguagem na arte, “[...] a tomada da língua pelos artistas não foi homogênea e os objetivos perseguidos não foram os mesmos [...]” (2009, p. 155). O autor sublinha que as propostas de artistas como Robert Barry, Joseph Kosuth ou Lawrence Weiner são literalmente invisíveis, “[...] transmitidas unicamente por um enunciado. Não é somente a primazia do visível nas artes plásticas que se encontra assim contestada. É também uma forma de arte ligada ao objeto, (e ao artesanato do artista, ligado à mão e ao seu saber fazer).” (FORAY, 2009, p. 152).³³ Deste modo, as propostas conceituais implicam “[...] uma estética contextual, da

Cristina Freire, Ana Longoni, Luis Camnitzer, Joseph Kosuth, entre outros. Cristina Freire, em *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*, sublinha que “[...] se há distinções nos conteúdos programáticos dos artistas que se propuseram a definir arte conceitual nos anos 1960 e 1970, há também importantes pontos em comum, entre eles: a transitoriedade, a reproduzibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição, a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra, o domínio da idéia sobre o objeto e a noção de arte como processo decorrente de uma idéia.” (1999, pp. 29-32). Godfrey enfatiza que o termo “arte conceitual” abrange não só a produção de alguns artistas nos anos 60/70, mas implica uma espécie de “estado de arte” que atravessa e influencia a produção contemporânea, sendo que essas propostas podem assumir múltiplas formas, meios e materiais, abrangendo desde objetos do cotidiano, fotografias, mapas, vídeos, gráficos e sobretudo a linguagem. Já, Luis Camnitzer, em *Conceptualism In Latin American Art: Didactics Of Liberation* (2007), sublinha importantes diferenciações sobre a utilização de palavras no conceitualismo latino-americano, em que, além de possuir um viés político e contextual, também trava um diálogo com a poesia (concreta), entre outras questões.

³³ Contudo, a questão da desmaterialização foi problematizada por vários autores. Como aponta Ricardo Basbaum: “As investigações da arte conceitual, por exemplo, terão nas palavras e conceitos seus únicos materiais, conduzindo a trabalhos em que o objeto plástico se reduz praticamente à estrutura de suporte das palavras (que pode ser um fichário, mapa, revista, carta, cartão-postal, telegrama, documento, telex, neon, recibo, cartaz, desenho, pintura, fotografia, filme, etc.): daí não ser precisa a referência a esta corrente como ‘arte desmaterializada’, uma vez que os suportes não são escolhidos incidentalmente, mas de modo a buscar uma adequação entre a estratégia de ação utilizada e a matéria-suporte escolhida.” (2007, p. 34). E assinala que as proposições conceituais “[...] constroem um funcionamento e modo de circulação específicos, de acordo com as características – materiais, inclusive – de cada proposta. A componente ‘desmaterializada’ da obra conceitual não seria, então, diferente daquela dimensão ‘invisível’ ou ‘imaterial’ constitutiva do campo enunciativo, presente em qualquer obra de arte; por outro lado, os investimentos dos trabalhos conceituais em uma apresentação mais intensa desta dimensão – através da palavra como elemento visual predominante, por exemplo – conduz ao engajamento da percepção em um gesto de ‘ver-ler’.” (BASBAUM, 2007, pp. 34-35). Basbaum enfatiza que Joseph Kosuth foi um dos primeiros artistas a conceber a relação “ver-ler”.

ausência mais do que da presença.” (FORAY, 2009, p. 152).

Liz Kotz também enfatiza que esses “[...] gestos de extrema redução lingüística propiciaram um veículo necessário para testar as propriedades espaciais, contingenciais e contextuais da linguagem.” (2007, p. 174, trad. nossa). Pois, como apontam Paul Wood e Charles Harrison (1998), na arte conceitual, as formas lingüísticas de pensar, definir e interpretar a arte tornam-se os próprios assuntos e materiais da prática artística.

Peter Osborne (2000) propõe uma interessante tipologia em torno da arte conceitual³⁴, incluindo nesse conjunto de práticas tanto os projetos propostos enquanto partituras textuais ou instruções (como as experiências *Fluxus*, que segundo o autor, foram por muito tempo erroneamente excluídas da arte conceitual canônica), como peças que tinham a linguagem como plano principal e que tanto partiam de uma “negação da visualidade” (do paradigma modernista) como articulavam a questão da leitura, por exemplo, em trabalhos em forma de “*statement*” (“declarações”) ou “*proposition*” (“proposição”).

Nesse contexto, no fim dos anos 60, Robert Barry irá utilizar materiais cada vez mais imperceptíveis (de gases inertes a ondas com frequências acima do limite máximo de nossa audibilidade – o ultra-som), problematizando grande parte de suas documentações fotográficas, utilizando-as apenas para provar que “[...] não havia nada para fotografar [...]” (BARRY *apud* OSBORNE, 200, p. 123, trad. nossa).

³⁴ No prefácio de *Conceptual Art* (2000), o autor apresenta e discorre sobre seis tipos de práticas conceituais: “Instrução, Performance e Documentação”, “Processo, Sistema e Séries”, “Palavra e Signo”, “Apropriação, Intervenção, Cotidiano”, “Políticas e Ideologia” e “Crítica Institucional”.

Ou seja, Osborne enfatiza que, paradoxalmente, apesar de serem imperceptíveis e impalpáveis aos sentidos, suas propostas ocorrem materialmente no espaço e no tempo, sendo documentadas via texto e fotografia. A produção de Barry nos indica que “[...] o visível excede o que nós vemos.” (FORAY, 2009, p. 162), da mesma maneira que o audível excede o que conseguimos ouvir. Assim, pode existir algo ao nosso redor, que não nos é apreensível concretamente, apesar de ser efetivamente real. Ou mesmo em nossos próprios processos mentais, como nos indica uma das peças verbais de Barry:

*Todas as coisas que eu sei
mas nas quais eu não penso
não neste momento.
13 h 30, 15 junho 1969 .³⁵*

Já, sua contribuição para a exposição *Quando as atitudes se tornam forma* (em Londres, em 1969), foi outra peça verbal que consiste na seguinte declaração: “Algo que está perto no tempo e no espaço mas ainda não é conhecido por mim.” (BARRY *apud* WOOD *et al.*, 1998, p. 204). A proposição era identificada/percebida através de uma nota impressa na parede, junto ao nome do artista e a data.

As peças textuais de Barry “[...] descrevem objetos que podem ser

³⁵ A peça do artista assinala “Alguma coisa que ninguém pode reter, nem nós mesmos, nem o artista, mas, portanto bem real. Colocar em forma essa ausência, tentar reduzir a distância entre o espectador e esse ‘impossível’ que é o real, é o esforço da linguagem e da literatura. A obra de Barry se situa então, precisamente, no ponto onde poderíamos começar a literatura: por uma palavra, por um enunciado-embreante.” (2009, p. 163). A tradução da peça de Barry, bem como do texto de Foray é de Maria Ivone dos Santos, publicada na dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais (PPGAVI-UFRGS), de Michel Zózimo da Rocha. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/13508>. Acesso em 28/01/2011.

pensados, mas não feitos, vistos ou definidos” (WOOD *et al.*, 1998, p. 204), e, para tanto, o artista utiliza somente palavras para indicar algo que não existe ou que não se sabe ao certo. Osborne enfatiza que o interesse de Barry pela linguagem não decorre da possibilidade de uma realização material do que uma frase suscita, mas sobretudo, implica a possibilidade de uma “realização mental” desse texto.

As proposições de Barry, de certa forma, também dialogam com a noção de palavra-partitura. Na experiência e ação de lermos a frase, ela parece ser “executada” mentalmente e, ao mesmo tempo, novamente fluída, numa operação um tanto paradoxal.³⁶ Já, em *29 Pieces as of June 7 de 1971* (1971) (Fig. 51), o artista amplifica e desdobra o “algo” nebuloso em várias ocorrências tão imprecisas quanto a primeira, suscitando também espécies de silêncios enquanto durações ou instantes incertos que se repetem, em dias iguais e/ou em anos diferentes.

Em *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings* (2000)³⁷ (Fig. 52), Yoko Ono apresenta uma série de partituras textuais ou instruções que tanto apontam para esse processo de indeterminação de sentido, como, algumas de suas partituras propõem experiências acústicas de sonoridades silenciosas ou mesmo

³⁶ Pois, como pontua Maria Ivone dos Santos: “É a leitura que o artista interpela quando usa um texto.”* Ou seja, mesmo que o contexto dessa leitura (um registro da proposição, em livros/catálogos sobre arte conceitual) seja completamente distinto das ocorrências históricas da proposição de Barry, ao vermos-lermos sua “declaração” desencadeia-se (ou não) um processo de realizações mentais.

*Anotei a colocação de Maria Ivone dos Santos durante as aulas da disciplina “Ações Públicas - Arte e Contexto”, por ela ministrada no PPGAVI-UFRGS, em Porto Alegre, em 2008.

³⁷ *Grapefruit* foi publicado primeiramente numa edição de 500 exemplares, pela Wunternau Press, em Tóquio, em 1964. Em 1970, Ono agrega às instruções iniciais outras peças e desenhos produzidos nos anos seguintes.

inaudíveis e impossíveis, entre outras experiências. Ono propõe a escuta do som da neve caindo, do som da água subterrânea, do som das estrelas se movendo, ou ainda:

PEÇA TERRESTRE

Escute o som da terra girando.

Primavera de 1963

PEÇA GRAVADA I

Peça de Pedra

Grave o som de uma pedra envelhecendo.

PEÇA GRAVADA II

Peça de Quarto

Grave o som do quarto respirando

1) ao amanhecer

2) de manhã

3) de tarde

4) de noite

5) antes de amanhecer

Engarrafe o odor do quarto nestas horas específicas.

Outono de 1963

PEÇA DE QUARTO III

Permaneça em um quarto por um mês.

Não fale.

Não veja.

Sussurre no fim do mês.

Inverno de 1963

PEÇA DE COLEÇÃO

Colecione na mente os sons que ouviu casualmente durante a semana.

Repita-os mentalmente em ordens diferentes numa tarde.

Outono de 1963

(ONO, 2000, trad. nossa).

Segundo Barbara Held e Pilar Subirà, curadoras da exposição *Posibilidad de acción. La vida de la partitura*³⁸, da qual participou Yoko Ono, a artista assinala que seu próprio processo de criação pode ser pensado como um ato de escrever uma partitura para que outros a interpretem e executem: “[...] sua obra incorpora partituras ao modo dos haiku que combinam imagens, ações e som através da imaginação, com a poesia pondo em funcionamento um processo aberto.” (HELD; SUBIRÀ, 2008, p. 22, trad. nossa).

Nesse sentido, a artista aponta que suas instruções conceituais distanciam-se de uma busca de fidelidade de interpretação ou execução, ao passo em que possibilitam que as pessoas apenas as imaginem ou as realizem mentalmente, cada uma a seu modo. “No âmbito da mente, podemos fazer coisas que não são possíveis no plano físico [...]. Você pode combinar duas coisas diferentes, de dimensões diferentes [...]. A idéia de combinar um edifício e o vento [...] Pode resultar numa boa instrução.” (ONO, 2009, p. 41). Ono propõe assim uma obra ilimitada em duração (como aponta Obrist, em entrevista com a artista), e, como ela mesmo assinala, uma “obra inacabada”, devido à sua constituição propositiva.

³⁸ Essa exposição ocorreu em 2008 no *Centro de Estudios y Documentación* do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA, propondo explorar “[...] a notação musical entendida, em sentido amplo, como um suporte de transmissão ao mesmo tempo musical e visual.” (HELD; SUBIRÀ, 2008, p. 4, trad. nossa). Propõe documentar a mudança “revolucionária” na forma de escrever e transmitir a música, através das primeiras partituras gráficas de compositores como Cage e Morton Feldman, apresentando também experimentos recentes e obras de *Sound Art* contemporâneas. Segundo as curadoras, há uma justaposição na noção de partitura, pois as relações nela propostas “[...] ressaltam não só as reverberações sonoras, mas também outros estímulos vinculados a seus aspectos gráficos que certas formas de escritura musical são capazes de provocar no observador.” (HELD; SUBIRÀ, 2008, p. 4, trad. nossa). Enfatizam ainda que “A leitura destas partituras exige uma ação (cujo resultado serão sons ou quaisquer outras coisas), e requer que se realize um ato cujo resultado é desconhecido e, talvez, único, posto que não voltará a se repetir.” (HELD; SUBIRÀ, 2008, p. 4, trad. nossa).

Como já apontamos anteriormente, as [notas-desenhos de escuta], que integram os impressos do disco *Assonâncias...*, poderiam ser pensadas como proposições de (outras) espécies de silêncios – um *silêncio despreparado*; *a só*; *extra*; *opaco*; *torto*; (*quase*) *desmaiando*; *pendurado*; *avulso*; *embrulhado*; etc. (Fig. 53) –, os quais intersectam, mas também ampliam ou dilatam a tipologia vinculada aos áudios do disco, pressupondo um uso pênstil da palavra, com suas errâncias e indeterminações constitutivas. Poderiam assim ser concebidas como palavras-partituras mistas³⁹, que indicam silêncios sonoros através de (a)notações de sensações/percepções infinitesimais, os quais podem ser executados ilimitadamente na escuta.

³⁹ Pois combina-se notas manuscritas com gráficos, simulando desenhos de ondas sonoras, o que se conecta diretamente ao processo de edição digital. Poderíamos também pensar numa relação entre esses desenhos ou esquemas esqueléticos e a visualização de peças sonoras disponibilizada pela plataforma <http://soundcloud.com>, por exemplo, na qual os projetos *Céu da boca* e a proposição sonora *Grilo* são também veiculados.

Laboratórios de escuta

“Uma arte que beira o não-existente; dissolvendo-se em outras dimensões, ou se tornando sem dimensão, não tendo forma. Uma arte que chega ao ponto da imperceptibilidade. Sons que quase não se ouve, vistas que mal se vê.”

George Brecht



Tentar executar um silêncio acústico – passando pelo ouvir (de fora para dentro) ou ocorrendo tão somente no espaçamento acústico (de dentro para dentro ou de fora para fora), ou ambos –, solicita uma escuta concentrada e ao mesmo tempo espaçada. O que envolve um movimento acústico que parece se dissolver em outras dimensões, ou se tornando sem dimensão, não tendo uma forma cristalizada, mas aerada e deslizante entre as camadas sonoras. E, é preciso se colocar numa posição mental não-intencional, como nos aponta Cage, para começar a deslizar sobre e sob essas lascas de som.



Assonâncias de silêncios [caixa de escuta] (2008-2010) (Fig. 54) consiste num dispositivo para ouvir as proposições compiladas no disco *Assonâncias de*

silêncios..., no espaço expositivo. Numa espécie de compartimento suspenso por cabos de aço, cada pessoa poderá posicionar a cabeça em seu interior, colocando/ajustando um fone de ouvido para escutar a coletânea de silêncios, sentada num banco com altura regulável.⁴⁰

A ação de posicionar-se numa caixa branca, sem nada para ver (pois ela é fechada na parte da frente) produzirá uma performance sutil e solitária no espaço expositivo. Sobretudo, a escuta através de fones de ouvido, já abordada no trabalho *Algo de áudio* (no bloco **Barulho, ruído, rumor**), e também proposta no disco *Assonâncias de silêncios...* (em sua escuta doméstica), aponta questões importantes ao trabalho. Como sublinha Juan Gil, um dos efeitos mais relevantes do desenvolvimento tecnológico vinculado à captação, reprodução e transmissão de acontecimentos sonoros consiste na produção de deslocamentos de eventos de natureza eminentemente temporal, propiciando “[...] múltiplas situações de deslocalização mediante sua capacidade esquizofônica (Schafer), especialmente acentuada pela transitoriedade para a qual contribuem os dispositivos de escuta móvel e o uso dos ‘fones’.” (2010, trad. nossa).⁴¹

⁴⁰ Utilizou-se um aparelho reproduzidor de arquivos mp3, conectado a um fone de ouvido branco (AKG K 530), o qual possibilita uma alta definição na reprodução dos áudios. Apropriei-me também de uma banqueta fabricada para tocar bateria.

⁴¹ Disponível em: <http://www.mediateletipos.net/archives/12058#more-12058>. Acesso em 10/08/2010. O site *Mediateletipos.net* consiste numa publicação em formato de blog, criada em 2004, com iniciativa de Chiu Longina, agregando um grupo de editores (Pablo Sanz, Juan Gil, José Antonio Sarmiento, Julio Gómez, Carlos Suárez, Enrique Tomás, José Luis Espejo, Blanca Rego e Miguel Álvarez-Fernández) que investigam a arte sonora, experiências audiovisuais e pesquisas com novos meios tecnológicos, entre outras questões. A publicação conecta-se também ao projeto *ArteSonoro.org*, e ao projeto *Escoitar.org*, ambos importantes fontes de pesquisa.

O sistema de fones de ouvido, segundo Gil, deriva dos primeiros utensílios estetoscópicos modernos, os quais permitiam que o campo de nossa escuta acessasse o interior de um corpo, transmitindo o funcionamento de um órgão a outro órgão.⁴² Posteriormente, foi utilizado nos primeiros receptores de rádio, como uma maneira de garantir a privacidade, permitindo uma “individualização do ouvinte” e desencadeando a criação de um “espaço pessoal” o qual, segundo Gil, seria utilizado mais tarde como uma espécie de liberação, em que esse ouvinte pode ser “[...] ‘envolto em amplificadores, protegido por fones de ouvidos, auto-suficiente em sua prótese de sons graves’ [...], sendo o silêncio e a espacialização os dois principais artifícios que acentuam o caráter imersivo desta experiência.” (GIL, 2010, trad. nossa).⁴³

Deste modo, os fones de ouvidos possibilitam tanto uma experiência de concentração e dispersão num espaço acústico subjetivo, como também constituem espécies de “[...] geradores de ‘vazio’ ao oferecer um isolamento ‘anecóico’ que torna possível a escuta íntima graças a um duplo bloqueio – sempre variável mediante o controle de volume –; o de não escutar e o de preservar o que escutamos em relação à realidade [...] circundante.” (GIL, 2010, trad. nossa).⁴⁴ A escuta de silêncios sonoros através de fones de ouvido insinua assim um mergulho num duplo vazio, e de certo modo, quando a cabeça do ouvinte “vira” uma caixa

⁴² Ver o texto citado por Gil, de Charles Stankieveh, intitulado *From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialization of Subjectivity*. Disponível em: http://www.stankieveh.net/dwn/Stankieveh_Headphones_LMJ17.1-2007.pdf. Acesso em: 15/01/2010.

⁴³ Disponível em: <http://www.mediateletpos.net/archives/12058#more-12058>. Acesso em 10/08/2010.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.mediateletpos.net/archives/12058#more-12058>. Acesso em 10/08/2010.

branca, essa performance (invisível para quem a executa) parece insinuar, num trocadilho com o trabalho de Robert Morris (*Box with the Sound of its Own Making*), uma caixa com o silêncio de sua própria escuta. Ou seria uma escuta com os ruídos de seu próprio espaçamento (ou pensamento)?

Box with the Sound of its Own Making (1961) (Fig. 55) consiste numa caixa de madeira (nogueira), em cujo interior há um alto-falante que amplifica uma gravação com duração de três horas e meia, com os ruídos produzidos durante o processo de construção do próprio objeto. “Parte-escultura Minimalista, parte-ação performativa e parte-jogo conceitual, *Box...* opera de acordo com o que Morris descreve como ‘a morte de processo (...) e uma espécie de duração de apenas uma idéia.’” (LABELLE, 2006, p. 81, trad. nossa). LaBelle sublinha que o trabalho de Morris ressoa enquanto objeto auto-referencial: ouvimos os ruídos do processo ao mesmo tempo em que vemos o resultado dessa operação. E enfatiza que *Box...* articula um deslocamento entre uma presença real, imediata e uma gravação/reprodução como mediação dessa presença. Enquanto objeto, ela está ao mesmo tempo aqui e lá, no passado e no presente, sendo audível e fixa. E, sua presença parece dependente da gravação do processo de sua feitura.

Outra questão importante apontada por LaBelle é que o trabalho de Morris envolve uma percepção que é textual, no sentido de que seu componente sonoro articula-se enquanto algo a ser lido. Assim, *Box...* solicita uma “[...] escuta ativa que é analítica: o que eu ouço não completa minha experiência, enquanto plenitude perceptual alcançada [...]” (LABELLE, 2006, p. 84). Ou seja, qual é o objeto real:

sua presença concreta e física ou seus sons enquanto componente textual, índice de seu passado?

O trabalho de Morris constitui uma referência importante para *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]*, ao passo em que propõe uma situação instigante de escuta no espaço expositivo, bem como solicita uma escuta pensativa e interrogativa. Pois envolve uma expectativa sonora e, paradoxalmente, incita uma retrospectiva através da audição dos registros de um processo, os quais poderiam ser pensados como uma espécie de partitura pós-execução. *Box...* parece também lançar um rumor no espaço expositivo (ou seria em minha escuta?): quando adentrei a primeira sala de uma exposição de John Cage⁴⁵, da qual o trabalho de Morris fazia parte, o ruído baixo e contínuo da ação de serrar e de algumas batidas (de martelo?) me fisgou imediatamente (e de certa forma compôs a trilha das salas próximas). Ao mesmo tempo, ele produziu uma dúvida (de onde vem e o que é esse som?), que não se extinguiu diante do trabalho. Havia uma atmosfera sonora que o antecedia, tautologicamente, no espaço e no tempo.

II

⁴⁵ Exposição *La anarquía del silencio – John Cage y El arte experimental*, ocorrida entre 23/10/2009 e 10/01/2010 no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA, em Barcelona. Essa exposição reuniu tanto partituras e composições do autor (disponíveis para escuta, ao lado das partituras), entre outras experiências de Cage, como importantes trabalhos artísticos que o influenciaram (as pinturas brancas de Rauschenberg ou *3 Standard Stoppages*, de Duchamp) e proposições de artistas que freqüentaram seu curso nos anos 50 (Brecht, Nam June Paik, Dick Higgins, entre outros). Cabe ressaltar que Cage fez uma visita ao apartamento de Robert Morris para uma audição privada das três horas e meia de gravação de *Box with the Sound of its Own Making*, nos anos 60.



Como concatenar uma atmosfera silenciosa?

Como agenciar condições de escuta de silêncios?

Tenho a sensação de que sob tudo o que se diz e acontece (corporal ou incorporealmente) há uma crosta de silêncios. Há texturas silenciosas soltas no ar, suportando as outras tantas ondas sonoras e pulsando incessantemente, enquanto ruído-rumor de fundo.

Então, seria possível apenas indicar essas suspensões?

Mas, o silêncio de alguém, de algo, de algum espaço pode ser o barulho, ruído ou rumor de outro alguém, de outro algo, de outra situação ou contexto sonoro.

O silêncio da noite, da madrugada, da manhã, em espaços fechados ou em espaços abertos são diferentes?

O silêncio de uma casa vazia. O silêncio de uma casa desocupada pode ser assustador, como se nele houvesse uma memória atmosférica das sonoridades de quem a habitou antes.

O silêncio de uma casa cheia é opaco.

Os intervalos se repetem, como células que se subdividem e se proliferam, sem fazer barulho.

Os intervalos se deslocam, como esquecimentos ou assimetrias do dia.

Os silêncios, no plural. Camadas de cílios, camadas de vento, camadas *infra-mince* de sons.

Tentar ouvir uma sala vazia, desabitada, preparada para escuta de seu próprio intervalo.



►

Instalações in-sonoras [e outras experiências silenciosas]

Assonâncias de silêncios [sala de escuta] (2008-2010) (Fig. 56) partiu da idéia da construção de um sistema de isolamento acústico de uma área determinada dentro do espaço expositivo.⁴⁶ E, a área silenciosa será concretizada através da montagem de uma pequena sala (de 1,50m x 1,50m x 1,96m), através da apropriação de uma cabine branca (utilizada originalmente para “audiometria de campo”), com isolamento acústico de quarenta decibéis. A sala terá em seu interior um fone “abafador de ruídos” (com isolamento de vinte e quatro decibéis), uma lâmpada e uma banquetta com altura regulável⁴⁷, além de dois visores acústicos e uma prateleira na parte externa, sobre a qual estarão depositados três tipos de impressos a serem distribuídos. Esses impressos, que também integram o CD de áudio *Assonâncias...*, poderão constituir proposições paralelas e, ao mesmo tempo, interseccionais à experiência de adentrar a ...[*sala de escuta*]. Entre eles, serão distribuídos [*notas-desenhos de escuta*] e [*anotações de escuta*].

O impresso [*anotações...*] lança para o leitor-ouvinte a possibilidade de registro de sua própria topologia acústica, pois propõe-se indiretamente que anote as camadas de um silêncio, suscitando uma articulação entre escrita e escuta. Sugere-se assim a construção de palavras-partituras de seus próprios silêncios,

⁴⁶ Como já foi apontado no início do bloco, a proposta integra o acervo do Museu de Arte de Santa Catarina - MASC, sendo que está para ser montada numa exposição a ocorrer em 2011. Deste modo, apresentarei reflexões em torno de seu processo, lançando algumas questões a partir do projeto elaborado.

⁴⁷ Uma banquetta similar à do trabalho ...[*caixa de escuta*], fabricada originalmente para tocar bateria.

com suas próprias durações, sobreposições e dilatações temporais. E, esse processo poderá ocorrer a partir de uma relação de assonância entre a escuta da paisagem sonora circundante, de dentro e de fora da ...[sala de escuta].



Durante as investigações práticas e teóricas sobre as relações entre propostas in-sonoras e o silêncio enquanto duração de escuta, foram compiladas algumas referências que abordam essas questões, de diferentes maneiras: passando pela *Symphonie Monoton - Silence* (1947-1961), de Yves Klein (em que o artista propôs uma sinfonia como monocromo: após vinte minutos de um só tom, seguem-se vinte minutos de silêncio), *Zen for Record* (1966) de Ken Friedman (uma gravação em branco) que referencia diretamente *Zen for Film* (1962-64) de Nam June Paik (um filme em branco), *Piano Piece for David Tudor # 2* (1960) de La Monte Young (partitura *Fluxus* que propõe ao intérprete que apenas abra a tampa de um piano, sem fazer com essa operação ruído algum, sem explicar nada ao público) que se conecta diretamente a 4'33" de Cage, e ainda, por *Poem of the End* (1913), do poeta futurista russo Vasili Gnedov, em que ele apresentava seu poema (composto por uma página em branco, com seu título impresso), com alguns poucos gestos silenciosos.⁴⁸

⁴⁸ Teriam ainda muitas outras propostas, as quais serão investigadas futuramente, em outras pesquisas. Referencia-se os textos de Craig D. Dworkin. Disponível em <http://english.utah.edu/eclipse/Editor/Texs.html>. Acesso em 04/07/2010. E também os sites de pesquisa: <http://www.rosab.net/format-standard/> e <http://www.artesonoro.net>. Acesso em 15/12/2009.

Se como propõe Duchamp, “[...] o criador de som consiste num criador de espaço, um espaço originado pelo som, um espaço sonoro que possuirá uma dimensão física.” (ARIZA, 2008, p. 36, trad. nossa), o futurista Filippo Tommaso Marinetti também se refere ao som como materialidade que pode construir espaços. Manuel Rocha Iturbide aponta seu poema radiofônico *La costruzione di un silenzio* (1933) como um dos primeiros esboços de criação de uma “[...] instalação virtual a partir de ruídos e silêncio [...]” (2003, trad. nossa)⁴⁹. E, propõe o seguinte texto, que pode ser pensado como uma espécie de poema-partitura:

- 1) Construir uma parede à esquerda com uma batida de tambor (meio minuto).
 - 2) Construir uma parede à direita com uma buzina – algaravia – chiado de um automóveis e bondes em uma capital (meio minuto).
 - 3) Construir um chão com o gorgolejo de água nas tubulações (meio minuto).
 - 4) Construir um teto terraço com o chirp chirp chirp srschirp de pardais e andorinhas (20 segundos)
- (MARINETTI *apud* ARIZA, 2008, p. 37, trad. nossa).

Ainda sobre as relações entre espaço e silêncio, Iturbide assinala que este pode ser pensado como uma “[...] espécie de vazio que existe no espaço, [...] [como] um elemento necessário para que os sons falem entre si.” (2003, trad. nossa)⁵⁰. O silêncio constitui assim um espaçamento que possibilita que algo soe, como um vazio produtivo, que pode ativar um campo. Em *Vacío y Plenitud - El language de la pintura china*, François Cheng investiga o papel crucial da noção de vazio nos procedimentos da pintura chinesa, indissociando-o de uma plenitude, ao

⁴⁹ Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>. Acesso em 23/04/2007.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>. Acesso em 23/04/2007.

passo em que “[...] o vazio não é [...] algo vago e inexistente, mas um elemento eminentemente dinâmico e atuante.” (1989, p. 37, trad. nossa). E assinala que “[...] ao introduzir descontinuidade e reversibilidade em um sistema determinado, [o vazio] permite que as unidades componentes do sistema superem a oposição rígida e o desenvolvimento num único sentido [...].” (CHENG, 1989, p. 37, trad. nossa).⁵¹

Em seu outro poema radiofônico, intitulado *I silenzi parlano tra di loro* (1933) (**Som 59**), Marinetti propõe uma espécie de conversa de intervalos, num revezamento entre sons e durações insonoras:

15 segundos de silêncio puro
Do ré mi de flauta
8 segundos de silêncio puro
Do ré mi de flauta
29 segundos de silêncio puro
Sol de piano
Dó de trompete
40 segundos de silêncio puro
Dó de trompete
güe güe güe de criança de colo
11 segundos de silêncio puro
1 minuto de rrrrr de motor
11 segundos de silêncio puro
oooo assombrado de menina de onze anos
(MARINETTI, 1933, trad. nossa)⁵²

Apesar de Marinetti apontar um “silêncio puro”, do qual discordo totalmente, pois o silêncio (como o vazio), me parece antes heterogêneo, misto e

⁵¹ Em minha pesquisa de mestrado, abordei mais detalhadamente o conceito de vazio a partir dessas questões.

⁵² Disponível em: <http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/lossilencios.html>. Acesso em 05/12/2009.

misturável, sempre pendente numa audição/escuta ou num contexto sonoro interno e externo⁵³, poderíamos pensar na instigante fala desses silêncios entre si (assonâncias?), suscitada pelo título, e que essas conexões acontecem tão somente na escuta. E a partir dessas ligações, os silêncios mudam (pouco ou muito), ou sempre variam de acordo com o que soa entre eles.

Outro trabalho que reveza e inverte relações entre som e silêncio (enquanto pausa de um som) é *Silent Alarm Clock* (1979) (Fig. 57), de Max Neuhaus. Para o músico e artista, esse trabalho aborda diretamente a questão temporal, pois consiste num protótipo de relógio construído para acordar/despertar as pessoas com silêncio. Envolve um dispositivo que emite um som contínuo, o qual aumenta de volume lentamente até que, de súbito, pára no tempo programado para despertar. Deste modo, não é o áudio sutil composto por Neuhaus (um som eletrônico) que acorda a pessoa, mas o seu desaparecimento.

Já Paul Kos, no trabalho *The Sound of Ice Melting* (1970) (Fig. 58), coloca dois blocos de gelo no chão de um museu, envolvidos por oito microfones que amplificam o som do derretimento. A proposição de Kos fez parte da exposição *Sound Sculpture As*, ocorrida no Museu de Arte Conceitual, em São Francisco, em abril de 1970, com a participação de nove performances e/ou esculturas sonoras de diferentes artistas. Segundo informações sobre a exposição⁵⁴, nada se ouve do derretimento “amplificado”. Ou talvez, imagino que o que se escutou foi tão

⁵³ Ou como sublinha Cage, mesmo numa câmara anecóica, há sempre um som grave (nosso coração) e outro agudo (nosso sangue em circulação).

⁵⁴ Disponível em http://www.kunstradio.at/HISTORY/WORKS/marioni_ssa.html. Acesso em 12/08/2008.

intersticial que se misturou ao silêncio do espaço expositivo, à espessura *infra-mince* das respirações do público e ao rumor das conversas agitadas, típicas de uma abertura de exposição.



Derretimentos ou deslocamentos de silêncios, relocamentos de silêncios, locações de silêncios.

Aluga-se silêncios.

Os silêncios do terreno baldio e os silêncios de um corredor vazio.

Os silêncios desse instante, desse fragmento de noite chuvosa, sem chuva, mas chuvosa.

O silêncio não tem voz. Ele é uma não-voz?

O silêncio de um ambiente não tem linguagem.

Como instalar (colocar em ação) um silêncio?



Sobre as relações entre instalações in-sonoras e o silêncio enquanto duração de escuta, Christian Marclay desenvolve trabalhos que utilizam fontes sonoras (como instrumentos musicais, discos ou telefones) enquanto *ready-mades* silenciosos, entre outras propostas. Em *Footsteps* (1988-1989) (Fig. 59), segundo anotações de Marclay, entre 04/06 a 16/07/1989, o chão de uma galeria em Zurique foi coberto com três mil e quinhentas cópias de um disco de vinil homônimo. Durante a exposição, as pessoas caminharam sobre os registros sonoros, voluntariamente ou não, pois para se deslocar até as galerias adjacentes, tinham que atravessar a sala. Os discos continham gravações produzidas pelo

artista em 1988, que consistem em combinações do som de passos nos corredores vazios de duas localidades de Nova Iorque, com passos de sapateado. Assim, durante a instalação, os discos foram pisados, mas a gravação não podia ser ouvida, sendo apenas sugerida pelo título do trabalho.⁵⁵ Assim, Marclay apresenta uma instalação silenciosa enquanto processo de produção sonora, sendo que também enfatiza que, mesmo que apresente uma peça que não produza som algum, ela indicará de alguma maneira uma reflexão sobre a percepção sonora.

Já, Robert Filliou desenvolveu entre 1976 e 1978 uma série de instalações intituladas *Musique Télépathique*. Na importante exposição *Écouter par les yeux – objets et environnements sonores*, ocorrida no Musée d'Art Moderne de La Ville de Paris, em 1980, o artista apresenta *Musique Télépathique n° 5* (Fig. 60), em que dispôs em círculo, numa sala, trinta e três atriles ou suportes para partitura musical. Porém, substitui uma parte de cada suporte por uma carta de baralho, adicionando também uma pequena nota escrita a cada estrutura. Ariza assinala que a ausência de som produz uma inquietude ou ânsia para discernir o que está oculto, através da captação do som que emana de cada um dos objetos. Entre uma carta e outra, entre a instalação e quem a adentrar, *Musique Télépathique...* parece sugerir a

⁵⁵ Ao longo de seis semanas, mais de mil e quinhentos visitantes caminharam sobre o chão frágil, alterando os registros sonoros. No final da exposição, Marclay removeu os discos do chão e desdobrou-os como publicações sonoras, compostas pelo próprio vinil, um pôster e um postal (com registros fotográficos da instalação). Enfatiza ainda que os discos passaram a constituir novas composições aleatórias a partir das sobreposições de arranhões e falhas aos sons pré-gravados. Mil desses registros foram disponibilizados, além de uma edição especial de cem exemplares, assinados e numerados – dedicados à Fred Astaire. Disponível para escuta em: <http://modisti.com/musicbox/?p=2593>. Acesso em 08/11/2010.

ocorrência de alguma transmissão inaudível e invisível, como uma espécie de propagação impalpável ou seria uma assonância psíquica a distância?

▷

»»

De certo modo, as propostas acima abordadas, bem como, o projeto *Assonâncias de silêncios* dialogam com a “música-pensamento”⁵⁶ proposta por Cage, ao passo em esta solicita “[...] uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade [...] são ativadas ao extremo.” (CAMPOS, 1998, p. 9). Pois, como também pontua Fátima C. dos Santos, Cage faz “soar o silêncio em 4’33’” através de um “enquadramento temporal” vinculado à proposta de uma escuta participativa e inventiva por parte do ouvinte:

Considerada por Daniel Charles como um “dispositivo” criado por Cage “para apreensão do mundo” – um “enquadramento temporal” –, esta obra [...] recorre a uma “poiética de escuta”, onde **o ato de escutar constitui-se também em um ato de compor**. O ouvinte compõe segundo as condições dadas pelo ambiente e pelo compositor: em 4’33’” Cage dá o silêncio frente a um instrumentista inerte; o silêncio sendo o som do ambiente que será revelado pela escuta. A música evocada por esse “dispositivo” consiste, justamente, em escutar as sonoridades e as qualidades particulares desses sons, produzidas ao acaso, através desse “enquadramento”. Para Cage, do mesmo modo que as coisas que nos acontecem diariamente transformam nossa

⁵⁶ Augusto de Campos (1998), lembrando a concepção de Ezra Pound, que concebia os poetas como inventores, mestres e diluidores, em que os inventores “[...] descobriram um processo [...]” (POUND, 1997, p. 42), sublinha que Cage e outros inventores e mestres, como Arnold Schoenberg (do qual Cage foi aluno), Anton Webern, Edgard Varèse, Henry Cowell, Conlon Nancarrow, Luigi Nono, etc., produzem “música-pensamento”.

experiência [...] ao prestarmos atenção em uma música distante da tradição, nossa atenção para as coisas que nos rodeiam será mudada. Alimentando esta música de sons cotidianos, de ilhas de silêncio, dar-se-á, então, uma espécie de 'enquadramento do cotidiano'.⁵⁷

Em ...[*sala de escuta*], a experiência de ouvir um contexto quase in-sonoro solicitará uma escuta que compõe, delinea e modula suas próprias ilhas de silêncio. Indicando também que algo (um “silêncio espaçoso” ou indeterminado) aconteceu, pode acontecer ou está acontecendo – tanto dentro da sala, mas sobretudo, no espaço e tempo da escuta.

Nesse sentido, como enfatiza LaBelle, se cada contexto determina as relações entre um espaço dado e quem ali possa estar, esta presença influencia o som emitido (ou silêncio soado) nesse espaço, adicionando características à materialidade sonora. E, o acontecimento sonoro aciona também uma dinâmica psicológica, na qual o som conversa com uma espécie de “[...] limite espacial da reverberação mental, como um tipo de transmissão ‘radiofônica’ chegando à locais invisíveis ou desconhecidos na cabeça.” (LABELLE, 2006, p. XI, trad. nossa).

A escuta transforma-se assim num campo de experimentações ou numa espécie de laboratório, no sentido em que propõe o historiador da ciência e da física Peter Galison (2001), como uma situação de dispersão na qual não se pode mais definir onde o experimento está acontecendo. Galison sublinha que não há uma definição padrão ou única de laboratório, pontuando ainda que o

⁵⁷ Do texto *Escutando as paisagens sonoras urbanas - Uma escuta nômade*, de Fátima Carneiro dos Santos. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=esquizofonia>. Acesso em 10/05/2008.

neurocientista Francisco Varela propõe uma definição de “auto-laboratório”, como uma espécie de *laboratório de si* (em que, por exemplo, a meditação poderia ser concebida como um laboratório). Nesse sentido, Hans Ulrich Obrist, curador do projeto *Laboratorium* realizado com Barbara Vanderlinden, pergunta: “Como começa uma experiência? Uma experiência tem fim? Onde ela se torna pública, onde seu resultado ganha aceitação pública? Pode um experimento falhar?” (OBRIST *apud* LAGNADO, 2002, p. 17). O quanto perdura uma experiência?

Se nossa sensação do tempo não ocorre de maneira contínua e fixa, mas consiste em “[...] acontecimentos mais ou menos complexos chamados *durações de presença*” (BRILLOUIN *apud* WISNIK, 1989, p. 205), constituindo uma espécie de “pulso mental”⁵⁸, um silêncio acústico pode não se propagar, pode não durar?



Para esburacar a escuta, seria preciso baixar o volume da boca ou dos ouvidos?

Mas, se o mundo não tem sentido implícito, somos nós que imprimimos sentidos em suas superfícies e em nossos aparatos perceptivos, sensoriais e mentais? Como os discursos e contextos nos afetam? Talvez seja preciso interromper a escuta de significados. Ou, como exercício psíquico, tentar boiar na escuta atenta de um animal, que pressente a presença de algo ao longe, com focos afunilados de audição, com túneis de escuta. Pois, o ouvido está sempre à espreita, como um animal ou como a escrita, como pontua Deleuze (1988-1989).

⁵⁸ Referenciando Jacques Brillouin, Wisnik assinala que essa sensação é constituída por porções específicas de tempo cujo sentido formaria para cada um, um “todo”: “A duração de presença cobre, conforme o indivíduo, um espaço de tempo de 0,6 a 1,1 segundo. Em cada indivíduo ela é consideravelmente ‘estável’ (com o que se poderia dizer que ela corresponde a uma espécie de ‘pulso mental implícito’).” (1989, p. 205).

[E, o silêncio não é uma surdez]

Assim, sempre existem alguns silêncios mais sonoros do que outros, existem espécies de silêncios, como diria Perec (1989). Ou talvez os silêncios agenciem espaços de dúvida, espaços em branco, brancos acústicos.

O silêncio do pensamento como um "[...] optar pelo vácuo ao ar livre [...]" (SAN⁹, 1999, p. 149).

Espaço liso: o lado de dentro é modulado pelo lado de fora.

Silêncios são modulados por espaços e tempos.

Somos modulados por silêncios imperceptíveis.

Somos atravessados por uma nuvem de micro e macro-silêncios?

Um zero sonoro. Um zero no ouvido. Um zero no olvido.

As camadas de um silêncio:

- 1 - o atrito da respiração
- 2 - o ar do quarto
- 3 - passarinho lá fora
- 4 - carros ao longe
- 5 - sibilos emaranhados de pessoas na rua
- 6 - a geladeira
- 7 - carros mais perto
- 8 - coço a cabeça.

Outra espécie de silêncio: uma palavra deita em meus ouvidos e morre do coração.

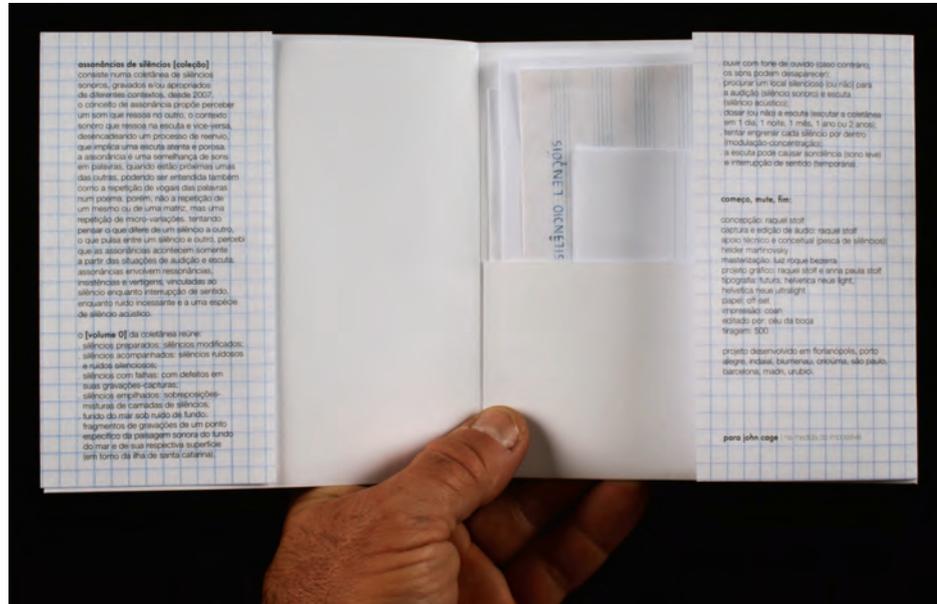
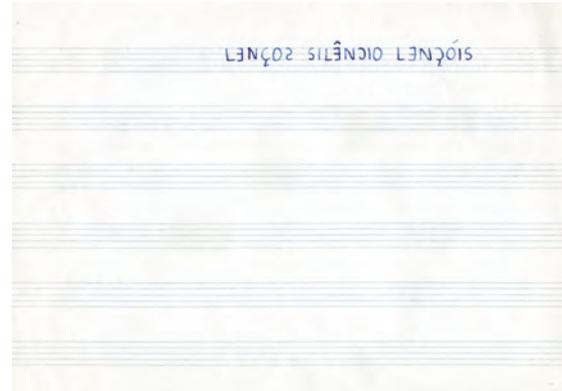
Qual é o ruído [escondido] da escuta?

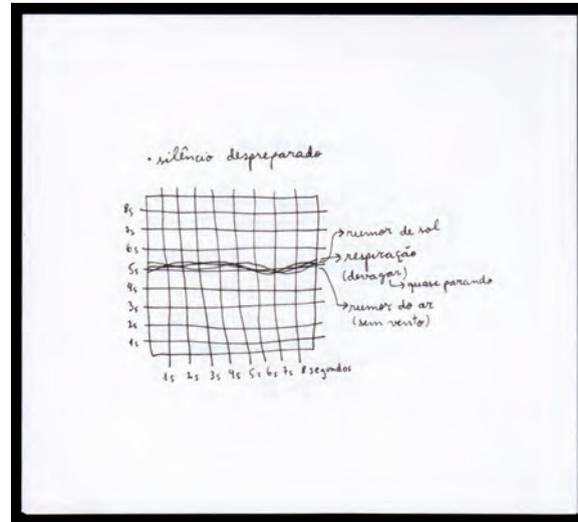
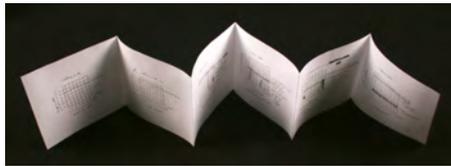
(Som 60)



Fig. 48 - Raquel Stolf, *Assonâncias de silêncios [coleção]*, CD de áudio com impressos, 500 exemplares, 2007-2010.







[coleção] volume 3

1. silêncio com grilo . 00:05	28. silêncio com muitos ruídos . 01:00
2. silêncio com vazio . 00:10	29. silêncio em quarto de hotel . 01:00
3. silêncio preparado - com rumor de fala . 00:10	30. silêncio com sossago . 01:00
4. silêncio em corredor de hotel . 00:12	31. silêncio em quarto de hotel . 01:00
5. silêncio preparado - com chuva . 00:12	32. silêncio com rumor e alguns latidos . 01:00
6. silêncio preparado - em corredor de hotel . 00:20	33. silêncio com digitação e muitos pássaros . 01:00
7. silêncio com pingos de chuva . 00:20	34. silêncio com batidas de martelo . 01:00
8. silêncio com rumor médio . 00:22	35. silêncio com vento e rumor de banheira . 01:05
9. silêncio em quarto de hotel . 00:30	36. silêncio com motor de frigobar em quarto de hotel . 01:11
10. silêncio com geladeira ligada . 00:30	37. silêncio com cabritos . 01:11
11. silêncio em quarto de hotel . 00:30	38. silêncio com vento . 01:11
12. silêncio preparado - dentro do elevador . 00:30	39. silêncio com estalos e passarinho . 01:11
13. silêncio em quarto de hotel . 00:33	40. silêncio com vazio e insetos . 01:22
14. silêncio com vento . 00:33	41. silêncio com inseto e pássaros . 01:22
15. silêncio com motor de frigobar em quarto de hotel . 00:33	42. silêncio com vento e estalos . 01:44
16. silêncio em quarto de hotel . 00:40	43. silêncio noturno com grilo . 02:00
17. silêncio em quarto de hotel . 00:40	44. silêncio com vazio e grilo . 02:33
18. silêncio com vazio . 00:40	45. silêncio com 2 fashes . 01:00
19. silêncio com rumor parado . 00:40	46. silêncio com 1 falha (com pássaros) . 00:25
20. silêncio com vento . 00:40	47. silêncio com 1 falha (depois da serra do rio do rastro) . 00:25
21. silêncio com pássaros . 00:40	48. fundo do mar . 02:33
22. silêncio com geladeira ligada . 00:44	49. sob ruído de fundo . 02:33
23. silêncio com passarinhos . 00:44	50. 49 silêncios empilhados . 02:33
24. silêncio preparado - com motor de frigobar em quarto de hotel . 00:44	
25. silêncio com sapo, rã e grilo . 00:50	
26. silêncio com muitos passarinhos . 00:50	
27. silêncio grave . 00:55	

ceu da boca

raquel stoff | 2010

Fig. 49 - John Cage, *Tacet 4'33"*,
1952. Uma das três versões da
partitura da composição.

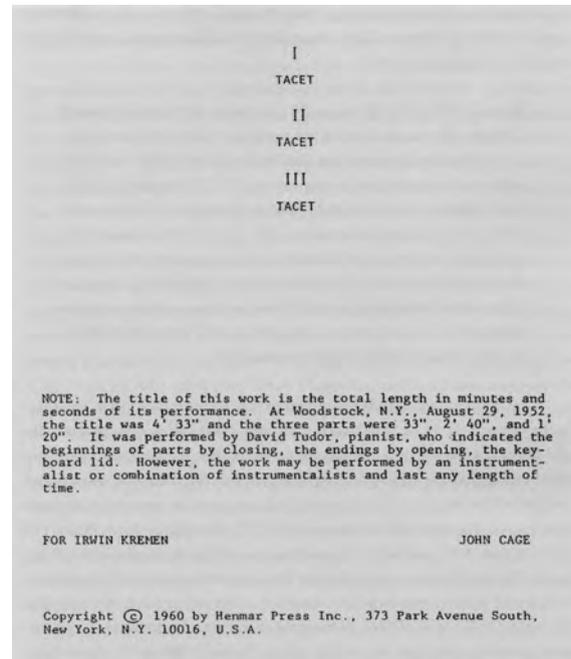


Fig. 50 - Brígida Baltar, *Neblina maresia
orvalho coletas*, [s/d].

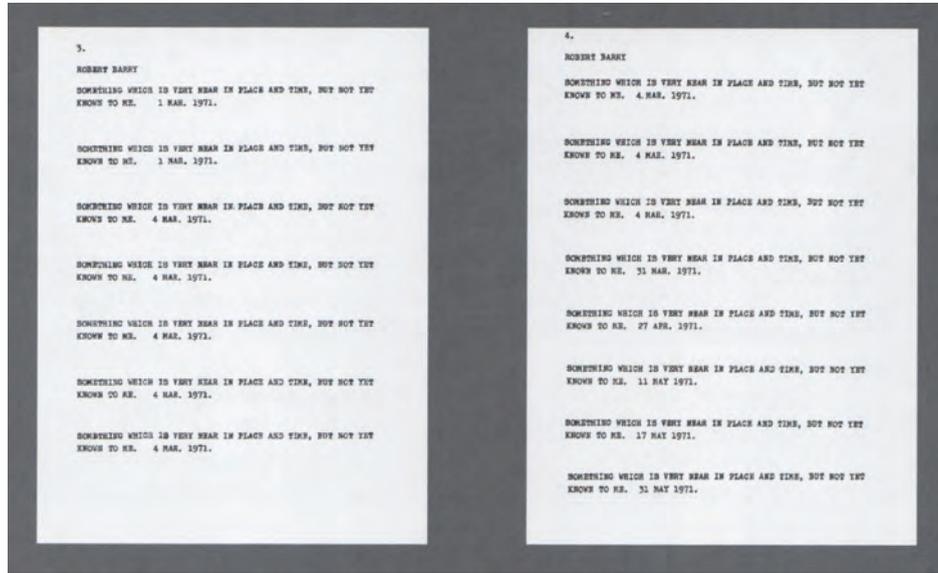


Fig. 51 - Robert Barry, *29 Pieces as of June 7 1971*, detail, 1971.

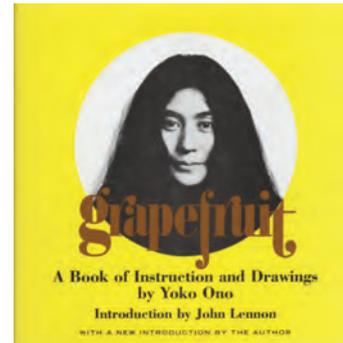
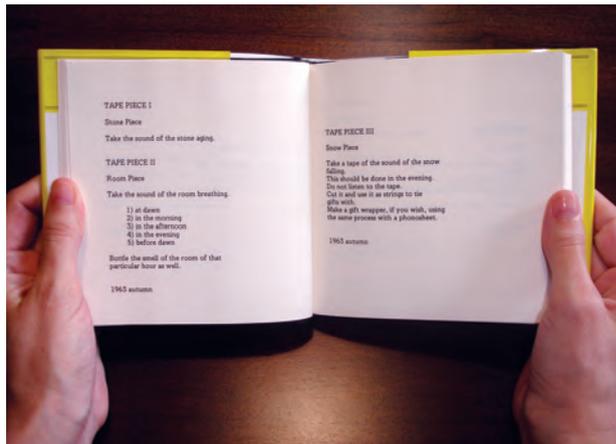


Fig. 52 - Yoko Ono, *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*, 2000.

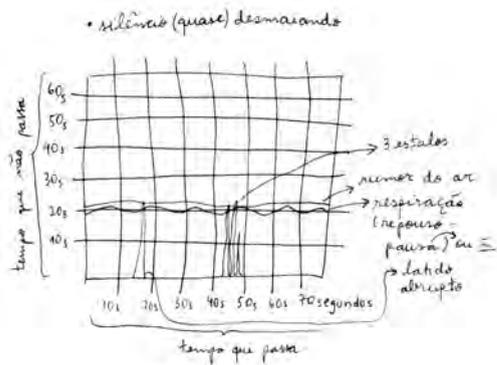
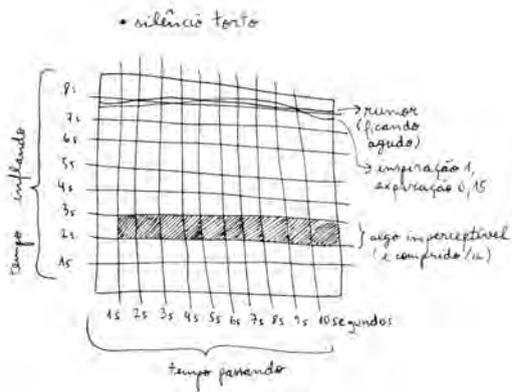
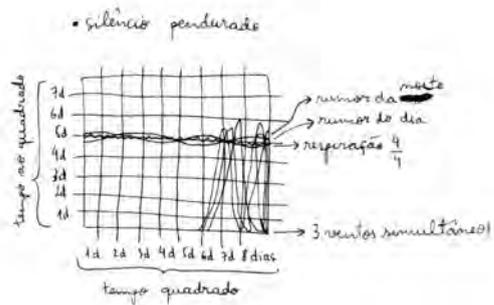
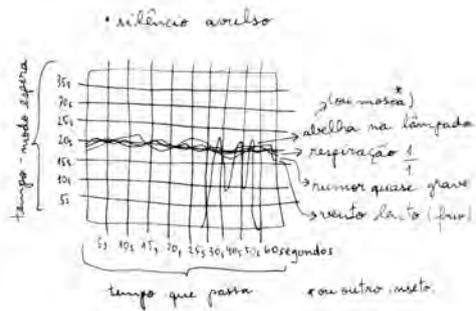


Fig. 53 - Raquel Stolf, [notas-desenhos de escuta], detalhes de impresso de CD, 2010.

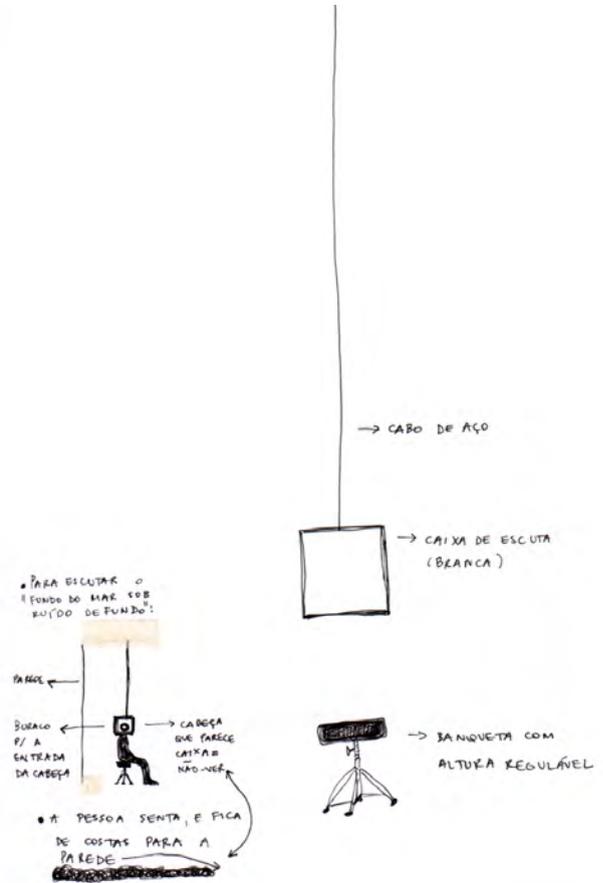


Fig. 54 - Raquel Stolf, *Assonâncias de silêncios [caixa de escuta]*, instalação sonora, 2008-2010.



Fig. 55 - Robert Morris,
Box with the Sound of its Own Making, 1961.

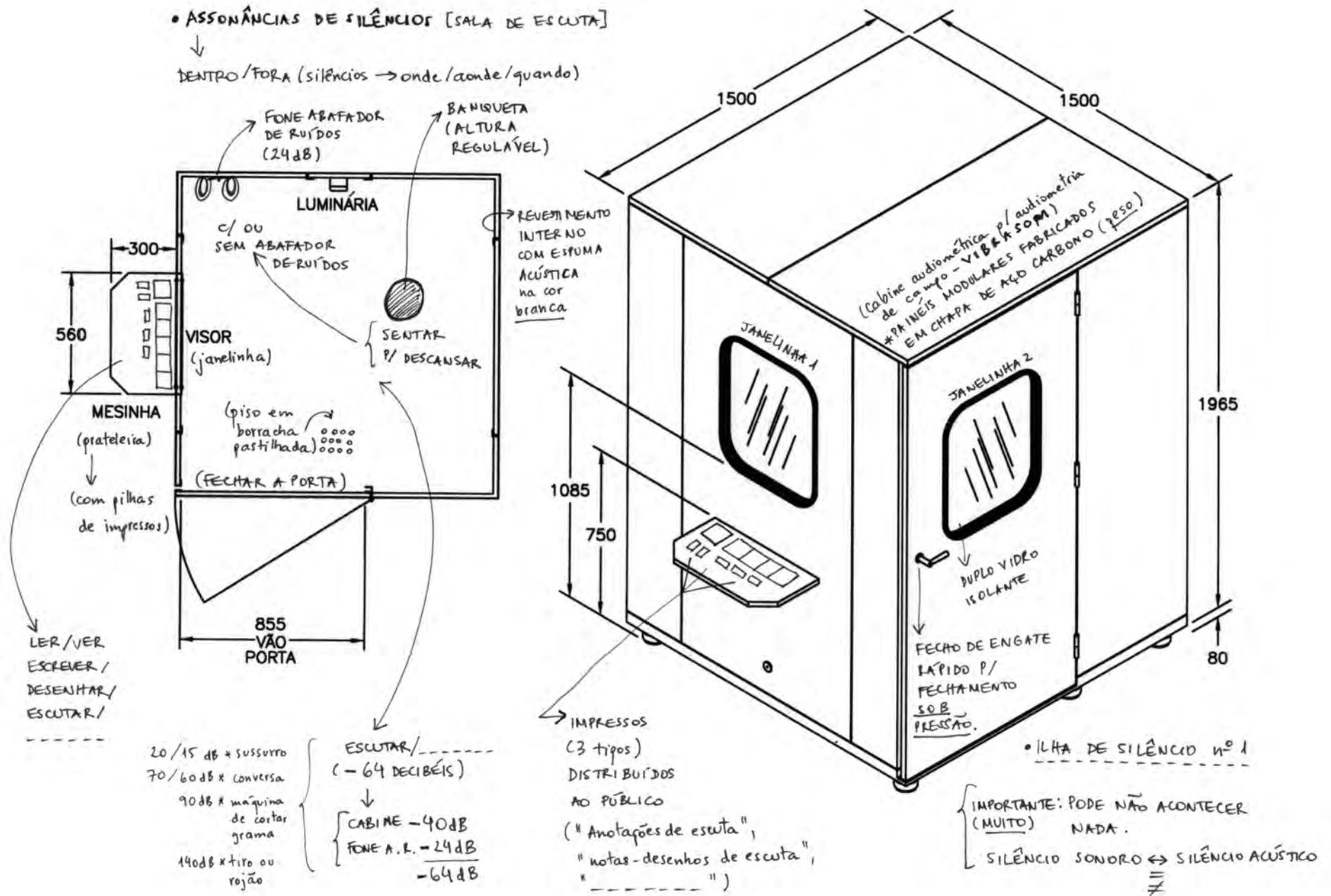


Fig. 56 - Raquel Stolf, Assonâncias de silêncios [sala de escuta], instalação sonora, 2008-2010.

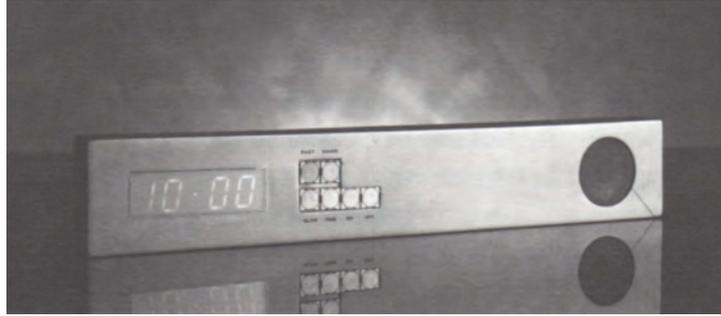


Fig. 57 - Max Neuhaus, *Silent Alarm Clock*, 1979.

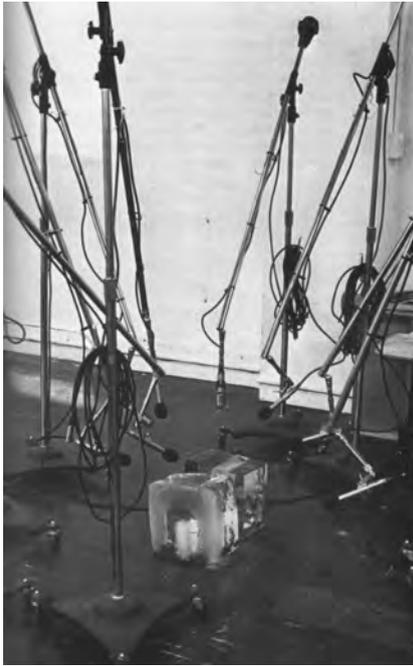


Fig. 58 - Paul Kos, *The Sound of Ice Melting*, 1970.



Fig. 59 - Christian Marclay, *Footsteps*, 1988-1989.



Fig. 60 - Robert Filliou, *Musique Télépathique no 5*, 1976-1978.

→ **Sob proposições sonoras**

Retomo aqui alguns movimentos e partículas da nuvem investigativa palavra pênsl « barulho, ruído, rumor » silêncio acústico, indicada no início da tese e disseminada ao longo dos blocos da pesquisa, atravessando e, ao mesmo tempo, sendo agenciada pelos processos e trabalhos abordados. Proponho também tecer breves reflexões em torno do conceito de proposição sonora, o qual sinaliza um uso específico do som em minha produção, sendo atravessado por uma relação com a palavra-partitura e com a experiência de uma escuta porosa, bem como, envolvendo intersecções, ressonâncias, desvios e deslocamentos entre som e texto, entre som e contexto.

“Onde acaba um som?”

José Iges



A denominação proposição sonora constitui um conceito esboçado a partir de minhas produções anteriores – concebidas, em minha pesquisa de mestrado, como proposições artísticas. Referencia diretamente a idéia do artista como um propositor de experiências que não são necessariamente visuais, que envolvem outros sentidos, processos e situações a serem vivenciadas. Pensar o artista como um propositor foi algo sublinhado pelos artistas neoconcretos brasileiros, a partir dos anos 60, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, enfatizando-se aspectos experimentais da prática artística, buscando acionar no “participador” todos os seus sentidos, a partir de uma relação com suas proposições. Num texto de 1968, Lygia Clark escreve: “Somos os propositores: somos o molde; a você cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os

propositores: nossa proposição é o diálogo.” (1980, p. 31).¹

A artista assinala, a partir de propostas como *Caminhando* (1963), *Respire comigo* (1966) e *Diálogo de mãos* (1966) que “[...] a proposição nos faz tomar consciência de nosso próprio corpo [...]” (CLARK, 1998, p. 188), incitando uma “[...] recuperação do sentido de nossos gestos rotineiros [...]” (CLARK, 1998, p.188). Se em *Caminhando* Clark propõe “[...] a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto” (1980, p. 25), através da ação de cortar com uma tesoura uma fita de Möebius “feita em casa” (uma tira de papel, torcida e colada), ela afirma que utiliza “[...] uma fita de Möebius para esta experiência, [...] porque ela contrasta com nossos hábitos espaciais: direita-esquerda; avesso-direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo.” (1980, p. 26). Em *Caminhando*, “[...] o único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato.” (CLARK, 1980, p. 26).²

¹ Outras tantas noções foram concebidas pelas experiências e debates desses artistas, as quais atravessam a prática e o conceito de proposição. Hélio Oiticica, em seu texto *OBJETO – INSTÂNCIAS DO PROBLEMA DO OBJETO* (publicado na Revista *GAM*, em 1968), escreve que o objeto “[...] é a criação do que queiramos que seja: um som, um grito, pode ser o objeto — a luz do sol que neste momento me banha é o objeto, no espaço e no tempo, no instante — objeto do instante que existe à medida em que é experimentado e não pode ser repetido.” (OITICICA *apud* PECCININI, 1978, p. 98). Já, em *A obra, seu caráter objetal, o comportamento* (publicados em *Aspiro ao grande labirinto*), Oiticica assinala que “O artista não é então o que declancha [desencadeia] os tipos acabados, [...] mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive **propõe propor**, o que é mais importante como conseqüência.”(1986, p. 120, grifo meu).

² No texto *1965: A PROPÓSITO DO INSTANTE*, Clark pontua que “O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar outra significação. [...] No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si. [...] O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.” (1980, p. 28).

Já em *Respire comigo* (1966), título que sugere e solicita um “participador”³, um tubo de borracha (normalmente utilizado como equipamento de mergulho submarino) é usado para a seguinte proposição: unindo-se uma ponta do tubo à outra, pode-se estirar e retraindo o tubo (agora um círculo) repetidas vezes, produzindo-se um som semelhante ao da respiração, devido ao ar que entra e sai de seu interior. Da mesma forma que em *Caminhando*, como escreve a artista: “Reencontrei [...] um *itinerário interior* fora de mim.” (CLARK, 1980, p. 23).

Ou seja, nessas proposições, o objeto passa a consistir numa espécie de mediador de experiências e catalisador de processos de “participação sensorial corporal” e “participações semânticas”, como pontua Hélio Oiticica, em *ESQUEMA GERAL DA NOVA OBJETIVIDADE* (1986, p. 91). Lygia Clark também enfatiza que “[...] não se trata da participação pela participação, [...] mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento [...].” (1980, p. 28). Deste modo, o artista “[...] se *contenta em propor aos outros de serem eles mesmos e de atingirem* o singular estado de arte sem arte.” (CLARK, 1980, p. 28).⁴

³ E suscita algumas perguntas: não respiramos todos juntos, o mesmo ar? Mas, ao mesmo tempo, cada um respira num ritmo, numa velocidade, num tempo singular?

⁴ As colocações de Lygia Clark nos remetem também às reflexões de Allan Kaprow, em que propõe os termos “*artlikeart*”, como uma arte que é como a arte e “*lifelike art*” como uma modalidade de praticar arte em que as fronteiras entre arte e vida são flexíveis: “O artista experimental de hoje é o an-artista. Não o anti-artista, mas o artista esvaziado de arte. O an-artista, como quer o nome, iniciou-se convencionalmente, como um modernista, mas a partir de certo ponto, em torno dos anos 50, começou a esvaziar seu trabalho de praticamente todos os elementos que pudessem fazer qualquer um lembrar de arte. O an-artista não faz arte real, mas o que chamo de arte como-a-vida [*lifelike art*], arte que nos faz principalmente lembrar de nossas vidas.” (KAPROW, 2004, p. 167). Disponível também em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/kaprow.pdf>. Acesso em: 12/09/2009. Em *Considerações da arte que não se parece com arte*, Hélio Ferverza dialoga com Lygia Clark e Kaprow, desenvolvendo reflexões sobre essas questões, articulando outras proposições e artistas, como Cildo Meireles e Robert Filliou. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos8/fervenza.pdf>. Acesso em 04/09/2009.



Reencontrar os sentidos de nossos sentidos, estremecer os gestos cotidianos, tentar micro-mover as ações anestesiadas ou automatizadas, como caminhar, ouvir, escutar, escrever, ler, falar, comer, respirar. As proposições sonoras que venho desenvolvendo atravessam essas e outras tentativas. Nelas, o componente sonoro é pensado como elemento modelável e maleável, que em suas trajetórias (exteriores e interiores) suscita sentidos, não-sentidos a partir de sensações, percepções e pensamentos, sendo agenciado de modos diferenciados em espaços e tempos específicos. Parte-se da idéia de que cada proposição pode ser desdobrada, em que pode ser deslocada, desviada e ressemantizada quando é ouvida e/ou executada em outros contextos e intersectada com outras escutas.

Deste modo, a audição de meus discos pode acontecer tanto no espaço doméstico e privado, com uma duração variável, contínua ou descontínua, determinada por cada leitor-ouvinte, como pode ser agenciada em espaços públicos, como a cidade, o rádio, a *web*, em palestras, conversas, salas de aula ou mesmo em espaços expositivos, coletivamente ou não. E os espaços e quem possa ali estar/ouvir/escutar/soar modificam as proposições de diferentes maneiras e em intensidades variáveis. O conceito de proposição pressupõe assim os múltiplos deslizamentos entre arte e vida, suas indeterminações e conjunções, relacionando-se também com as incorporações e utilizações do som ao longo da história da arte moderna e contemporânea.

Como já apontamos em outros blocos, o uso heterogêneo do som pelos artistas teve alguns antecedentes imprescindíveis para seu desenvolvimento: das experiências futuristas e dadaístas, passando por Duchamp, Cage e o grupo *Fluxus*, relacionando-se e intersectando-se com outras áreas, como a música experimental e a poesia sonora. Ou seja, a presença do som como um elemento relevante num trabalho artístico decorre de um “[...] processo de hibridação e plurisensorialidade contemporânea. Neste século a música e as artes plásticas convergem e se fundem, alcançando um encontro e um diálogo inédito no comportamento musical e nas artes visuais.” (ARIZA, 2008, p. 11, trad. nossa). Ariza sublinha que, da mesma maneira que os músicos introduzem concepções visuais em suas obras, numa espécie de atitude recíproca, os artistas trabalham com sons, principalmente com sons (tradicionalmente) “extra-musicais”, que são incorporados em múltiplas direções em sua produção plástica. Nesse processo, “A hibridização destas esferas sugere a possibilidade de igualar conceitualmente o sentido da vista, [até então] o sentido dominante na arte, com o sentido do ouvido.” (ARIZA, 2008, p. 11, trad. nossa). Como nos indica Cage: “Eu comecei a ouvir com meus ouvidos, hoje também ouço com meus olhos.” (1996, p. 96).

Elías Levin (1999), no texto *Nuevos Espacios de Interpretación Sonora*, assinala o som como um elemento plástico, moldável apesar de sua intangibilidade, maleável apesar de sua imaterialidade, que produz sentido sem importar sua inteligibilidade e ainda, podendo envolver a imagem, apesar de sua invisibilidade. Levin ressalta que foi a partir de experiências artísticas que tentavam

pensar o som como um elemento capaz de recriar ambientes e sensações, em que ele é pensado como material moldável e modificável, que houve um desenvolvimento e incorporação no campo das artes plásticas, de uma vertente, segundo o autor, conhecida como Arte Sonora.

Ressalta ainda que na experimentação plástica com elementos sonoros o artista alimenta-se de diferentes disciplinas e campos de ação, entre os quais, a música, com sua longa tradição; o rádio, que articula o som como veículo de sentido e suas diferentes manifestações, como a palavra e a voz, os ruídos ou efeitos sonoros; e, sobretudo, o cinema e a televisão, que acentuam a inter-relação entre som e imagem. Poderíamos agregar nesse campo de ação também relações com a literatura, com a Poesia Sonora, Concreta e Visual. Levin adverte ainda que existem algumas especificidades colocadas pela Arte Sonora, sendo que esta não consiste, de maneira alguma, em “[...] música transportada para o espaço do museu [...]” (1999, p. 139, trad. nossa), pois apesar do fenômeno físico – o som – ser o mesmo (para música e para a arte sonora), a forma de apresentá-lo e compreendê-lo é distinta.

Por outro lado, o artista Jason Kahn enfatiza que “O uso do som como material nas artes visuais é indicativo de uma mudança no uso do som no contexto da música.” (KAHN *apud* COSTA, 2010, p. 31, trad. nossa). É o que de certa forma também investiga Liz Kotz (2007), com relação à incorporação da noção de partitura nas práticas artísticas a partir de uma influência direta da música experimental concebida por Cage, cujo processo de composição leva em conta

relações de “indeterminação” entre a notação e sua execução, bem como, o caráter experimental que esse processo envolve – “[...] um ato cujo resultado nos é desconhecido.” (CAGE, 2007, p. 13, trad. nossa). Nesse sentido, Walter Zanini, em *A Atualidade de Fluxus*, também aponta questões importantes sobre as experiências sonoras e musicais em *Fluxus*:

Havia, em primeiro lugar, o choque do que se entendia por música e o que se apresentava arbitrariamente nas características experimentais de Fluxus. Fluxus não era simplesmente um ato de fazer repensar a tradição da arte ou mesmo de encaixar-se em contextos contraculturais correntes, e sim uma oposição completa a qualquer continuidade da música estabelecida ou atual. Um exemplo do estado de espírito por parte dos “concertistas” é o de Paik, pesquisador de música eletrônica junto a Karlheinz Stockhausen na WDR de Colônia desde 1959, ano em que também se demonstrava admirador de Cage. Participante da manifestação “Neo-Dada en Der Musik”, em 16 de junho de 1962 na Kammerspiele de Düsseldorf, ele destruiu um violino batendo-o sobre uma mesa (“One for Violin Solo”). (ZANINI, 2004, p. 14).⁵

Segundo Zanini, as atuações de Paik em *Fluxus* foram seguidas por seu ensaio *Pós-Música, um ensaio para a nova Ontologia da Música* (1963), em que Paik se declara “[...] exausto de renovar a forma da música – em série ou aletória, gráfica ou cinco linhas, instrumental ou cantada, gritante ou de ação, fita ou ao vivo... [...] [propondo] renovar a forma ontológica da música” (2002, p. 103)⁶,

⁵ Disponível em: http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/ars/ars3/walter_zanini_a_atualidade_de_fluxus.pdf. Acesso em 10/09/2009.

⁶ Paik escreve que “Num concerto normal, os sons se mexem, o público se senta. Na minha assim chamada música de ação, os sons, etc., se mexem. O público é atacado por mim. Na ‘Symphony for 20 rooms’ [...], os sons, etc., se mexem. O público também se mexe. No meu ‘Omnibus music No. 1’ (1961) [...] os sons se sentam. O público os visita. Na exposição de música, os sons se sentam. O público toca ou os ataca. [...] ‘Music for long road’ [...] e sem público. ‘Music for large place’ [...] e sem público.” (PAIK, 2002, p. 103).

assinalando o que denominou como uma “Pós-música [que] é tão calma, fria, seca e não expressionista quanto minhas experiências em televisão.” (2002, p. 104). Nesse texto, Paik descreve algumas experiências sonoras efetuadas por Allison Knowles, artista também integrante de *Fluxus*⁷, que em *The music for high tower and without audience*, sobe ao topo da Torre Eiffel e corta seu longo cabelo ao vento de inverno. Como sublinha Paik: “Ninguém notou, nenhum programa foi impresso, nenhum jornalista estava presente.” (2002, p. 103).⁸

Com as propostas sonoras em *Fluxus*, segundo Douglas Kahn (2002), houve de fato uma total incorporação do ruído enquanto som musical, diluindo-se também as fronteiras entre som extra-musical e som musical.⁹ O que se conecta diretamente à “unidade entre arte e vida”, que constitui uma das “doze idéias *Fluxus*”, proposta por Ken Friedman a partir de uma lista inicialmente elaborada por Dick Higgins. Friedman aponta questões centrais no movimento, entre elas, o acaso, o experimentalismo, a capacidade de implicação, a presença no tempo, a musicalidade e o aspecto *intermedia*:

Se não há fronteiras entre a arte e a vida, então não pode haver fronteiras também entre diferentes formas de arte. [...] o significado de ‘inter-media’ é que nosso tempo, freqüente e repetidamente, requer formas de arte que recorrem a raízes de distintos meios, dando lugar a novos híbridos. Imaginem, talvez, uma forma de arte composta por 10% de música, 25% de arquitetura, 12% de desenho, 18% de ofício de sapateiro, 30% de pintura e 5% de cheiro. Como seria? Como se faria?

⁷ Uma das primeiras “partituras-evento” de Knowles intitula-se *Proposition* (1962) e consiste na indicação de uma única ação: “Faça uma salada.”

⁸ E continua: “Desculpe, Dick Higgins viu. É o mal inevitável. Ele é o marido dela.” (PAIK, 2002, p. 103).

⁹ Ver: *Fluxus y La musica: un vasto território por explorar*, de José Iges, publicado no livro *Fluxus y Fluxfilms* (2002).

[...] Como funcionariam? Como os elementos interagiriam? (FRIEDMAN *apud* FLUXUS Y FLUXFILMS, 2002, pp. 61-66, trad. nossa).

Vários autores irão assinalar que a noção de *intermídia*, proposta por Dick Higgins¹⁰ atravessa a questão da *Sound Art* ou Arte Sonora, pois, ao contrário de uma “arte multimídia”, ela não supõe uma simples adição ou superposição de meios e/ou tecnologias, mas como escreve José Iges, consiste numa prática artística que se vale de estratégias de intersecções. Para Iges,

Mais além de uma formulação tanto historicista como ultrapassada que delimitaria o emprego do termo “arte sonora” como aquela realizada por artistas visuais, em particular, ou “não-músicos” em geral, diremos que existem diferentes formas de organizar o som no tempo e espaço. E algumas delas são musicais e outras não. Ou o que é o mesmo: que a música costuma ter alguns critérios e intenções diferentes das exibidas na poesia sonora, na instalação ou na arte radiofônica, na hora de organizar o material sonoro. (IGES, 2007, trad. nossa).¹¹

De certa forma, dialogando com as considerações de Iges, Douglas Kahn pontua que prefere abordar em suas investigações uma “história do som nas artes”. Assinala que ao invés do termo *Sound Art*, que sinaliza uma utilização do

¹⁰ “*Intermedia*” ou “*intermídia*” constitui um conceito cunhado por Dick Higgins, em 1966, no campo da arte. Richard Kostelanetz (1993) cita dois exemplos do termo *intermídia*: a poesia visual e a prática do *text-sound*. A poesia visual, por se situar entre a literatura e as artes visuais, constituindo uma “combinação” que compõe um *distinct intermedium*. E a prática do *Text-Sound*, que abrange a produção de textos que precisam ser “soados” e então escutados para serem “lidos”, constitui um *intermedium* entre as artes da linguagem e as artes musicais. Paulo Silveira, em suas investigações sobre o livro de artista, também enfatiza esse conceito como uma prática *intermídia*, pois o termo envolve um “[...] espaço de trânsito interdisciplinar artístico, teórico e comunicacional, constituído especialmente na segunda metade do século XX. [...] Designa os novos gêneros de arte que combinam aspectos de categorias de arte antes separadas e de novas expressões que se apóiam na eficácia dos meios de difusão da criatividade.” (SILVEIRA, 2010, p. 35). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em 10/07/2010.

¹¹ Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36. Acesso em: 30/09/2010.

som surgida a partir dos anos 70/80 (reunindo diferentes experiências artísticas que se auto-denominavam ou não com tal termo), prefere partir de uma noção mais ampla e que envolve um campo de cruzamentos entre as artes visuais, a música, a literatura, o cinema e o teatro.¹²

As operações, procedimentos e conceitos que movem meu processo artístico e minha nuvem investigativa dialogam com essa posição, pois não concebo minhas proposições fixas e lacradas por uma categoria específica. Prefiro pensar em múltiplas possibilidades de usos do som a partir do conceito de proposição sonora e de sua inserção no campo artístico (com todas suas transformações históricas), o qual solicita também relações específicas com outras áreas e contextos (como a música experimental, a poesia visual e sonora, mas também a filosofia, a física acústica e a psicoacústica, a fonologia, a biologia, entre outras). Entretanto, concordo com Christoph Cox (2009), quando o autor afirma que o termo *Sound Art* possibilita distinguir a questão do som musical¹³ de outros usos estéticos do som.

Assim, tal diferenciação de usos estéticos do som e de suas operações específicas, das formas de apresentação e dos contextos de propagação sonora constitui uma conjuntura que envolve possíveis experimentações e estratégias de intersecção com outras áreas de conhecimento (afins e/ou distantes). E, ao mesmo

¹² Ver seu livro *Noise, water, meat: a history of sound in the arts* (1999) e também a compilação de importantes textos de artistas e teóricos em *Sound by artists* (1990), livro organizado por Dan Lander e Micah Lexier.

¹³ Mesmo com seus alargamentos e expansões na história da música, por vezes provocados por artistas – Russolo –, o campo da música possui seus próprios critérios e intenções, como nos indica José Iges.

tempo, minhas propostas sonoras pensadas enquanto instalações, micro-ações, intervenções, vídeos e mesmo publicações, têm como plano de partida processos de organização sonora, os quais implicam relações espaciais e temporais, atreladas a processos conceituais e a outras escolhas e fatores. Pois, pensar um trabalho como proposição também implica em concebê-lo como algo que não se dissocia de seu processo, como algo efêmero, situacional e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil.

▷

palavra pênsl ← barulho, ruído, rumor → silêncio acústico

Os trânsitos entre palavras, ruídos e silêncios envolvem passagens: entre a palavra enquanto sonoridade de um pensamento que flutua e se desloca, sob ou sobre alguns ruídos imprevistos (bocejo, espirro, palavra des-enrolada) e que, por vezes, suscita a proposição de silêncios na escrita e/ou na escuta, no espaço *transmental*.

Entre grilos e cigarras, uma pausa se insinua.

Entre uma palavra e um som, escuto um não-sentido.

Ou uma palavra pendurada, na escuta esburacada.

▶

A partir das proposições apresentadas em todo os blocos da pesquisa, algumas delas agrupadas em discos e/ou desdobradas de diferentes modos,

podemos afirmar que uma proposição sonora não é apenas a parte em áudio, mas consiste na intersecção entre algo que soa e ressoa, entre o bloco sonoro e o bloco gráfico (textos, desenhos, fotografias, etc.), cruzamento lançado, a ser experienciado e pensado por algum leitor-ouvinte. Implicando nesse processo também o encontro com um contexto específico, seja ele o ambiente sonoro urbano ou um possível espaço de interpretação, numa exposição, ou mesmo na escuta intimista, no ambiente doméstico.

E, o conceito de palavra-partitura relaciona-se com a noção de proposição, envolvendo a possibilidade de desdobramentos acústicos e/ou sonoros, catalisando-os de diferentes maneiras. Sobretudo, é pela palavra-partitura que ocorrem os trânsitos entre o que se vê-lê e o que se ouve-escuta, entre a palavra pênsl e a escuta porosa. Por vezes, ela atravessa e/ou media uma proposição sonora, ao passo em que ambas se apresentam como planos de partida, como indicações para situações incertas, imprecisas e abertas, mas também como experiências singulares e inacessíveis.

Ou seja, a questão da proposição sonora e da palavra-partitura implicam também um processo de indeterminação durante a produção de sentidos e não-sentidos, durante as relações com o leitor-ouvinte. Como escreve Blanchot sobre o processo de leitura e “recepção” de uma obra literária: “Ler, no sentido da leitura literária, não é sequer um movimento de compreensão, o entendimento que manteria o sentido perseguindo-o com insistência. Ler situa-se aquém ou além da

compreensão.” (1987, p. 196). E enfatiza que um poema só acontece ou “ocorre” como obra a partir de seu encontro ou desencontro com um leitor, pois

A leitura do poema, é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe [...]. [...] A comunicação da obra não está no fato de que ela tornou-se comunicável, pela leitura, a um leitor. A própria obra é comunicação [...]. [...] Ler não é, portanto, obter comunicação da obra, é ‘fazer’ com que a obra se comunique [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 199).

A operação de leitura constitui assim uma experiência ativa, como tentativa de ação, mas, sem quaisquer garantias de sentido. No CD de áudio *Isto não é um livro de viagens – 16 fragmentos de galáxias*, uma fração de fala de Haroldo de Campos nos diz que: “[...] pode não parecer mas cada palavra pratica uma acupunctura com agulhas de prata especialmente afiladas e que penetram um preciso ponto nesse tecido conjuntivo quando se lê [...]” (CAMPOS, 1992, CD). Se as palavras são finas agulhas e ler um texto é uma espécie de acupunctura, quais são os efeitos dessa experiência? O que ocorre entre a leitura e a escuta subcutânea? Perfurações de significado ou de sentido?

Mas, se como sublinha Jean-Luc Nancy: “Estar à escuta é sempre estar nas margens do sentido ou em um sentido de borda e extremidade, é como se o som não fosse justamente outra coisa que essa borda, essa franja ou essa margem.” (2007, p. 20, trad. nossa). Assim, como manter a escuta nessa borda silenciosa? Como permanecer próximo à iminência de sentido?

Ou ainda: como suscitar um espaço de respiro entre o que se vê-lê e o que se ouve-escuta? E, onde ocorre a formação desse espaço ou espaçamento, se

nas conexões existentes entre a parte sonora e o aspecto visual-textual de uma instalação (como aponta Iturbide) ou mesmo de um disco, a relação entre ambos será tramada num nível abstrato e psíquico, existindo apenas em nossas mentes?

-

Desse modo, pensar uma instalação sonora enquanto situação de interpretação ou execução implica em pensá-la como um campo que envolve relações entre configurações temporais e espaciais, mediadas por indicações textuais. Pressupõe-se uma relação tanto com o conceito de proposição sonora, como também, a noção de “interpretação” vincula-se à existência de uma palavra-partitura que a antecede.

Uma palavra-partitura parece catalisar assim um processo de descentramento e dispersão de proposições, ou como escreve Hélio Oiticica, talvez o mais importante seja um “propor o propor”. Mas, o que se propõe (algo que foi construído e pensado a partir de operações específicas, envolvendo diferentes formas de notação, como uma palavra *pênsil* escrita – *verbivocovisual* –, em suas intersecções ou relações com outros elementos gráficos/tipográficos), o como se propõe e como isso aterrissa no outro são operações que desencadeiam e suscitam o processo acima.

Nesse sentido, a tentativa de exercitar e propor uma escuta porosa implica também em tentar pensar com uma palavra *pênsil*, que leva o silêncio em conta. E, os processos de construção e de apresentação de minhas proposições sonoras (desde o agrupamento em discos com impressos, até seus desdobramentos em

instalações, micro-ações, vídeos, textos) envolvem diferentes articulações e trânsitos entre a palavra pênsl e a escuta porosa. Passando: pelos barulhos e ruídos entre a palavra escrita e a falada, que podem suscitar errâncias de sentido (via ficção e *nonsense*); por deslocamentos de ruídos de um entorno para outro, registrando e narrando essas travessias e as tentativas de produção e escuta de rumores de frente; propondo outros espaços sonoros, a partir de situações de interpretação no espaço expositivo; pela escuta de silêncios sonoros dos arredores (reabrindo os ouvidos ao rumor incessante do mundo), e sobretudo, pela proposição de um silêncio acústico, a ser “executado” e/ou experienciado no espaço e tempo psíquico, na tentativa de modular os barulhos e ruídos da própria audição-escuta. Assim, proposições sonoras tanto podem solicitar uma participação do corpo, de processos e ações físicas como solicitam “atos mentais”.

Entretanto, inexistente um silêncio puro ou purificador, assim como, “limpar os ouvidos” não significa homogeneizar e esterilizar as escutas, mas antes “aguçá-las”¹⁴, a fim de evitar uma saturação, um amortecimento e automatização, distanciando-se de um senso comum acústico. E, se os rumores da escuta parecem constituir uma espécie de ruído escondido, talvez toda proposição sonora envolva a proposta de uma posição, modo e modulação de escuta. Talvez sob toda proposição sonora haja uma proposição acústica.

¹⁴ Como assinala Jean-Luc Nancy: “Escutar é aguçar o ouvido [...], uma intensificação e uma preocupação, uma curiosidade e uma inquietude.” (2007, p. 16, trad. nossa).

→ **Bibliografia**

- ADCOCK, Craig. Marcel Duchamp's Gap Music: Operations in the Space Between Art and Noise. In: KAHN, Douglas; WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination: Sound, Radio And The Avant-Garde*. London: MIT Press, 1992, pp. 105-138.
- ADES, Dawn (org.). *The Dada Reader: A Critical Anthology*. London: Tate Publishing, 2006.
- ANJOS, Moacir dos. O Barulho do Mundo. In: BARRÃO, ZERBINI, Luiz, MAKLER, Sergio. *Chelipa Ferro = Chelipa Ferro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008, pp. 165-176. (com DVD).
- ARCHER, Michael; OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. *Installation Art*. London: Thames and Hudson, 1999.
- ARIZA, Javier. *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo XX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. *Dada-Berlim: des/montagem*. São Paulo: Annablume, 1993.
- BALTAR, Brígida. *Neblina maresia e orvalho coletas*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2001.
- BARBER, Llorenç. Conversas: Interferencias 7x12. In: *escoitar.org - AUDIO HACKLAB - Vol. 1*. Vigo: Fundación Marco - Museo de Arte Contemporânea de Vigo, 2008, pp. 58-149. (DVD com vídeos, entrevistas, passeios sonoros, "áudio-ações").
- BARRÃO, ZERBINI, Luiz, MAKLER, Sergio. *Chelipa Ferro = Chelipa Ferro*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (com DVD).
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Ensaios Críticos III. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.
- __. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- __. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- __. *O grão da voz*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- __. *O neutro* : anotações de aula e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. (apresentação por Thomas Clerc). São Paulo: Martins Fontes: 2003.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2007.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita: a palavra plural*. São Paulo: Escuta, 2001.
- __. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.

- BRECHT, George. Eventos (notas reunidas), 1961. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, Detroit: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002, pp. 84-85.
- BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.
- BROWN, Barclay. Introduction. In: RUSSOLO, Luigi. *The Art of Noises*. New York: Pendragon Press, 1986, pp. 1-22.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CAGE, John. *De segunda a um ano*. São Paulo: Hucitec, 1985. (publicado orig. 1967).
___ . *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973. (publicado orig. 1961).
___ . *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones, 2007.
___ . JOHN CAGE: DOIS TOQUES PARA O BRASIL (Entrevista). In: *Código 3*. Salvador, agosto 1978.
___ . (Entrevista). LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes e Visões: Panorama da Arte e Cultura Norte-Americanas Hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996, pp. 93-107.
- CAGE, John; KNOWLES, Alison (orgs.). *Notations*. New York: Something Else Press, 1969.
- CAGE, John; CHARLES, Daniel. *For the Birds*. Boston/London: Marion Boyards, 1981.
- CAMNITZER, Luis. *Conceptualism In Latin American Art: Didactics Of Liberation*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo e Augusto de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
___ . *VIVA VAIA: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. (com CD de áudio).
___ . Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006, pp. 31-42 (publicado originalmente em 1956).
- CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas, Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. São Paulo: Summus, 1980.
- CAUQUELIN, Anne. A Cidade e a Arte Contemporânea. In: *Arte & Ensaio*: Revista do Mestrado em História da Arte, EBA-UFRJ. Rio de Janeiro, 2º semestre, 1996, pp. 31-35.
- CERTEAU, Michel de. *Invenção do Cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHENG, François. *Vacío y Plenitud*: El lenguaje de la pintura china. Venezuela: Monte Avila Ed., 1989.

CHIESA, Laura. *Transnational Multimedia: Fortunato Depero's Impressions of New York City (1928-1930)*. Disponível em: <http://escholarship.org/uc/item/7ff9j31s?query=laura%20chiesa%23page-20>. Acesso em 11/12/2010.

COMTE-SPONVILLE, André. *Viver*. Martins Fontes: São Paulo, 2000.

COSTA, José Manuel. Arte Sonoro. In: *Exit Express*: Revista de Información y Debate sobre Arte Actual. # 54, Octubre 2010. pp. 18-37.

COX, Christoph; WARNER, Daniel. *Audio culture*: readings in modern music. New York: Continuum, 2005.

COX, Christoph. Installing Duration: Time in the Sound Works of Max Neuhaus. In: NEUHAUS, Max. *Times Square, Time Piece Beacon*. New York: Dia Art Foundation, 2009, pp. 113-132.

CHRISTOF MIGONE : Sound Voice Perform. With contributions by Brandon LaBelle, Martin Spinelli and Allen Weiss. New York: Errant Bodies Press, Roskilde: Museet for Samtidskunst, 2005. (com CD de áudio).

CUNHA, Antônio Geraldo da Cunha. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2007.

DAVILA, Thierry. *Marcher, Créer* : Déplacements, flâneries, derives dans l'art de fin du XX^e siècle. Paris: Éditions du Regard, 2002.

DE DUVE, Thierry. O tempo do ready-made. In: FILIPOVIC, Elena (org.) [et al.]. *Marcel Duchamp : uma obra que não é uma obra "de arte"*. Buenos Aires: Fund. Proa, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 2008, pp. 301-313.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

___ . *A ilha deserta* : e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2006.

___ . *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

___ . *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. In: BOUTANG, Pierre-André (Dir.). *O Abecedário de Gilles Deleuze*. Produção: Éditions Montparnasse. Paris, 1988-1989. Transcrição disponível em:

<http://www.oestrageiro.net/esquizoanalise/67-o-abecedario-de-gilles-deleuze>. Acesso: 20/04/2008.

DEPERO, Fortunato. Onomálingua. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 19-22. (datado de 1946-47, publicado orig. 1984).

DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madri: Tecnos, 1989.

__. *Duchamp du signe* : Ecrits Réunis et présentés por Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 2007.

__. *The writings of Marcel Duchamp* : edited by Michel Sanouillet, Elmer Peterson. New York: Da Capo Press, 1989.

DWORKIN, Craig Douglas. *Unheard Music*. Disponível em:

<http://english.utah.edu/eclipse/Editor/Texts.html>. Acesso em: 04/07/2010.

ÉCOUTER PAR LES YEUX: objets et environnements sonores. Paris: ARC / Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1980. (catálogo de exposição).

ESPEJO, José Luis. Prohibido jugar a la pelota. Disponível em: <http://ease.mase.es/?cat=6>. Acesso em 04/08/2010.

FERVENZA, Hélio. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

__. Olho Mágico. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero*. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, pp. 65-76.

__. Considerações da arte que não se parece com arte. In: *Porto Arte*. Nº 23, Porto Alegre, PPG - Artes Visuais IA-UFRGS, 2005, pp. 73-83.

__. Formas da Apresentação: da exposição à autoapresentação como arte. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_ferverza.pdf. Acesso em: 10/12/2010.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

__. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FILIPOVIC, Elena (org.) [et al.]. *Marcel Duchamp : uma obra que não é uma obra "de arte"*. Buenos Aires: Fund. Proa, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Microdicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992a.

__. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992b.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

__. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. Companhia Editora de Pernambuco, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder, 1994.

FORAY, Jean-Michel. Arte Conceitual: uma possibilidade do nada. In: ROCHA, Michel Zózimo da. *Endemias Ficcionalis e o discurso da arte como vetores da prática artística*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/13508>. Acesso em 28/01/2011.

FRIEDMAN, Ken. Cuarenta años Fluxus. In: SICHEL, Berta; FRANK, Peter (orgs.). *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002, pp. 41-80.

GEORGE BRECHT. *Events: A Heterospective*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005.

GIL, Juan. La escucha íntima / In-head sound immersion. Disponível em:
<http://www.mediateletipos.net/archives/12058#more-12058>. Acesso em 10/08/2010.

GODFREY, Tony. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 1998.

HAUSMANN, Raoul. História da Poesia Fonética. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 33-42. (publicado orig. 1972).

HELD, Barbara; SUBIRÀ, Pilar. *Posibilidad de acción: la vida de la partitura*. Barcelona: Centro de Estudios y Documentación do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA, 2008.

HENDRICKS, Jon; BECH, Marianne; FARZIN, Media (orgs.). *Fluxus Scores and Instructions: The Transformative Years*. "Make a salad.". Detroit/Roskilde: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection/Museet for Samtidskunst, 2008.

HOUÉDARD, Dom Sylvester. Poesia concreta. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica [et al.]. *Textos clássicos do design gráfico*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, pp. 154-158. (publicado orig. 1963).

IGES, José. Cuando los artistas manejan las dimensiones del sonido. Disponível em:
http://joseiges.com/?page_id=36. Acesso em 04/02/2010.

__. Fluxus y La musica: un vasto território por explorar. In: SICHEL, Berta; FRANK, Peter (orgs.). *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2002, pp. 217-250.

__. Arte sonoro: un arte de intersecciones. Disponível em: http://joseiges.com/?page_id=36. Acesso em: 30/09/2010.

ISOU, Isidore. Por uma nova poesia oral: a respeito de uma sensibilidade sonoro-auditiva. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 51-54. (publicado orig. 1947).

ITURBIDE, Manuel Rocha. La instalación sonora. Disponível em:
<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>. Acesso em 23/04/2007.

KAHN, Douglas. *Noise, Water, Meat: a history of sound in the arts*. London: MIT Press, 1999.

KAHN, Douglas e WHITEHEAD, Gregory. *Wireless Imagination: Sound, Radio And The Avant-Garde*. London: MIT Press, 1992.

KAPROW, Allan. A educação do an-artista II. Disponível em:
<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/kaprow.pdf>. Acesso em: 12/09/2009.

KHLÉBNIKOV, Velimir. *Ka*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

KORN, Christoph. Reflections on Sound. Disponível em:
<http://www.gruenrekorder.de/fieldnotes/?p=archive&lang=en>. Acesso em 13/09/2009.

KOSTELANETZ, Richard (org.). *Conversing with Cage*. New York: Limelight, 1988.

__. A arte do texto-som: um panorama. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 74-84. (publicado orig. 1980).

__. [et al.] *The dictionary of the avant-gardes*. Chicago: a cappella books, 1993.

KOTIK, Petr. Music by Marcel Duchamp. In: DUCHAMP, Marcel. *MARCEL DUCHAMP: The Entire Musical Work*. S.E.M. Emsemble, Petr Kotik, John Cage. Nova Iorque: DOG W/A BONE, 2000. 1 CD.

KOTZ, Liz. *Words to be looked at: language in 1960s art*. Cambridge: The MIT Press, 2007.

__. Estruturas cageanas. In: *La anarquía del silencio. John Cage y El arte experimental*. Barcelona: MACBA, 2009. pp. 118-135.

__. Max Neuhaus: Sound into Space. In: NEUHAUS, Max. *Times Square, Time Piece Beacon*. New York: Dia Art Foundation, 2009, pp. 93-111.

LA ANARQUÍA del silencio. John Cage y El arte experimental. Barcelona: MACBA, 2009.

LABELLE, Brandon. *Background noise: perspectives on sound art*. New York, London: Continuum Books, 2006.

__. *SITE SPECIFIC SOUND - Critical Ear series: addressing the acoustical*. New York: DAP, Errant Bodies/SELEKTION with Ground Fault Recordings, 2004. (com CD de áudio).

LAGNADO, Lisette. Ateliê, laboratório e canteiro de obras. In: *Jornal Folha de São Paulo: Caderno Mais! São Paulo*, 13/01/2002.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). *O meio como ponto zero*. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, pp. 15-33.

LANDER, Dan; LEXIER, Micah (orgs.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, Walter Philips Gallery, The Banff Center, 1990.

LANG, Luc. L' Art et les Mots: notes de réserve sur l'histoire. In: *Arstudio*. Paris, 1989, pp. 6-10.

LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes, 2003.

LEVÍN, Elias. *Nuevos Espacios de Interpretación Sonora*. In: José Antonio Orts. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 131-139. (com CD de áudio).

LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizolli International Publications, 2007. (com CD de áudio).

LYGIA CLARK. Rio de Janeiro: Funarte, 1986. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea).

LYGIA CLARK. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

__. *A paixão segundo GH*. Madri, Paris, México, Buenos Aires, São Paulo, Lima, Guatemala, São José da Costa Rica, Santiago do Chile: ALLCA XX, 1997.

LÓPEZ, Francisco. Environmental sound matter. Disponível em:
<http://www.franciscolopez.net/env.html>. Acesso em 29/01/2011.

MEIRELES, Cildo. (Entrevista). In: OBRIST, Hans Ulrich (org.). *Arte agora! : em 5 entrevistas / Matthew Barney, Maurizio Cattelan, Ólafur Eliasson, Cildo Meireles, Riskrit Tiravanija*. São Paulo: Alameda, 2006, pp. 65-66.

MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.

MINARELLI, Enzo. A voz instrumento de criação: dos futuristas à poesia sonora. In: *Sibila: Revista semestral de poesia e cultura*. Ano 5, número 8-9, setembro de 2005, pp. 178-216. (com CD de áudio).

__. História da Poesia Sonora no século XX. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 113-128.

MINK, Janis. *Marcel Duchamp*. Köln: Taschen, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *A la escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NEUHAUS, Max. Listen. In: LANDER, Dan and LEXIER, Micah (orgs.). *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole, Walter Philips Gallery, The Banff Center, 1990, pp. 63-66.

__. *Times Square, Time Piece Beacon*. New York: Dia Art Foundation, 2009.

NOVAES, Beatriz. A vez do outro. In: PERDIGÃO, Andréa Bomfim (um livro de entrevistas com vários autores). *Sobre o silêncio*. São José dos Campos: Pulso, 2005, pp. 161-172.

OBRIST, Hans Ulrich (org.). *Do it*. New York: e-flux/Revolver, 2004.

OBRIST, Hans Ulrich e VANDERLINDEN, Barbara (org.). *LABORATORIUM*. New York: DAP, 2001.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

__. *OBJETO - INSTÂNCIAS DO PROBLEMA DO OBJETO*. In: PECCININI, Daisy (org.). *O objeto na arte: Brasil anos 60*. São Paulo: FAAP, 1978, pp. 97-98.

ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: a tecnologia da palavra*. Campinas: Papyrus, 1998.

- ONO, Yoko. *Grapefruit: A Book of Instruction and Drawings*. New York: Simon & Schuster, 2000.
- ___. (Entrevista). In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas: volume 1*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Cobogó, Inhotim, 2009, pp. 31-52.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997.
- OSBORNE, Peter. *Conceptual Art*. London: Phaidon, 2000.
- PAIK, Nam June. Pós-Música, um ensaio para a nova Ontologia da Música, 1963. In: *O que é Fluxus? O que não é? O porquê*. Rio de Janeiro, Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, Detroit: The Gilbert & Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002, pp. 103-104.
- PAZ, Octavio; RÍOS, Juan. *SOLO A DOS VOCES*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- PAZ, Octavio. *O MONO GRAMÁTICO*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.
- PEREC, Georges. *L' infra-ordinaire*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- ___. *Penser/Classer*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- ___. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2007.
- PELBART, Peter Pál. *Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PERRONE-MOISÉS, Lição de casa. In: BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 50-89.
- PHILLPOT, Clive. Books by Artists and Books as Art. In: LAUF, Cornelia; PHILLPOT, Clive. *Artist/author: contemporary artists' books*. New York: Distributed Art Publishers /The American Federation of Arts, 1998, pp. 31-55.
- PONGE, Francis. *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- PRIBERAM Informática S.A. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Lisboa, 2009. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx>. Acesso em: 1/03/2008.
- PRITCHETT, James. Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''. In: *La anarquía del silencio*. John Cage y El arte experimental. Barcelona: MACBA, 2009, pp. 166-177.
- RICHTER, Hans. *Dadá: Arte e Antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ROBINSON, Julia. In the Event of George Brecht / Defining the Event: scores, actions, objects and distribution forms. In: *GEORGE BRECHT. Events - A Heterospective*. Colônia: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005, pp. 16-21, pp. 60-71.
- RODEN, Steve. Active Listening. 2005. Disponível em: <http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 25/01/2011.

- RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon Press, 1986.
- __. *A Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista (1913)*. In: MENEZES, Flo (org.). *Música Eletroacústica*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1996, pp. 51-55.
- __. *Consoantes: os ruídos da língua*. In: MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992, pp. 23-29. (publicado orig. 1916).
- SAN^g, Yi. *Olho de Corvo: e outras obras de Yi San^g*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTOS, Fátima Carneiro dos. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2004. (com CD de áudio).
- __. *Escutando as paisagens sonoras urbanas - Uma escuta nômade*. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=189&secao=esquizofonia>. Acesso em 10/05/2008.
- SANTOS, Maria Ivone dos. *Situações de Leitura na Arte Contemporânea: Práticas no Trânsito entre o Visível e o Legível e algumas Considerações Expositivas*. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_santos.pdf. Acesso em: 27/12/2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos Objetos Musicais*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.
- __. *A afinção do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.
- SCHWARZ, Arturo. *O Grande Vidro e os Ready-mades, Mesmo*. In: *MARCEL DUCHAMP – 19ª Bienal Internacional de São Paulo*. Curadoria da exposição “Marcel Duchamp” por Arturo Schwarz. São Paulo: Fundação Bienal Internacional de São Paulo, 1987, pp. 11-67.
- SCHWITTERS, Kurt. *MERZ: Écrits choisis et présentés par Marc Dachy*. Paris: Ed. Gérard Lebovici, 1990.
- __. *pppppp poems performance pieces proses plays poetics*. Cambridge: Exact Change, 2002.
- SCHRAENEN, Guy. *Vinyl: Records and Covers by Artists*. Barcelona: Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Bremen: Neues Museum Weserburg Bremen, 2006.
- SICHEL, Berta; FRANK, Peter (orgs.). *Fluxus y Fluxfilms: 1962-2002*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- SIEBURTH, Richard. *A Heap of Language: Robert Smithson and American Hieroglyphics*. Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/essays/heap.htm>. Acesso em 03/11/2010.
- SILVEIRA, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/12111>. Acesso em 10/07/2010.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas: Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 182-197. (publicado orig. 1968).

STILES, Kristine, SELZ, Peter (orgs.). *Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.

STOLF, Maria Raquel da Silva. 5ª aproximação ao FORA. In: *XVII Encontro Nacional da ANPAP 2008: Panorama da Pesquisa em Artes Visuais*, 2008, Florianópolis. Anais do 17º Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: UDESC, 2008, pp. 1950-1962.

__. Palavra-Devir: sob a escrita oblíqua. In: *Encontro Nacional da ANPAP*, 16: *Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. Florianópolis: Clicdata Multimídia, 2007, pp. 1545-1558.

__. *Espaços em branco: entre vazios de sentido, sentidos de vazio e outros brancos*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002. (com CD de áudio).

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (com fita cassete).

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. *Modernismo em disputa: A arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

TACLA, Almenor e MORELLO, Maria C. M.. *Como vivem os insetos*. São Paulo: Ed. Scipione, 1989.

TRUAX, Barry. *Acoustic Communication*. Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1984.

YOGOTSKY, Lev Semenovitch. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: 1991.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. Disponível em:
http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/ars/ars3/walter_zanini_a_atualidade_de_fluxus.pdf. Acesso em 10/09/2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

__. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

__. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CDs | Vídeos

A VOZ é princesa. CD com poemas sonoros de Allen Ginsberg, Philip Glass, F. T. Marinetti, Kurt Schwitters, Ezra Pound, Enzo Minarelli e de outros escritores. In *Sibila – Revista semestral de poesia e cultura*. Ano 5, número 8-9, setembro de 2005. 1 CD.

CAGE, John. *Profile - John Cage: I have nothing to say and I am saying it*. The Music Project for Television, WNET, New York and Lola Films, 1990. Inglês com legenda em português, cor, 90 min., vídeo.

__. *John Cage: complete piano music - Vol. 8. Hommage à Satie.* (Stephen Schleiermacher, piano). Germany: MDG, 2002. 1 CD.

__. *John Cage: complete piano music - Vol 1. The Prepared Piano 1940-1952.* (Stephen Schleiermacher, piano). Germany: MDG, 2000. 1 CD.

CAMPOS, Haroldo de. *Isto não é um livro de viagens.* São Paulo: Ed. 34, 1992. 1 CD.

CARDIFF, Janet. Drogan's Nightmare: The Walk. In: *Revista TRANS>arts.cultures.media.* Nº 8, New York, São Paulo, 2000. 1 CD.

DADA>ANTIDADA>MERZ. (original recordings from Hans Arp, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann). Bruxelas: Sub Rosa, 2005. 1 CD.

DUCHAMP, Marcel. *The Creative Act.* Bruxelas: Sub Rosa, 1994.

__. *MARCEL DUCHAMP: The Entire Musical Work.* S.E.M. Emsemble, Petr Kotik, John Cage. New York: DOG W/A BONE, 2000. 1 CD.

FESTIVAL DADA Paris. Soirée Du Coeur à Barbe. (Erik Satie, Darius Milhaud, Francis Picabia, Marcel Duchamp, et al.). England: LTM Recording, 2008. 1 CD.

FUTURISM & DADA REVIEWED: 1912-1959. (Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Marcel Duchamp, Luigi Grandi, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Tristan Tzara, Marcel Janco, Wyndham Lewis, Filippo Tommaso Marinetti, Antonio Russolo). England: LTM Recording, 2000. 1 CD.

MENEZES, Philadelpho (ed.). *POESIA SONORA: do fonetismo às poéticas contemporâneas da voz.* São Paulo: Laboratório de Linguagens Sonoras do P.P.G. Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 1996. 1 CD.

MUSICA FUTURISTA: THE ART OF NOISES. Music and Words from the Italian Futurist Movement 1909-1935. (Including original recordings by Marinetti, Russolo, Pratella). England: LTM Recording, 2004. 1 CD.

STOLF, Raquel. *Lista de coisas brancas – coisas que podem ser, que parecem ou que eram brancas.* Florianópolis: Ed. do Autor, 2001. 1 CD.

__. *FORA [DO AR].* Florianópolis: Ed. do Autor, 2004. 1 CD.

__. *Assonâncias de silêncios [coleção].* Florianópolis: Céu da boca, 2010. 1 CD.

__. *Céu da boca.* Florianópolis: [s.n.], [20-]. 1 CD. Em processo de construção.

SCHWITTERS, Kurt. *Ursonate.* (Original Performance by Kurt Schwitters). Germany: WERGO, 1993, 1 CD.

VOICES OF DADA. (Hans Arp, Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, Tristan Tzara). England: LTM Recording, 2006. 1 CD.

Sites

<http://www.aknowles.com/eventscore.html>. Acesso em 03/02/2010.
<http://www.artesonoro.net>. Acesso em 15/12/2009.
<http://www.artesonoro.org/>. Acesso em 08/10/2010.
<http://www.artnotart.com/fluxus/gbrecht-wateryam.html>. Acesso em 10/05/2007.
<http://www.cardiffmiller.com/index.html>. Acesso em 03/03/2009.
<http://www.chelpaferro.com.br/chelpaferro/works/view/5>. Acesso em 20/01/2011.
http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/crackers.html. Acesso em 25/07/2007.
http://www.cipmarseille.com/auteur_fiche.php?id=1834. Acesso em 15/11/2010.
www.cpopular.com.br - 14/10/2004. Acesso em 05/02/2008.
http://www.e-flux.com/projects/do_it/homepage/do_it_home.html. Acesso em 06/12/2006.
<http://escoitar.org>. Acesso em 07/08/2008.
<http://www.in-sonora.com/>. Acesso em 11/06/2009.
<http://www.johncage.info/index2.html>. Acesso em 15/09/2007.
http://www.kunstradio.at/HISTORY/WORKS/marioni_ssa.html. Acesso em 12/08/2008.
<http://www.longina.com/chiu/>. Acesso em: 07/08/2008.
<http://www.macba.cat/>. Acesso em 10/11/2009.
<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/walks/LISTEN/>. Acesso em 04/12/2010.
<http://www.max-neuhaus.info/soundworks/vectors/passage/modusoperandi/>. Acesso em 24/01/2011.
<http://www.max-neuhaus.info/bibliography/>. Acesso em 24/01/2011.
<http://www.mediateletipos.net/>. Acesso em 10/08/2010.
<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Hammountene93a/>. Acesso em 01/01/2008.
<http://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 20/10/2008.
<http://modisti.com/musicbox/?p=2593>. Acesso em 08/11/2010.
<http://www.ousopo.org>. Acesso em 15/11/2010.
http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/edicoes/2processos_artisticos/2_palindromo_lima.pdf. Acesso em 24/01/2011.
<http://www.raquelstolf.com>. Acesso em 20/11/2010.
<http://www.rosab.net/format-standard/>. Acesso em 15/12/2009.
<http://soundcloud.com/raquelstolf/grilo-para-celular>. Acesso em 30/01/2011.
http://www.stankievech.net/dwn/Stankievech_Headphones_LMJ17.1-2007.pdf. Acesso em: 15/01/2010.
<http://www.theage.com.au/articles/2004/10/13/1097607289093.html?from=storyrhs>. Acesso em 20/08/2006.
http://www.toutfait.com/issues/issue_1/Music/erratum.html. Acesso em 15/11/2010.
<http://www.ubu.com/sound>. Acesso em 30/05/2007.
<http://www.uclm.es/artesonoro>. Acesso em 23/04/2007.
<http://www.uclm.es/artesonoro/Olobo4/oloboport4.html>. Acesso em 23/04/2007.
<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/lossilencios.html>. Acesso em 05/12/2009.
www2.uerj.br/~labore/entrevista_murray_baixo.htm. Acesso em 12/08/2006.
<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/LIMA,%20Ana%20Paula%20Feliccissimo%20de%20Camargo.pdf>. Acesso em 24/01/2011.

→ glossário

Assonâncias

A noção de assonância envolve a possibilidade de um som ressoar no outro, desencadeando um processo de repetição e reenvio, de recomeço de uma coisa em outra, entre uma sonoridade e outra. Porém, não uma repetição de um mesmo ou de uma matriz, mas uma repetição de micro-variações. Há o silêncio da noite, o silêncio da madrugada e o da manhã. Os silêncios se repetem, mas o que de um silêncio ressoa no outro? O que de um silêncio avizinha com o outro? O silêncio de uma mesa, de uma pedra, da boca fechada. Os silêncios de um dia de sol. Os silêncios de um dia de chuva. São parecidos, são diferentes. Eles se repetem, um perto do outro ou um distante do outro. Há no conceito de assonância uma ressonância, uma insistência e uma vertigem.

Barulho, ruído, rumor

Proponho esboçar uma possível diferenciação entre os termos barulho, ruído e rumor, a partir de suas origens etimológicas, de sua configuração lingüística e semântica, e sobretudo, intersectadas com a experiência de audição e escuta.

Barulho deriva de barulhar, que advém de embarulhar, que por sua vez surge da palavra embrulhar

– barulho é um som embrulhado. Pode ser aberto ou fechado, conciso ou continuado. Há o barulho dos trovões, dos motores, de um restaurante cheio, das conversas dentro de um ônibus lotado, dos sapos numa lagoa e dos cachorros nos portões de casa (onde um latido aciona outro e assim sucessivamente). Há ainda o barulho de uma palavra que se enrola em si, que morde a própria língua ou a própria cauda. O barulho dos ambientes urbanos pode embrulhar nossas escutas e as revolver num redemoinho imóvel e opaco, embaraçando camadas heterogêneas de sons, numa massa enevoadada. Ruído significa um som produzido por algo que vibra irregularmente, seja por fricção, estalo, percussão, etc. Envolve poucas camadas sonoras, sendo que consigo diferenciar uma da outra: pode ser mínimo, micro, áspero ou agudo, breve ou prolongado. Há o ruído dos grilos, das cigarras, dos soluços, dos bocejos, dos botões e das teclas, das partículas de pensamento.

Já, escutar um rumor implica em ouvir ruídos ou barulhos produzidos por coisas ou situações que se movem, como murmúrios que se deslocam, que mudam de lugar. O rumor é sempre ambulante. Há o rumor da chuva, o rumor de falar caminhando ou de caminhar em silêncio, o rumor dos carros que

passam, do vento, da bicicleta que desce a ladeira. Um barulho, um ruído e um rumor sempre se constituem dentro de algum contexto sonoro e, sobretudo, acústico.

Escrita oblíqua

Escrita que leva em conta camadas de silêncio e que desencadeia a ocorrência dos ângulos de oscilação/suspensão característicos da palavra pênsil. Escrita que por vezes vaza, transborda, pega um atalho, faz uma parada. Oscila entre a palavra como via e a palavra-desvio. E se a palavra “desviar” origina-se da palavra “via” (“caminho”) (CUNHA, 2007, p. 820), uma escrita que desvia literalmente muda a direção de um texto (desvia sentidos), propondo zonas íngremes com/nas palavras.

Escuta crua

Escuta que não foi preparada, cozida por um contexto que a definiu lenta e previamente e tampouco foi planejada plenamente por uma situação que a antecedeu. Escuta imprevista.

Escuta porosa

Escuta permeável, suscetível aos sons a sua volta e que ao mesmo tempo absorve ativamente as camadas de barulhos, ruídos, rumores e silêncios do entorno. Ou seja, ela tanto percebe e pensa vivamente os sons dos arredores como tenta detalhar possíveis assonâncias entre um silêncio e outro, ou possíveis graus de parentesco entre barulho, ruído e rumor. Uma escuta porosa está atenta às camadas sonoras existentes entre o ponto mais próximo e o mais distante.

Espaço sonoro

Espaço movedição e/ou temporário formado a partir um desdobramento ou execução/interpretação de uma proposição sonora em um contexto existente.

Palavra-partitura

Palavra que possui um caráter propositivo, sugerindo possíveis desdobramentos para fora ou nas bordas de um texto. Tais desdobramentos podem ocorrer a partir da relação entre um texto escrito e sua “extensão” sonora e/ou acústica, solicitando sempre um “leitor-ouvinte”, que poderá ou não relacioná-los, “executá-los”, “interpretá-los” ou desdobrá-los conforme a proposta apresentada.

Palavra pênsil

Uma ponte pênsil constitui um tipo de ponte pen-
durada por cabos de aço, utilizada para transpor
grandes distâncias. Uma palavra pênsil consiste
numa palavra colocada em processo de suspensão
e que possibilita atravessar ou ser atravessada por
distâncias (de sentidos). Flutuante, ela não pousa
ou se fixa num significado específico, suspendendo
o instante e o lugar dessa aterrissagem. Flexível, ela
gagueja temporariamente quando algo passa ou
quando sentidos circulam entre suas extremidades.
Ângulos de oscilação:

- Suspensão enquanto pausa, intervalo: um para-
doxo; a construção do vazio de um haikai; estar
com a palavra na ponta da língua; ser arrebatada
por um sono avassalador; inclinar os ouvidos para
escutar algo; um susto curto.
- Suspensão enquanto flutuação, instabilidade: o
nonsense (não-sentido); a palavra falada, volátil, que
pode desaparecer num instante; a ficção como er-
rância e reinvenção; a palavra instalada, em contato
direto com o mundo, vulnerável; uma descida de
carro, muito veloz, numa rua íngreme (a sensação
de flutuação na barriga); a palavra embrulhada na
fala (não conseguir se fazer entender falando ou
não conseguir se fazer escutar).

Proposição sonora

Pensar um trabalho como proposição implica em concebê-lo como algo que não se dissocia de seu processo, como algo situacional e que pode circular em alguns contextos de um modo quase imperceptível e sutil. Proposições sonoras podem solicitar uma participação do corpo, de ações físicas, como podem solicitar “atos mentais”, esperas e outras situações, como modulações de escuta, propondo experiências acústicas.

Silêncio acústico

Se como pontua Cage, o silêncio inexistente enquanto ausência de som, propõe-se pensar o silêncio como um meio para tentar começar a ouvir. E, um silêncio acústico depende de quem ouve e escuta. Existe sempre em relação a alguma coisa, em alguma situação, circunstância ou contexto, inerente a um sujeito. Como escreve Cage, “Nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons.” (1985, p. 98). O silêncio ganha uma potência, uma dimensão de pausa e de plano de partida, sendo um motor para a reinvenção da própria escuta.



[notas-desenhos de escuta] . Raquel Stolf . 2009-2010

• silêncio emborçado

