

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

O RUÍDO É RESTO?
UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE SONORA E SEUS ARREDORES NA EXPOSIÇÃO
ESCUA, DE MARCELO ARMANI

Diego Dias dos Santos
2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

O RUÍDO É RESTO?

UMA EXPERIÊNCIA DE ARTE SONORA E SEUS ARREDORES NA EXPOSIÇÃO
ESCUITA, DE MARCELO ARMANI

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca examinadora:

Profa. Dr. Daniela Pinheiro Machado Kern
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul –
Orientadora)

Profa. Dra. Isabel Porto Nogueira
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Prof. Dr. Paulo Antonio de Menezes Silveira
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

CIP - Catalogação na Publicação

Santos, Diego Dias dos

O ruído é resto? Uma experiência de arte sonora e seus arredores na exposição Escuta, de Marcelo Armani / Diego Dias dos Santos. -- 2017.

104 f.

Orientadora: Daniela Pinheiro Machado Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre, BR- RS, 2017.

1. Arte sonora. 2. Arte como experiência. 3. Arte e vida. 4. Ruído. 5. Marcelo Armani (1978). I. Kern, Daniela Pinheiro Machado, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos à professora Daniela Kern, pela liberdade com que permitiu que eu conduzisse este texto e pelas indicações de escritos iluminadores, com precisão cirúrgica;

Aos membros da banca, pelo entusiasmo encorajador que demonstraram diante de um trabalho sobre arte sonora que tinha por objeto principal o ruído; pelos apontamentos enriquecedores e comentários de generoso conhecimento;

Ao artista Marcelo Armani pelas longas conversas, pelos projetos em conjunto e pela disposição em colaborar com observações e informações para o feitiço destas linhas;

Aos que soam sem medo e, assim, ensinam.

“Há momentos em que precisamos ficar em silêncio para podermos ouvir a música por trás do som da chuva.”

(O passo suspenso da cegonha)

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo estudar alguns aspectos da experiência diante da arte sonora e dos sons em seu entorno, a partir dos temas “Arte como experiência” e “Arte e vida”. O estudo de caso específico ocorreu durante a mostra individual de trabalhos de Marcelo Armani denominada *Escuta*, na qual analisamos não só as obras mas também os ruídos existentes nos ambientes em que se localizavam. A partir de uma sistematização dos próprios conceitos em torno de “ruído” e “silêncio”, a pesquisa almeja entender como o espaço em que as obras estão inseridas influem ou não para os sentidos que carregam.

Palavras-Chave: Arte sonora; Arte como experiência; Ruído

ABSTRACT

The present research aims to study some aspects of the experience on sound art and the sounds surrounding it, through the themes of “Art as experience” and “Art and life”. The specific case study took place during Marcelo Armani’s exhibition called *Escuta*, on which we analyzed not only the works but also the noises existent in the places they were located. Starting from a systematization of the concepts around “noise” and “silence”, the research seeks to understand how the space in which the works are placed influences or not the meanings they convey.

Keywords. Sound art; Art as experience; Noise

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 SOM, SILÊNCIO, SINAL E RUÍDO	14
1.1 Som: ouvindo	15
1.2 Silêncio: a impossibilidade absoluta	16
1.3 Sinal: a mensagem pretendida	20
1.4 Ruído: interferência e intenção	23
2 ARTE SONORA E INSTALAÇÃO. LUGARES, OLHOS E OUVIDOS	31
2.1 Breve histórico e conceituação.....	33
2.2 Mesclas: ambientes, arte sonora e música contemporânea.....	39
3 ARTE COMO EXPERIÊNCIA	43
3.1 De Dewey a Kaprow.....	44
3.2 <i>Happenings</i> . Arte e vida.....	54
4 ESTUDO DE CASO: ESCUTA, DE MARCELO ARMANI	57
4.1 Breve biografia e histórico de obras	59
4.2 Montagens e peças sonoras.....	63
4.3 A exposição	69
4.4 Balanço: <i>Escuta</i> na vida.....	75
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
6 REFERÊNCIAS	84
7 APÊNDICE	88
7.1 Texto de parede de <i>Escuta</i>	89
7.2 Conversa com o artista.....	90

INTRODUÇÃO

Ao pensarmos numa mostra tradicional de quadros, é sabido que as imagens contidas no catálogo de uma exposição jamais equiparam-se à experiência de vê-los “ao vivo”, efetivamente diante de nós. Além da perda das texturas (acúmulos de tinta, craquelados, gestos visíveis de força percebidos pela espessura), do esmaecimento de matizes pela impressão em papel e da redução de tamanho, visualizamos a obra geralmente sentados – como quem vê um álbum de fotografias – e muito próxima de nossos olhos. Tê-la distante e afixada à parede aumenta a nossa sensação de espaço. No catálogo, mantém-se a informação, o registro, mas a experiência é prejudicada seriamente.

Em relação à instalação e arte sonora, perde-se ainda o ambiente que as circundam, ambiente esse que muitas vezes joga um papel preponderante para a existência da obra, seja ela *site specific* ou não. Simples exemplos como jogos com a incidência da luz ou a demanda para que o espectador circule por dentro do espaço construído são, no melhor dos mundos, indicados ou relatados no texto curatorial que acompanha as imagens. Especificamente quanto à arte sonora, e nesta mais ainda, mesmo que tenhamos os arquivos de áudio acompanhando nosso hipotético catálogo, ouvi-los separados de sua construção física também fornecerá apenas pistas do que poderia ter sido o experimentar¹ daquele trabalho.

De forma que tanto para o estudioso quanto para qualquer outro interessado em arte moderna e contemporânea, o catálogo torna-se mais devedor ainda. É preciso “estar” com as obras, o que nos leva ao fato de que as salas dos espaços expositivos estão cada vez mais apinhadas não só de gente, mas de trabalhos que disputam espaços de atenção entre si, o que também interfere na vivência por parte do espectador/experimentador.

¹Como ficará patente ao longo de todo este trabalho, “espectador” não é o termo cabível para obras que demandam muito mais do que “vê-las”, assim sendo, usaremos também o termo “experimentar” para o ato exercido pelo “espectador/experimentador” diante da obra.

Se é possível (ainda, felizmente) demandarmos silêncio na sala escura e fechada do cinema, e se o mais leve farfalhar de alguma embalagem plástica nos exaspera em uma vetusta sala de concerto, o movimento e o burburinho dos passantes na sala de exposição mescla-se aos sons emanados pela obra – no mais das vezes não isolada com nossos filme e concerto hipotéticos – e não há como manifestar-se contra isso. Contemos ainda, é claro, com sons vindos da rua, que podem ser desde o canto de pássaros até o trabalho de pesadas máquinas de construção civil. Não existem paredes a bloquear este mundo.

Quais são as possibilidades e problemas nascidos daí? Esse "som ao redor" é constitutivo da obra ou ela apenas condiciona-se ao seu meio? Seria melhor experimentá-la em condições ideais de maior silêncio e isolamento? E quando esse som não emana somente dos passantes, mas também de outras obras sonoras que porventura a circundem no espaço expositivo? Esses "vazamentos" e "invasões" enriquecem ou confundem? Quais as vantagens e perdas de, se possível, ouvir a obra com fones? Um dispositivo que emita sons "ininteligíveis" (ruídos, ou sons repetitivos sustentados, os *drones*) é mais adaptável a esse espaço polifônico – isto é, "perde menos" com os sons exógenos a si – do que outro cuja semântica dependa de sentidos a serem compreendidos textualmente pelo espectador?

Esses espaços de apreciação – isolados ou não – desempenham um papel decisivo para a produção de sentidos da obra de arte. Quais são as interações que esses *locus* vedam ou propiciam? Frisamos que este não se trata de um trabalho de crítica institucional, que leva em conta as especificidades do local, e no qual também teríamos de lidar com a videoarte ou o filme exposto em galeria – que estão sujeitos às mesmas problemáticas dos "vazamentos", mas que fogem a nosso escopo.

Longe de pretender fornecer respostas assertivas a tais questões, a pesquisa parte delas para um texto que dividimos em quatro partes. No primeiro capítulo, faremos uma recolta dos conceitos de "som", "silêncio", "sinal" e "ruído", conforme as propriedades físicas do ato de "ouvir", focando em especificidades nem sempre percebidas no nosso entendimento corriqueiro do que é "audição". Após,

desenvolveremos resumidamente uma história sobre a gravação de sons (fato preponderante para a arte sonora) e sua preservação em suportes que foram progressivamente eliminando o “ruído” que os acompanhavam, até chegarmos em questões estético-filosóficas sobre o silêncio, a apreciação do ruído como arte propriamente (e não como algo a ser descartado) e sua presença nas manifestações artísticas do século XX.

No segundo capítulo, apresentaremos uma breve contextualização histórica e estética da arte sonora e da Instalação, destacando algumas das particularidades já mencionadas, como a da necessidade de “presenciar” a obra para poder experimentá-la. Viver essa obra. Além de uma reduzida linha do tempo, também vimos um conceito central para nosso texto que é o de “mescla”: não somente mescla de sonoridades, ou mescla de arte e vida, mas também a mescla de trabalhos que, sejam daqueles artistas preponderantemente vinculados às artes visuais ou à música, acabam transitando por essas fronteiras tão movediças quanto o som que as habita.

Com os conceitos estudados e a base histórica do surgimento da arte sonora, no terceiro capítulo nos aprofundaremos no campo da “Arte como experiência”, tendo por base o livro homônimo de John Dewey (1859–1952), pensando também na dissolução da arte na vida – em torno da teoria exposta nos textos de Allan Kaprow (1927–2006). Este, como pai do *happening* e da *environmental art*, tem muito a nos dizer sobre ambientes, lugares, vivência e experimentação. Já o filósofo americano pragmatista, para o qual “a experiência estética não é a contemplação passiva de objetos inertes. É ativa e dinâmica, um fluxo padronizado de energia – em uma palavra, é viva” (KAPLAN, 2011, p. 22), também fornecerá farto material para entendermos algo que é bastante característico não só da instalação e arte sonora, mas da arte moderna e contemporânea: o envolvimento do público.

Quando a especificidade de localização foi introduzida na arte contemporânea pelos artistas minimalistas em meados da década de 1960, o que estava em questão era o idealismo da escultura moderna, seu envolvimento da consciência do espectador com o

conjunto de relações internas da própria escultura. Os objetos minimalistas fizeram com que a consciência se voltasse novamente para si mesma e para as *condições do mundo real* que eram seus fundamentos. Estabeleceu-se que as coordenadas de percepção não existiam somente entre o espectador e a obra, mas permeavam o espectador, a obra e o lugar em que ambos se encontravam [...] Toda relação que fosse agora percebida dependia do movimento temporal do observador no espaço compartilhado com o objeto. A obra, portanto, pertencia ao seu local; se este mudasse, o mesmo aconteceria com o inter-relacionamento entre objeto, contexto e observador. *Tal reorientação da experiência de percepção da arte fez, de fato, do observador o tema da obra*, enquanto sob o reinado do idealismo modernista essa posição privilegiada encontrava-se delegada, em última análise, ao artista, gerador único das relações formais da produção artística (CRIMP, 2015, p. 137, grifos nossos).

Esse capítulo demandou longas citações por ser de forte cunho teórico e ao qual dedicamos máximo esforço para que mesmo assim a leitura fosse fluída, considerando que trata em sua curta extensão de um tema tão amplo. É necessário levar também em conta que precisamos recuar um pouco mais e falar sobre Immanuel Kant (1724 –1804), pois é na oposição de Dewey a ele – propondo uma posição ativa do espectador/experimentador ao invés de contemplativa e desinteressada –, que poderemos pensar aquilo que Salome Voegelin definiu em seu projeto de filosofia da arte sonora da seguinte forma: “Ouvir não como um ato fisiológico, mas como um ato de engajar-se com o mundo²” (VOEGELIN, 2010, p. 3). Assim como nos capítulos anteriores, lançamos mão de muitas notas de rodapé para indicar sugestões de leituras que esmiúcem os temas que pudemos apenas referir ou tratar de forma global.

O trabalho de campo deu-se junto à exposição do artista gaúcho Marcelo Armani (1978), que ocorreu de 21/07/2016 a 04/09/2016, denominada *Escuta – Mostra Individual, série de trabalhos 2014/2015* – na Casa das Artes Villa Mimosa, Canoas, RS, Brasil, com duas instalações sonoras: *Carne Seca* e *Sem título* (a qual identificaremos como “Bambus” neste texto), além das peças sonoras *Concerto para Cocho* e *À Capela*, estas três últimas expostas na *RURAL.SCAPES – Programa de Residência Artística*, São José do Barreiro (SP), mostra coletiva *Campos Alterados*, 2015 – MACUSP, São Paulo (SP).

2 As traduções de todos os textos citados que não estão originalmente em português são de nossa autoria. “Listening not as a physiological fact, but as an act of engaging with the world.”

Desde o início afastamos a ideia de fazer um apanhado completo da jovem produção do artista, começando seus trabalhos no campo das artes visuais e sonora por volta de 2010. A motivação destas páginas, na extensão que lhe é facultada, é muito mais fazer um cotejo das teorias nelas apresentadas em um caso específico do que uma listagem de obras que sequer pudemos apreciar devido à efemeridade e especificidade de sua natureza, chegadas até nós hoje em registros fotográficos e arquivos de áudio. De certa forma, não escrever sobre aquelas obras que não foram “vivas” é o corolário do que aqui afirmamos.

O fato de que somente *Carne Seca* e “Bambus” puderam ser remontadas e que as outras duas foram trazidas para o público dessa exposição através de fotografia e arquivo de áudio coloca-nos diante de uma problemática interessante: a exposição do registro como obra, atuando da mesma forma que faz o catálogo que mencionamos no início desta introdução. É uma condição diversa da experiência que facultam as outras obras da individual, e também diversa da experiência de um possível livro folheado em casa ou na biblioteca. As consequências e particularidades desses casos foram descritas no texto de nossa análise.

Tivemos acesso prévio aos arquivos sonoros. Sendo assim, analisamos as diferentes situações de escuta das obras: primeiramente ouvindo o som em fones, depois experimentando as obras na inauguração da exposição (de maior fluxo de público) e posteriormente em mais outra visita, próxima ao final da mostra. As anotações e impressões advindas daí serviram como dados empíricos para a confecção do capítulo. Uma conversa com Marcelo Armani, anexa ao fim deste trabalho, complementa e enriquece os temas aqui abordados.

Uma palavra acerca dos textos que abrem cada capítulo. Apesar de citados como prescreve a norma técnica, eles de forma alguma pretendem ser referenciais teóricos. Que o leitor os leia com e como um sabor literário adicionado a nosso percurso, e que a relação feita com eles nas entranhas dos capítulos que encabeçam seja entendida como um triângulo equilátero entre Arte, Vida e Teoria.

1. SOM, SILÊNCIO, SINAL E RUÍDO

A inconsistência e a não-delimitação são atributos divinos. A natureza dos sons é ser invisível, sem contornos precisos, podendo se dirigir ao que é invisível, ou se fazer mensageiro para o indelimitável.

A audição é a única experiência sensível da ubiquidade.

Por isso os deuses terminam como verbos (QUIGNARD, 1999, p. 67).

O som circunda-nos permanentemente. Estamos sempre ouvindo algo. À noite, com a diminuição do burburinho da cidade e da indústria, nos é facultada geralmente uma experiência mais quieta. Porém, algum eletrodoméstico, o computador, estalos em estruturas de madeira ou o bater de vento na janela promoverão algum som. Os hoje onipresentes telefones celulares – mesmo que em modo silencioso – também emitem sons ao moverem-se sobre a superfície na qual estão depositados, devido ao recurso vibratório. Ruídos corporais como uma respiração pesada ou profunda também são ouvidos em nossa tentativa frustrada de isolamento.

Eliminemos tudo isso (todos os aparelhos, uma noite sem vento, estruturas totalmente de concreto, imobilidade corpórea) e ainda estaremos sujeitos a uma ampla gama de sons advindos da vizinhança ou de animais noturnos. A lista pode estender-se indefinidamente. O uso de protetores auriculares internos pode aumentar a sensação de “vedação”, mas se ouve um contínuo zumbido devido à introdução desse dispositivo no canal auricular, além de algum som abafado acabar passando:

A primeira constatação acerca do fenômeno acústico e da existência dos sons diz respeito a esta dupla lei inexorável: *sem movimento não pode haver som, e todo movimento produz som*, sejam estes percebidos ou não por nosso mecanismo auditivo. Como as moléculas estão em contínuo movimento, a produção de sons é na verdade, ininterrupta (MENEZES, 2003, p.19, itálicos no original).

É uma imersão confusa, completa, em sons concorrentes. Discernir, identificar e até mesmo ignorar demanda sempre o nosso cérebro. Sons repentinos

e inesperados atraem de pronto nossa atenção, e está aí também a causa de muitos sustos. A arte para os ouvidos, por excelência, sempre foi a música, mas com o surgimento do cinema e os desenvolvimentos das manifestações modernas e contemporâneas em termos de Instalação e arte sonora³, a audição começa a receber atenção de outras esferas artísticas. Porém, primeiramente, entendamos alguns conceitos básicos acerca desse sentido

1.1 Som: ouvindo

Conforme o breve porém elucidativo estudo feito pelo físico francês Jean-Jacques Matras, “um ouvido médio só pode *perceber* uma onda sinusoidal⁴ se sua frequência estiver compreendida entre 15 e 20.000 Hz aproximadamente” (MATRAS, 1991, p. 33, *itálicos no original*). Abaixo disso, não ouvimos o som – extremamente baixo e grave –, mas podemos sentir a vibração. Acima – um som agudíssimo –, a sensação é de dor.

Pessoas privadas de audição podem sentir o som através da vibração, porém infelizmente não poderemos cobrir nos limites deste trabalho algo que mereceria um inteiro volume dedicado ao tema.

Em relação à fisiologia da escuta, cabe citar o esquemático texto de Menezes:

- 1 - As ondas sonoras chegam ao ouvido externo, causando flutuações de pressão que fazem o tímpano vibrar;
- 2 - Esse fenômeno ocasiona movimentos nos ossículos do ouvido médio, fazendo que a janela oval vibre na entrada do ouvido interno;
- 3 - A vibração resultante no fluido da cóclea gera uma onda que se desloca por sobre a membrana basilar;
- 4 - A oscilação da membrana basilar faz que células de fibras nervosas (cílios) emitam sinais elétricos, transmitindo a informação ao cérebro, que os interpreta (MENEZES, 2003, p. 87).

Esmiuçar os termos técnicos da anatomia não é nosso objetivo aqui, de forma que o texto acima foi transcrito para fins de uma visão abrangente do

3 Para um brevíssimo histórico e conceituação, leia-se o capítulo dois deste trabalho.

4 Som privado de harmônicos

fenômeno da audição, destacando-se toda a terminologia referente a movimento que é empregada: “ondas”, “vibração”, “deslocar”, “emitir”, etc⁵.

1.2 Silêncio: a impossibilidade absoluta

Seguindo ainda no estudo do físico, deparamo-nos logo de início com a seguinte questão: “O vazio é o único obstáculo à propagação do som? De modo absoluto, sim. No entanto, diversos materiais conduzem *muito mal* o som: os corpos *moles* (cera, manteiga, etc.) e os corpos *porosos* (tecido, amianto, algodão etc.)” (MATRAS, 1991, p. 2, itálicos no original).

Sendo assim, trabalhamos sempre com a possibilidade de *diminuição* do som, mas dificilmente com a de *eliminação* . E se fosse possível um silêncio absoluto⁶? Em verdade, existe uma construção laboratorial chamada “câmara anecoica”, que veda totalmente os sons externos e não permite a reflexão e reverberação dos sons produzidos dentro dela. Pode parecer em primeiro plano, um sonho realizado para alguns, porém este lugar está longe de ser habitável. Sobre isso, relatou Schafer: “Fala-se e o som parece despencar dos lábios para o chão. Os ouvidos se apuram para colher indícios de que há vida no mundo” (SCHAFER, 2011a, p. 355).

Vejamos mais dois relatos referentes à ausência de som, primeiramente o do compositor americano John Cage (1912–1992). Porém, antes, convém frisar que foi ele quem compôs a proverbial peça intitulada *4'33"* (quatro minutos e trinta e três segundos), em 1952, para qualquer formação, com as instruções para que o(s) músico(s) não toquem seus instrumentos durante os três movimentos que compõe a obra. Mais do que o pretendido silêncio produzido pela inatividade dos executantes, a ênfase está na atenção dada ao som circundante e também aos ocasionais ruídos

5 Para uma exposição detalhadíssima sobre a fisiologia da audição, ver ASHMORE (2000).

6 Merleau-Ponty escreve que “[o silêncio] não é um nada adutivo, mas a ausência de sons, e que portanto mantém nossa comunicação com o ser sonoro. Se reflito e durante esse tempo *deixo de ouvir* , no momento em que retomo o contato com os sons eles me aparecem como já estando ali, eu reencontro um fio que havia deixado cair e que não está rompido” (MERLEAU-PONTY, 2015, p.440, grifo nosso), de forma que para o filósofo francês é possível “alhear-se” dos sons a ponto de não percebê-los, embora saibamos que os sinais seguem sendo emitidos.

produzidos pela plateia que, caso desconheça esse inquietante (o termo aqui é intencional) trabalho, emite mais do que alguns grunhidos de perplexidade:

Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, tentemos o possível para fazer um silêncio, não conseguiremos. Para certos propósitos de engenharia, é desejável que se haja uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal sala é chamada de câmara anecoica, suas seis paredes feitas de um material especial, uma sala sem ecos. Eu entrei em uma na Universidade de Harvard há muitos anos atrás e ouvi dois sons, um alto e um baixo. Quando eu os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em operação, o baixo meu sangue em circulação. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão após minha morte. Não é preciso temer pelo futuro da música⁷ (CAGE, 1976, p. 8).

Fora dessa construção científica, Bernie Krause (1938) – engenheiro de som, compositor de trilhas e efeitos para Hollywood nas décadas de 1960 e 1970, que abandonara tal profissão para gravar os sons das florestas, vales e até mesmo paisagens subaquáticas – afirma ter conhecido um lugar semelhante na natureza. O relato é violento:

Quase nenhuma criatura dotada de sentidos se adapta a um ambiente de silêncio absoluto. Silêncio implica privação sensorial. [...] Dentro de uma dessas câmaras [anecoica], é difícil manter a calma por mais do que alguns minutos, pois a ausência de som pode provocar um colapso mental.

Certa vez, em uma expedição de trabalho, deparei por acaso com um local, no fundo do Grand Canyon, que era quase uma câmara anecoica. [...] Descansando calado por um momento, logo percebi que tudo o que eu ouvia era o sangue correndo por minhas veias; uma pancada pulsante em um extremo do espectro e, no outro, um chiado que eu nunca ouvira antes, provavelmente um caso de zumbido no ouvido; e os ruídos que eu mesmo fazia procurando um lugar para colocar meu saco de dormir [...] passados alguns minutos, fiquei tão desorientado pela completa ausência de sons que comecei a falar e cantar sozinho e a jogar pedras contra as paredes do cânion, apenas para ouvir alguma coisa que não fosse o sangue na minha cabeça e o zumbido interno cada vez maior nos meus

7 “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of a special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. when I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. One need not fear about the future of music.”

ouvidos. Eu estava enlouquecendo pela falta de referências acústicas. Não demorou muito para que eu guardasse meus equipamentos e voltasse para mais perto do rio, onde o rumor das águas oferecia uma orientação auditiva (KRAUSE, 2013, p. 199-200).

Dessa forma, trabalharemos com o conceito de que o silêncio absoluto é impossível e também nocivo ao ser humano. Contudo, a busca pela atenuação de ruídos e interferências é desejável para fins de concentração, leitura, escuta atenta de música ou de uma aula, por exemplo. Lembremos também, ilustrativamente, de alguma ocasião em que estivemos num espaço com ruídos repetitivos de volume suficiente para disputar com nossa fala ou concentração, e de como sentimos uma sensação de alívio quando nosso contendente cessa.

Logicamente, o silêncio relativo será abordado e sempre tido em mente durante nosso texto. Exemplos como quando numa conversa todos calamos dada alguma comoção externa – algum estrondo que nos chame atenção, como a colisão de um carro, por exemplo –, ou nossa própria quietude durante momentos pensativos ou em um filme numa sala cinema servem para identificarmos a existência desse silêncio:

O silêncio, tal como o conhecemos, traduz-se como fenômeno eminentemente humano e está relacionado quer seja às nossas limitações fisiológicas na percepção dos sons, quer seja a seu caráter estrutural na música, enquanto cesura ou pausa de alguma ideia musical num dado contexto da composição (MENEZES, 2003, p. 19).

Entretanto, há silêncios relativos que são desconfortáveis. Quando presenciamos alguma situação vexatória, a ausência de uma resposta em uma discussão ou até as prosaicas conversas de elevador são modos de um silêncio indesejado. Uma ou mais esquetes humorísticas já foram feitas acerca dos burocráticos e automáticos questionamentos entre os passageiros sobre o clima na cidade entre o sobe-e-desce dos andares.

Aliás, é neste mesmo ambiente claustrofóbico dos edifícios que nos deparamos com a conhecida e mal-afamada “música de elevador”⁸, tradicionalmente versões orquestradas anódinas e açucaradas de grandes sucessos populares ou versões originais que seguem a mesma senda. Eventualmente, temos clássicos consagrados dos períodos barroco, clássico e romântico. Mais do que fornecer uma trilha agradável (embora aqui o termo seja questionável), a música cria um pano de fundo sônico para evitar desconforto daquele vazio. De onde vêm essa inquietação? Para Schafer, “O homem gosta de produzir sons para se lembrar de que não está só. Desse ponto de vista, só o silêncio total é a rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som do mesmo modo que tem a ausência de vida” (SCHAFER, 2011a, p. 354).

Porém, sempre cotejando com outros posicionamentos, vejamos o que diz o músico minimalista Steve Reich (1936), embora fique claro aqui a posição do compositor prevalecendo sobre a do ouvinte:

Você pode ir a um pequeno café na Alemanha ou em Nova Iorque e pode ser que você ouça um pouco de Bach tocando ao fundo. Bem, isso significa que Bach é música comercial barata? Eu não acho. Significa que sua música é tão forte que, qualquer que seja o contexto, qualquer que seja o tamanho da sala, qualquer que seja a acústica, funciona. Esse é meu ideal. Onde quer que você toque minha música, nos seus fones de ouvido, no seu iPod, na sua casa, no Carnegie Hall, numa estação de trem, eu quero que aquela música funcione⁹ (REICH, 2013, p. 200).

Não podemos dar conta de todas as menções que são feitas ao silêncio, como por exemplo a conotação que esta palavra tem junto ao âmbito jurídico.

8 A Muzak, produtora desse tipo de música, hoje é sinônimo, por metonímia, do estilo. “Na década de 1950, a Muzak Corporation começou a musicar estabelecimentos varejistas, visando a induzir um estado de espírito favorável às compras. A música ambiental encheu os supermercados com ritmos langorosos, com o objetivo de relaxar os fregueses e levá-los a passar mais tempo nos corredores. Outras sequências aumentavam o ritmo, o volume subindo aos pouquinhos, para produzir tensão psíquica – a ser aliviada pegando alguma coisa na prateleira. Na década de 1980, praticamente nenhum espaço público era destituído de trilha sonora” (GITLIN, 2003, p. 85-86).

9 “You can go to a little coffee house in Germany or in New York City, and you may hear some Bach playing in the background. Well, does that mean that Bach is a cheap sellout? I don't think so. It means that his music is so strong, that whatever the context, whatever the size of the room, whatever the acoustics, it works. That is my ideal. Anywhere you play my music, on your headphones, on your iPod, in your home, in Carnegie Hall, in a train station, I want that music to work.”

Contudo, trilhemos ainda mais um trecho. Existem também aqueles – sempre relativos – religiosos, mágicos e ritualísticos. Peek (2000) aponta diversos momentos de culturas não-europeias em que o simbolismo de um animal silencioso como a tartaruga ou a aranha são utilizados para representação da sabedoria ou até mesmo para fins divinatórios. Ele opõe a cultura da urbe, do som e das máquinas, à da quietude e da contemplação. Sua conclusão acerca da “não-fala” é elucidativa e enriquecedora:

O mundo natural em que seres culturais habitam é o do som. Ruído é natural. É o silêncio que precisa ser criado. Humanos são programados geneticamente para falar, e para ouvir. Normalmente nós não podemos não falar; sendo assim, escolher pelo silêncio é um ato significativo de humanidade. Esse ato é tão significativo em distinguir nós de outros animais quanto o ato da linguagem humana. O cessar do som, o interromper da fala, a escolha do silêncio, é sempre notável. Essa condição é geralmente entendida como de respeito e sabedoria entre culturas africanas, americanas e asiáticas¹⁰ (PEEK, 2000, p. 32).

1.3 Sinal: a mensagem pretendida

Entendamos, por ora, o sinal como a mensagem que se pretende passar e o ruído como a interferência que atrapalha essa comunicação. Numa sala com conversas paralelas, temos dificuldade em entender o orador; num espetáculo de teatro conversas ou telefones em ação são intoleráveis, assim como no cinema ou na sala de concerto. Com o advento do fonógrafo e dos sistemas de *Home Video* – aos quais não cabe aqui traçar em detalhe a linha histórica evolutiva – foi possível levar para as residências, de forma isolada e privada, muito daquilo que necessitava que saíssemos de casa para ser apreciado, estando sujeitos às mais diversas variáveis de ambiência e plateia.

Referente à oposição sinal/ruído, é didática a explanação de Schafer:

10 "The natural world that cultural beings inhabit is one of sound. Noise is natural. It is silence that must be created. Humans are genetically programmed to speak, and to hear. Normally, we cannot not speak; therefore, to choose silence is a significant act of humanness. This act is as significant in distinguishing ourselves from other animals as is the act of human language. The cessation of sound, the stopping of speech, the choice of silence is always noteworthy. This condition is generally understood to be one of respect and wisdom among African, American and Asian Cultures".

Na psicologia da percepção visual, fala-se da alternância entre figura e fundo: qualquer dos dois pode se tornar a mensagem visual para o olho, dependendo do que este quer ver. Em certos desenhos, as formas idênticas se combinam para produzir dois objetos, sendo que qualquer um deles pode ser visto em relevo sobre um fundo neutro. É possível que, por muito tempo, vejamos apenas uma imagem, e, então, com uma oscilação repentina, a relação seja invertida. Semelhantemente, o engenheiro de som fala da diferença entre sinal e ruído, os sons desejados e os não desejados. Por trás de cada peça musical se oculta outra peça musical – o minúsculo mundo de eventos sonoros que temos descuidadamente aceitado como “silenciosos”. No momento em que esses eventos irrompem em primeiro plano, nós os chamamos de ruído. Qualquer reavaliação da música terá muito o que dizer sobre ruído, pois ruído é som que fomos treinados a ignorar (SCHAFER, 2011b, p. 120, aspas no original).

Se nas primeiras décadas do século XX as gravações eram feitas em grandes discos de carvão de 78 rpm, contendo no máximo 3 minutos de música de cada lado, desde o início estas já estavam sujeitas a ruídos de superfície devido à rusticidade dos materiais. Alguns anos depois, no final da década de 1940, a invenção dos Long-Plays, podendo conter aproximadamente vinte minutos de música de cada lado – em alta fidelidade e em estéreo – possibilitou que a grande orquestra erudita ou o grupo de jazz ou rock fosse parar diretamente na sala de estar ou no quarto. Retirada das ruas ou do ambiente de concerto, a experiência musical foi se tornando cada vez mais individualizada, além, é claro, de também poder ser agora possuída e reproduzida diversas vezes. Havia ainda as estações de rádio, mas não se estava mais sujeito à sua programação.

Com o advento das fitas cassete, na década de 1970, além de fazer a própria seleção, o ouvinte podia então produzir suas próprias gravações caseiras a partir de aparelhos simples. Ambos os suportes são ainda um tanto frágeis, e os estalos e arranhões dos LPs (ruídos) ou o “enrolar” e “arrebentar” das fitas são parte da memória de quem comprava música até as décadas de 1980-1990.

A invenção do CD na década de 1980, primeiramente com capacidade para 74, depois 80 minutos, ampliou ainda mais a possibilidade de execução sem pausa. Com a queda dos formatos físicos e a eliminação dos arranhões e demais danos às mídias, dado o surgimento dos arquivos de áudio (entre os mais populares estão

o .MP3, .WAV e .FLAC, sendo que esses dois últimos não operam nenhuma redução ou compressão no áudio extraído da fonte original¹¹), permitiu-se uma audição permanente, ininterrupta. Se contarmos então com um ambiente relativamente silencioso e um bom par de fones de ouvido, a experiência de imersão aprofunda-se, ressaltando o sinal, isolando e focando-o, com a consequente eliminação dos ruídos exógenos.

A escolha da “música” como tema básico desse subcapítulo deve-se ao fato de ser o tipo de manifestação sonora basicamente solicitado pela sociedade de consumo. Logicamente ao longo do tempo muitos “sinais” foram gravados em LP, cassete ou CD: cursos de línguas, de técnicas de vendas, ensino religioso e o que mais se valesse da audição para transmissão das mensagens, mas podemos falar naturalmente da comercialização de um número astronômico de cópias de álbuns de música *pop*¹² nas décadas precedentes em todas as partes do mundo:

Fetichizada como uma *commodity*, a música é ilustrativa da evolução de toda nossa sociedade: desritualizar uma forma social, reprimir uma atividade do corpo, especializar sua prática, vendê-la como espetáculo, generalizar seu consumo e então certificar-se de que foi estocada até perder seu sentido¹³ (ATTALI, 2009, p. 5).

As sonoridades relativas ao universo musical criaram uma poderosa indústria. O que nos interessa nos confins desse subcapítulo é justamente pôr em evidência essa busca, essa demanda dos sons e como eles foram progressivamente tornando-se mais portáteis, duradouros e, principalmente, menos sujeitos a interferências advindas da depreciação ou desgaste de seus suportes. Central nisso

11 Objeto de muito debate, a compressão de áudio visa transformar os arquivos de um CD em formatos menores, mais fáceis de compartilhar e carregar em dispositivos de armazenamento externo, como MP3 *players*, telefones e iPods. Tal diminuição advém da eliminação das frequências mais extremas do áudio, a princípio impossíveis de serem captadas pelo ouvido humano. Comumente, o formato mais "pesado" de um arquivo .MP3 tem 320 kilobytes por segundo em sua modalidade de *bitrate* (que é a taxa de bits por segundo) constante, o que resulta em aproximadamente 2,25 megabytes por minuto de música. Um arquivo .WAV tem 1411 kilobytes por segundo, não apresentando reduções.

12 Entenderemos "música pop" aqui o grande espectro de música diversa da música "erudita" e "experimental", compreendendo – de forma ampla, global e facilitada – o grande alcance e disseminação desse primeiro tipo de música entre o público como fator preponderante para a atribuição de tal nomenclatura.

13 "Fetishized as a commodity, music is illustrative of the evolution our entire society: deritualize a social form, repress an activity of the body, specialize its practice, sell it as spectacle, generalize its consumption, then see to it that it is stockpiled until it loses its meaning".

tudo é a ideia de manter o sinal cada vez mais puro e livre, preservando a intenção original imune ao tempo e a eventuais acidentes de percurso, em que pese os discos rígidos de computador também estarem sujeitos a danos de manuseio e à sua própria durabilidade.

Mencionemos ainda, claramente, que esta busca por alta definição (em inglês *High Definiton*, ou HD) não se refere apenas à música. Em palestras ou comunicações, um sistema de som nítido e potente permite uma melhor transmissão da mensagem. As imagens em HD, hoje disponíveis na maioria dos televisores, também buscam essa “pureza”, uma proximidade com o real, com a sensação de estar efetivamente presenciando as cenas produzidas. Cabe lembrar os antigos malabarismos com antenas na recepção do sinal analógico, na tentativa, por vezes vã, de eliminar “chuviscos”, que são uma espécie de ruído em sua forma visual.

Com fronteiras bastante móveis e não delimitadas, a música experimental e a de ruído (em inglês *noise music*, ou simplesmente *noise*, como é comumente conhecido, termo a ser discutido mais à frente), também se valeu desses suportes, com edições bem mais reduzidas e vendagens dentro de um pequeno grupo, geralmente acadêmico ou *underground*, o que as transforma em apreciáveis e caros itens de colecionador hoje em dia. Aqui o ruído não é interferência, mas a própria mensagem.

1.4 Ruído: interferência e intenção

Conforme o Merriam-Webster Dictionary¹⁴, a palavra “Noise” provém do latim “Nausea” – que tem o mesmo significado de “Náusea” em português –, com seu primeiro uso na língua inglesa ocorrendo no século XIII. O Online Etymology Dicitonary¹⁵ informa que essa palavra, por sua vez, vem do grego jônico “Nausia” (em grego ático, “Nautia”), usada para a ocorrência de enjoos em alto-mar. A origem está na palavra “Naus”, “Barco” em português.

14 <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/noise>> Acesso em 09/06/2016.

15 <http://www.etymonline.com/index.php?term=nausea&allowed_in_frame=0> Acesso em 09/06/2016.

Outra teoria disponível no mesmo dicionário etimológico é que a palavra “Noise” venha do latim “Noxia”, traduzido como “Injúria” ou “Dano” em português. Porém o livro prossegue, destacando que o Oxford English Dictionary considera que o sentido da palavra “Noise” é contra ambas as sugestões, “Nausea” e “Noxia”¹⁶. Destacamos, essa semântica negativa e nociva que trazem os termos.

De origem diferente, o termo “ruído”, em português, segundo o Dicionário Houaiss, é, entre suas definições:

1) som ou conjunto de sons, frequentemente desagradáveis ao ouvido, causado por queda, choque, pancada, etc.; barulho, estrondo, estrépito <essa máquina faz muito ruído r.> 2) rumor contínuo e prolongado; bulício 3) som confuso, indistinto (como o de muitas vozes reunidas) 4) tumulto, desordem 5) fig. boato, rumor 6) fig. grande alarido, escândalo, repercussão, escarcéu [...] etimologia latina: rugitus, us, rugido, no latim vulgar 'estrondo'¹⁷

Como vimos, a busca por atenuadores de ruído e melhoria do sinal é uma preocupação constante da tecnologia. Tivemos exemplos de como combatemos os ruídos que atrapalham e também os silêncios desconfortáveis, mas por certo que os malefícios do ruído são mais extensos e perceptíveis do que as quietudes indesejadas (exceto aquelas da câmara anecoica). O escritor argentino Santiago Kovadloff (1942) discorrerá fartamente sobre esses efeitos prejudiciais:

Fora do silêncio musical, sobre a fronteira externa do som vertebrado como melodia, estende-se o árido território do ruído. À diferença do que ocorre na música, no ruído os sons não denotam aptidão para a convivência. Fustigam-se uns a outros e dessa hostilidade sem trégua brota a dissonância, a sonoridade desencontrada. O que nos chega como ruído provém do espaço e jamais diz respeito ao tempo. Seja estrondo, algaravia, barulho ou mera estridência, o ruído deixa seu ouvinte inabilitado. Não é outra coisa além da conformação amorfa assumida pelo som em seu receptor. Estancado no espaço, incapaz de superar o impulso material de sua emissão, o ruído decreta a inviabilidade do som como instância harmônica. Sua função é somente derivativa, e seu valor não é nada além de sintomático: está no lugar de outra coisa, de algo que, devendo emergir, não emerge. Acusa assim a existência de uma

16 <http://www.etymonline.com/index.php?term=noise&allowed_in_frame=0> Acesso em 09/06/2016.

17 HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p.1685.

desconformidade, de um erro, de um desgosto, de intolerância e impaciência. Assim entendido, o ruído é tempo coagulado. Seu apogeu tem, como contrapartida, o desmoronamento do silêncio, sua inevitável extinção.

[...]

Ao nutrir-se de congestão, de processos sonoros melodicamente abortados, de intensidades sem outro nervo além do desenfreado, o ruído, a libertação de uma força cega, obstinada e surda, persiste, não quer outra coisa além de persistir, de fazer-se ouvir de tal modo que nada mais possa ser escutado. Em sua duração esgota-se a sua essência. Indiferente ao matiz e às modulações, não confia em nada além de sua veemência. Sua realidade é proporcional à intolerância que espalha. Sustentando-se no vértice de sua potência locutiva, o ruído chega a seu fim: converter-se no centro insuportável da atenção, afiançar sua viabilidade à custa de seus ouvintes. Por isso, é correto dizer que o ruído triunfa, mais do que onde é ouvido, onde não deixa ouvir. O ruído ensurdece, perturba e altera. Destrói, em última instância, o seu receptor (KOVADLOFF, 2003, p. 85-86).

Voltando mais de um século, é interessante encontrar entre os escritos do filósofo pessimista alemão Arthur Schopenhauer (1788–1860) o trecho que segue: “O ruído é a mais impertinente de todas as interrupções, uma vez que interrompe, ou melhor, quebra até mesmo nossos pensamentos. No entanto, onde não há nada a ser interrompido, certamente ele não chega a incomodar” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 135). Note-se que o ruído aqui é *interrupção*, mas uma interrupção de pensamentos. Podemos entender que esse “nada a ser interrompido” é uma reação com naturalidade do pensador aos sons cotidianos. Onde não há nada que requeira atenção, o ruído é tolerado. Porém, deixemos a filosofia e a literatura e vejamos algumas observações bastante práticas e diretas acerca desse fenômeno.

A empresa Silvent, sediada na Suécia e que trabalha na área de dinâmica de ar comprimido, em documento explicativo (2016), diz o seguinte sobre ruído, em viés bastante financeiro:

Eliminar ou reduzir os ruídos em um local de trabalho frequentemente é muito lucrativo. Quanto mais seguro e saudável for o ambiente de trabalho, menor é a probabilidade de que o empregador venha a sustentar os custos de absenteísmo, acidentes e funcionários incapazes de trabalhar à plena capacidade. Um bom ambiente sonoro exige uma abordagem preventiva, consistente e de longo prazo para problemas com ruídos. E o empregador sempre é responsável por atingir esse objetivo (SILVENT, 2016).

Aprofundando-nos mais um pouco nas questões de segurança do trabalho – e todo esse percurso prova-nos, sem realmente necessitar, essa ubiquidade do som –, vejamos o seguinte texto sobre ergonomia feito junto à Universidade Federal do Paraná, Brasil:

Muitas fontes sonoras podem emitir simultaneamente não apenas duas vibrações distintas, mas muitas vibrações de diferentes frequências e amplitudes.

Quando esses diversos movimentos oscilatórios se combinam e produzem um movimento resultante, cuja oscilação não se dê de forma harmônica, tem-se o que é chamado de ruído.

Assim, o ruído se caracteriza pela existência de muitas amplitudes e frequências ocorrendo ao mesmo tempo de maneira não harmônica, enquanto que o som se caracteriza por poucas amplitudes e frequências, geralmente harmônicas.

Mas o som ou o ruído só tem sentido quando é captado por um ouvido humano ou de um animal. O cérebro interpreta as vibrações sonoras que entram pelo ouvido e dão ao ser humano ou ao animal uma sensação que caracteriza a percepção daquele som ou ruído.

O ruído é associado a uma sensação não prazerosa. A fronteira entre som e ruído não pode ser definida com precisão, pois, cada indivíduo apresenta uma reação diferente ao som ou ao ruído, que depende dentre outros fatores, de seu estado emocional e de sua personalidade (CALIXTO, 2016, p. 4-5, grifo nosso).

É nessa relatividade do que pode ser considerado ruído que se constituem alguns dos pilares estéticos das obras de música experimental moderna e contemporânea, mais tarde também absorvidos e desenvolvidos pela arte sonora, que é uma irmã mais jovem. Ou não seria mais jovem, porém apenas desenvolvida mais tardiamente?

Luigi Russolo (1885–1947), artista italiano de vanguarda, publica em 11 de março de 1913 *L'Arte dei Rumori – A Arte dos Ruídos* – e nesta mesma década inventa os “intonarumori”, instrumentos produtores de ruídos. Apesar de estarem hoje perdidos, as ideias do futurista abriram caminho para diversas manifestações ulteriores na qual o ruído seria incorporado ou tornar-se-ia carro-chefe:

A evolução em direção ao “som-ruído” não era possível anteriormente. O ouvido de um homem do século XVIII nunca poderia enfrentar a intensidade desarmônica de certos acordes produzidos por nossas orquestras (cujo número de executantes

triplicou desde então). Para nossos ouvidos, por outro lado, eles soam aprazíveis, já que nossa audição já foi educada pela vida moderna, tão abundante em ruídos variados. Mas nossos ouvidos não estão satisfeitos meramente com isso, e demandam uma abundância de emoções acústicas.

Por outro lado, o som musical é muito limitado na sua variedade qualitativa de timbres. As orquestras mais complexas resumem-se a quatro ou cinco tipos de instrumentos [...] e assim se debate a música moderna neste pequeno círculo, lutando em vão para criar novas variedades de timbres.

Este círculo limitado de sons puros deve ser quebrado, e conquistada a infinita variedade de “sons-ruídos”¹⁸ (RUSSOLO, 2016, aspas no original).

Com as rupturas propiciadas pelas vanguardas históricas, e com os desenvolvimentos tecnológicos – trabalhos com fitas, edição, repetição, gravação e armazenamento –, a música do século XX¹⁹ causou um largo impacto em nossas camadas de apreciação. Permanecendo até hoje ainda um assunto mais restrito a conhecedores ou ao público acadêmico, obras centenárias como as da Segunda Escola de Viena²⁰ (para a qual as tecnologias mencionadas não haviam sequer chegado) ainda encontram alguma resistência em serem aceitas. Imaginamos que não há mais bem-acabado exemplo do que os populares concertos orquestrais de final de ano contarem em sua maioria com obras dos séculos XVIII e XIX, dedicando sua “parcela” de século XX a temas de filmes de sucesso ou releituras de clássicos do rock.

O escopo do presente trabalho não visa fazer uma já tantas vezes contada história da música do século XX²¹, então a brevidade das menções justifica-se, ou ao

18 “Questa evoluzione verso il 'suono rumore' non era possibile prima d'ora. L'orecchio di un uomo del settecento non avrebbe potuto sopportare l'intensità disarmonica di certi accordi prodotti dalle nostre orchestre (triplicate nel numero *degli* esecutori rispetto a quelle di allora). Il nostro orecchio invece se ne compiace, poiché fu già educato dalla vita moderna, così prodiga di rumori svariati. Il nostro orecchio però se ne accontenta, e reclama più ampie emozioni acustiche. D'altra parte, il suono musicale è troppo limitato nella varietà qualitativa dei timbri. Le più complicate orchestre si riducono a quattro o cinque classi di strumenti [...] Cosicché la musica moderna si dibatte in questo piccolo cerchio, sforzandosi vanamente di creare nuove varietà di timbri. Bisogna rompere questo cerchio ristretto di suoni puri e conquistare la varietà infinita dei 'suoni-rumori’”.

19 Para uma concisa apreciação de alguns nomes e obras da segunda metade do século XX no tocante à música *experimental*, ver o capítulo 2.

20 Formada pelos compositores alemães Alban Berg (1885–1935), Arnold Schönberg (1874–1951) e Anton Webern (1883–1945).

21 Para um excelente estudo, em português, ver ROSS (2011), que não trata, porém com o mesmo detalhe as vanguardas e a música experimental, com os textos mais detalhados – porém em inglês – de GRIFFITHS (1995).

menos compreende-se. O trabalho do francês naturalizado norte-americano Edgar Varèse (1883-1965) “redefine os parâmetros da composição, acrescentando o ruído às possibilidades tímbricas de transformação estrutural da forma musical” (ZUBEN, 2005, p. 93). Como exemplo, citemos *Ionisation*, para 13 instrumentos de percussão, entendidos aqui também o piano e sirenes. Para o mesmo autor, Varèse foi “um incentivador da construção de meios que possibilitassem a espacialização da música, isto é, que os sons fossem imaginados e ouvidos percorrendo todas as direções” (ZUBEN, 2005, p. 93).

Karlheinz Stockhausen (1928–2007), também um precursor da música eletrônica, discorre sobre as sonoridades “do mundo” (ruídos, sons não musicais em sentido estrito) a serem incorporadas nas composições:

Todos os sons reconhecíveis foram evitados na música eletrônica; costumava dizer: “Não imite um som de carro ou um pássaro, porque então as pessoas começam a pensar no pássaro e no carro em vez de escutar a música”. Era basicamente uma fraqueza ter de demandar um tipo de exclusividade para cada aspecto da música, sempre definir a música em termos de tabus. *Isso é verdadeiro tanto nas artes quanto na vida*. Pode ser mágico descobrir algo familiar em um ambiente não familiar, mais ainda quando o contexto é completamente abstrato ou informal. Mas há sempre a questão de se isso dominará a peça. Quer você faça o uso de uma citação ou produza um objeto sonoro reconhecível, se ele é conhecido há um perigo de que faça tudo o mais que você compôs ao seu redor soar como um molho, um mero tempero. Há que ser muito cuidadoso ao introduzir o banal no desconhecido, porque o conhecido sempre tende a ser mais forte e mais convidativo, como uma velha cadeira (STOCKHAUSEN, 2009, p. 61, grifo nosso, aspas no original).

Sigamos com o compositor norte-americano Morton Feldman (1926–1987) e um trecho entusiasmado sobre o ruído, É curioso notar que o autor do texto a seguir é conhecido por seus largos espaços silenciosos em peças musicais que ultrapassam em muito até mesmo as durações mais longas que estamos habituados, como é o caso do *Segundo Quarteto de Cordas* (1983), que dura mais de seis horas ininterruptas. E esse não é o único exemplo, *For Phillip Guston*, composição do ano seguinte, dura mais de quatro horas.

Quando uma pessoa ouve o que compõe – e não estou falando apenas de partitura – como pode ela não ficar seduzida pela sensualidade do som musical? É uma pena que quando esse som é perseguido nós descobrimos que o mundo da música não é redondo, e que existem vastidões demoníacas quando esse mundo acaba. O ruído é algo a mais. Não navega nestes mares distantes de experiência. Perfura como granito no granito. É muito físico, muito excitante e quando organizado pode ter o impacto e a grandiosidade de Beethoven²² (FELDMAN, 2000, p. 1).

Em outro de seus escritos, o compositor, amigo de John Cage e relacionado com o coletivo de artistas do grupo Fluxus, que mencionaremos novamente no terceiro capítulo, comenta:

Estou ouvindo um tipo de harmonia simbólica, estou ouvindo o que eu acho que a realidade acústica é, o quanto realmente é necessário para ouvi-la. Ainda, o silêncio é meu substituto ao contraponto, é o *nada contra algo*. Os níveis de nada contra algo. É uma coisa real, uma coisa viva²³ (FELDMAN, 2000, p. 181, grifo nosso).

O grifo aqui refere-se justamente ao que vínhamos falando anteriormente em relação a um silêncio existente e positivo, que urde tramas sônicas. Curioso notar este entendimento que amplia a questão dicotômica de nota/pausa para um campo maior onde o silêncio desempenha outros papéis, onde os ruídos são capazes de serem organizados, e a interação entre os componentes gera uma realidade acústica plurívoca.

Vimos então o ruído como algo que acresce, algo positivo e desejável para a composição musical contemporânea. A cena de música “noise/experimental” hoje é imensa, tendo ampla produção em todos os continentes. A facilidade de lançamentos pela internet, o baixo custo das gravações e das produções favorecem

22 “If one hears what one composes – by that I mean not just paper music – how can one not be seduced by the sensuality of the musical sound? It is unfortunate that when this sensuality is pursued we find that the world of music is not round, and that there do exist demonic vastness when this world leaves off. Noise is *something* else. It does not travel these distant seas of experience. It bores like granite into granite. It is physical, very exciting and when organized it can have the impact and grandeur of Beethoven.”

23 “I’m listening to a kind of symbolic harmony, i’m listening to what i feel the acoustically reality is, how much it takes to really hear it. Also, silence is my substitute for counterpoint, it’s nothing against something. The degrees of nothing against something, it’s a real thing, a breathing thing.”

uma miríade de lançamentos, impossibilitando um inventário mais ou menos compreensivo²⁴.

Finalizando este capítulo, acreditamos termos fornecido um breve histórico desse percurso do som musical em direção ao som-ruído, para usarmos um termo de Russolo. Os conceitos aqui tratados, desde as questões pertencentes à física até aquelas do campo da história da arte, servirão de arcabouço teórico para as relações que faremos com os temas de “Arte como experiência” e “Arte e vida” nas próximas páginas.

24 Para um apanhado consistente da produção no Brasil ver OLIVEIRA (2016) e DEL NUNZIO (2017).

2. ARTE SONORA E INSTALAÇÃO. LUGARES, OLHOS E OUVIDOS

A obra não reside no pincel, o que lhe permite transmitir-se; não reside na tinta, o que lhe permite ser percebida; não reside na montanha, o que lhe permite expressar a imobilidade; não reside na água, o que lhe permite exprimir o movimento; não reside na Antiguidade, o que lhe permite existir sem limites; não reside no presente, o que lhe permite existir sem antolhos. Assim, se a sucessão das eras não está em desordem e se pincel e tinta subsistem na permanência dessas eras, é porque estão impregnados intimamente por essa obra.

Essa obra baseia-se, na verdade, no princípio da disciplina e da vida: pelo Um, dominar a multiplicidade; a partir da multiplicidade, dominar o Um. Ela não recorre nem à montanha, nem à água, nem ao pincel, nem à tinta, nem aos Antigos, nem aos Modernos, nem aos Santos. Eis a verdadeira obra: aquela que se baseia em sua própria substância (SHITAO, 2010, p. 164).

No majestoso plano-sequência que compõe o filme *Arca Russa* (2002), partimos da escuridão de onde ecoa uma voz que diz estar de olhos abertos mas nada ver. Igualmente, jamais veremos o dono desta voz (que se pergunta se está invisível ou simplesmente passou batido pelas personagens do filme) que vai acompanhar-nos, dialogando com uma personagem visível que perambula pelas imediações de uma atmosfera onírica, repleta de figuras em trajes de gala. Especula-se que podem ser um grupo de atores de uma peça de teatro. Há, inclusive, uma orquestra completa a executar uma partitura de proporções sinfônicas. “Tudo isso é uma encenação para mim. Devo assumir um papel?”, questiona-se a voz.

Por entre um labirinto de portas, a câmera leva-nos ao museu russo Hermitage, também Palácio de Inverno do Czar, seguindo o percurso deste “segundo narrador” – o Marquês de Custine –, que dialoga com aquele permanentemente oculto, o próprio cineasta Andrei Sokúrov. Por aproximadamente quarenta minutos vamos descobrindo o museu em portentosos ângulos de câmera, enquanto personagens históricas por ali passam. O museu fecha e o Marquês é

convidado veementemente a se retirar, ao que resiste e consegue, num misto de esgueira e divagação, flunar pelo museu que permanece vivo em suas imagens estáticas. Porém, agora sem luzes e sem os espectadores, restam os funcionários da instituição, que, quando observam as obras, não o fazem mais com olhos proeminentemente estéticos.

Na segunda metade da película, deixamos o museu e conhecemos o Palácio de Inverno. Solenidades, música, dança, preparativos para um fausto jantar. O Marquês e o cineasta seguem por ali, através da história russa. Por entre mais portas, retornamos ao museu e na última cena nosso olhar é transportado ao mar. A fala final é a seguinte: “Senhor, senhor, que pena que não está aqui comigo. Você entenderia tudo. Olhe: o mar cerca tudo. Estamos destinados a navegar para sempre, a viver para sempre”.

São muitas as camadas de “apresentação”, de “mostra”, na *Arca Russa*. Somos apresentados apenas auditivamente a um narrador que nos mostra um outro narrador. Este mostra um museu (que mostra seus quadros) e um palácio de esplendor arquitetônico comparável ao do Hermitage, também repleto de quadros – também ele, então, um museu. Há música e dança, e ainda acompanhamos trechos de conversas entre personagens históricas. Pensando na riqueza da técnica desse “fazer” artístico, isto é, observando de fora da “história contada”, vemos o *tour-de-force* virtuosístico do plano-sequência de mais de hora e meia, além de toda cenografia e a interpretação dos atores. Tudo isso nos é “mostrado”, como obras dentro da obra.

Compilados estes momentos, lembremo-nos de um termo frequentemente usado quando falamos de instalação: *Gesamtkunstwerk*²⁵, a obra de arte total. Embora as ações vistas no filme de fato tenham acontecido, o que vemos é um documento — documento esse que é obviamente muito mais do que um registro

25 Termo utilizado pelo compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) para definir o projeto de uma arte que amalgamasse as várias manifestações artísticas: teatro, dança., música, poesia. Para citar apenas duas ocorrências do termo, de muitas em nossa bibliografia, mencionemos que ele aparece em inglês (*total art*) em KAPROW (2003, p.10) e em alemão em OLIVEIRA et alli (1994, p. 14).

pois são as intencionalidades estetizantes que o fazem ser a obra magnífica que é. Consideremos todos estes fatores elencados (sons, imagens, artes diversas combinadas, permanência do exposto através de documentos) como elementos exordiais para pensar a instalação e a arte sonora.

Mais interessante do que uma história cronológica sobre os aparecimentos de tais obras (que, todavia, apresentamos, brevemente), ou uma tentativa de abarcá-las em conceitos que brotam de um terreno de improváveis topografia e agrimensura, centremo-nos em como podemos experimentar a arte de formas múltiplas, inclusive tentando compreender como a arte sonora está contida no campo das artes visuais, através de seus cruzamentos e misturas.

2.1 Breve histórico e conceituação

Sem termos um retorno gigantesco na linha do tempo – que comprometeria o “breve” deste subtítulo – tracemos um paralelo com as igrejas da época medieval, conforme apontado por Licht (2010, p. 17). Substituamos o Hermitage do filme por elas neste percurso. A princípio, lugares²⁶ de culto. A princípio, mas não exclusivamente. Lugares também de educação através das imagens, mormente devido ao quase total analfabetismo da população e também já que, por parte da Igreja, “a função das imagens era central no exercício e na defesa de um poder sobre a sociedade” (SCHMITT, 2007, p. 89); lugares para ouvir e executar a música sacra, onde

O interior da igreja também reverberava com os mais espetaculares eventos acústicos, pois o homem trouxe para esse lugar não somente as vozes que se ouviam nos cânticos, mas também a mais ruidosa máquina que até então ele havia produzido – o órgão. E ele foi todo planejado para fazer a divindade ouvir (SCHAFER, 2011a, p. 83).

Lugares para práticas simbólicas e para serviços ritualísticos, com seus altares trabalhados e com disposição pensada de objetos e relicários, além da

²⁶ Para uma apreciação dos termos “sítio” “local” e “lugar”, no que se refere à instalação, ver CARVALHO (2005, p.125 e seguintes).

majestosa arquitetura. Paira uma ideia de respeito, serenidade e silêncio quando imaginamos tais acontecimentos, diante dos graves do divino. Contudo, Johan Huizinga informa em seu *O Outono da Idade Média* que até mesmo a noite de Natal era passada em devassidão, com jogos de cartas e toda sorte de impropérios, e que conversas e passeios dentro da igreja eram comuns durante a celebração das missas, além de flertes entre os jovens e até mesmo com prostitutas procurando clientes. Chegou-se ao extremo do Bispo de Utrecht, David de Borgonha, ter feito sua entrada em procissão naquela cidade, avançando no interior da igreja para rezar com seu séquito portando armas e bandeiras (HUIZINGA, 2010, p. 261-263).

Som, imagem, artes diversas combinadas, espaços de experiência da vida e seus ruídos. E, como vimos no parágrafo anterior, pouca ou nenhuma reverência. Não compilaremos uma história dos espaços expositivos e performáticos, mostrando como cada manifestação partiu da Igreja e foi para seu lugar específico (teatro, sala de concerto, museu) e posteriormente refundiram-se, mas acreditamos que a similaridade com os espaços expositivos atuais se fez notar. Por certo que esta refusão é fruto das vanguardas históricas, as quais igualmente não compilaremos, mas partamos delas para uma resumida linha do tempo.

Em escritos de 1912-1921 de Marcel Duchamp (1887–1968), localizamos o trecho “Sons durando e esvaindo de diferentes lugares, formando uma escultura sonora que permanece²⁷” (DUCHAMP, 2011, p. 168). Em 1916, o artista produziu *A Bruit Secret*, um *ready-made* assistido no qual um objeto desconhecido foi inserido dentro de um rolo de barbante preso entre duas chapas metálicas e aparafusadas, emitindo sons quando movimentado (TOMKINS, 2013, p.183).

Douglas Khan identifica o mesmo ano de 1916 como o do surgimento do “Bruitism” no Cabaret Voltaire de Zurique, que embora envolvesse várias manifestações sonoras entre instrumentos, objetos e vozes, tenha permanecido emblematicamente representado pela imagem de Richard Huelsenbeck (1892–1974) batendo no bumbo (KHAN, 2001, p. 45). No final do mesmo ano, o referido autor aponta que o cineasta russo Dziga Vertov (1896–1954) estava tentando criar um

27 “Sounds lasting and leaving from different places, forming a sound sculpture that lasts.”

“Laboratório de escuta”, porém a baixa fidelidade dos registros obtidos com os fonógrafos disponíveis o teria de certa forma desalentado nos anos que imediatamente seguiram (KHAN, 2001, p. 140).

Em 1930 Walter Ruttmann (1887-1941) produz *Wochenende*, um filme sonoro de quase doze minutos repleto de falas e ruídos cotidianos, sem imagens. Nessa mesma década Oskar Fischinger (1900–1967) difundia seus experimentos anteriores com o que chamava de “filme absoluto”, e Rudolf Pfenninger (1899–1976), outro alemão, dava andamento à criação de sons sintetizados a partir da banda sonora do cinema (SILVA, 2007, p. 14).

Em 1937, John Cage já escrevia sobre a revolução que o “filme” – e futuramente a fita magnética – provocaria no mundo da composição musical:

Os métodos atuais de escrita musical, principalmente aqueles que empregam a harmonia e sua referência a passos específicos no campo do som, serão inadequados ao compositor [...] O compositor (organizador do som), estará face a face não apenas com o inteiro campo do som mas também com o inteiro campo do tempo. O “quadro” ou fração de um segundo, conforme a estabelecida técnica do filme, será provavelmente a unidade básica de medida do tempo. Nenhum ritmo estará além do alcance do compositor²⁸ (CAGE, 1976, p. 4-5, aspas no original).

É neste mesmo ano, 1937, que Kurt Schwitters (1887–1948) foge da Alemanha em direção a Noruega, forçadamente abandonando o hoje destruído *Merzbau*²⁹, icônico trabalho ao qual se dedicara desde 1923 (THOMAS, 2012) e importantíssimo para a história da instalação³⁰. *Merzbau* era o estúdio de Schwitters, um permanente *work in progress*, repleto de colagens, construções e objetos, onde o fato de estar nele era experimentá-lo, vivê-lo, como uma grande obra de arte composta e construída a partir de outras.

28 “The present methods of writing music, principally those which employ harmony and its reference to particular steps in the field of sound, will be inadequate for the composer [...] the composer (organizer of sound) will be faced not only with the entire field of sound but also with the entire field of time. The “frame” or fraction of a second, following established film technique, will probably be the basic unit in the measurement of time. No rhythm will be beyond the composer’s reach.”

29 Para uma interessante análise, ver O'DOHERTY (1986, p. 42 e seguintes).

30 Para um apanhado conciso do surgimento da instalação, ver REISS (2001, p. XX-XXIV).

Retomando o campo da arte sonora, dez anos mais tarde, em 1947, Yves Klein (1928–1962) compunha sua *Monotone-Silence Symphonie*, que dura quarenta minutos e é feita de apenas um som “desenhado” – na realidade a indicação para a orquestra é de vinte minutos de “música” e vinte³¹ de “silêncio”³², conferindo o relato de Cowan (2016) – “sem início nem fim, o qual cria um sentimento de tontura, de aspiração, uma sensibilidade fora e além do tempo”³³ (KLEIN, 2011, p. 168). Esta descrição remete ao tipo de expansão/extensão/repetição que fez posteriormente o já citado Morton Feldman, assim como também a vários compositores minimalistas.

Em 1958, Allan Kaprow afirmava que as pinturas murais de Jackson Pollock (1912-1956) deixavam de ser pinturas para tornarem-se ambientes³⁴ (KAPROW, 2003, p.6), tamanho seu poder imersivo. Outro texto do mesmo ano propõe o seguinte:

Se unirmos um espaço real e um espaço pintado, e estes dois espaços a um som, nós obteremos a “correta” relação se considerarmos cada componente como uma quantidade e uma qualidade numa escala imaginária. Tanto de tais e tais cores são justapostas a tanto de tais e tais sons. O “balanço” (se se quer chamar assim) é primariamente um balanço ambiental.³⁵ (KAPROW, 2003, p.11, aspas no original)

Ainda em 1958 temos o *Pavilhão Phillips*, em Bruxelas, Bélgica, que uniu a arquitetura de Le Corbusier (1887–1965), a engenharia sonora de Iannis Xenakis (1922–2001) e a música de Edgar Varèse num ambiente “com cerca de quatrocentos alto-falantes, inúmeros refletores de luz, um objeto geométrico suspenso no vértice mais alto do edifício e a projeção de imagens” (SILVA, 2007, p. 25). Novamente, vemos uma interação entre as diversas esferas da arte, sendo o percurso por dentro

31 Edward Lucie-Smith lista como dez minutos de som e dez de silêncio (2006, p. 99).

32 Consideradas todas as ressalvas que o primeiro capítulo deste trabalho já fez sobre o termo.

33 “It has neither beginning nor end, which creates a dizzy feeling, a sense of aspiration, a sensibility outside and beyond time.”

34 Para uma análise detalhada do termo *environment* (que traduzimos por “ambiente”), assim como do termo *assemblage*, Ver CARVALHO (2005, p.125-131).

35 “For instance, if we join a literal space and a painted space, and these two spaces to a sound, we achieve the “right” relationship by considering each component a quantity and quality on an imaginary scale. So much of such and such color is juxtaposed to so much of this or that type of sound. The “balance” (if one wants to call it that) is primarily an environmental one.”

da construção um ponto fulcral para as noções de arte como experiência que veremos no capítulo seguinte. Para a autora,

A construção propiciou uma relação íntima entre música e espaço arquitetônico, evidenciando a preocupação de se colocar em destaque, de maneira precursora, a dimensão espacial como um dos parâmetros musicais a serem trabalhados.

[...]

A criação do *Pavilhão* foi um empreendimento sofisticado e pioneiro no que diz respeito ao uso do espaço e do som, tanto em suas atribuições acústicas e arquitetônicas quanto em seu desenvolvimento artístico, apontando de fato para uma ampliação de possibilidades artísticas tanto na música quanto na arquitetura (SILVA, 2007, p. 21-22).

No ano seguinte, novamente Allan Kaprow – agora com seu *18 Happenings em 6 partes* – cobriu as paredes da Reuben Gallery com colagens, enquanto filmes, slides e fitas eram executados para os espectadores que recebiam cartas com instruções para interagir com a instalação (RAN, 2009, p.180). Na década seguinte, em 1963, Wolf Vostell (1932–1998) apresentou uma espécie de escritório repleto de televisores não sintonizados chamado *TV Trouble* (RAN, 2009, p. 185). Em 1967, Max Neuhaus (1939–2009), em seu *Drive In Music*, dispôs ao longo de um trecho de rodovia transmissores de rádio, que poderiam ser sintonizados pelos carros que por ali passavam, mudando de acordo conforme se desenvolvia o percurso, gerando também uma determinada “paisagem sonora”, dependendo da localização geográfica dos motoristas (FÖLLMER, 2017).

A lista é imensa. Os cruzamentos também. arte sonora, Instalação, Intervenção, *Performance*, *Happening*, Radioarte³⁶. Para os fins de nosso trabalho, centraremos nos dois primeiros. Como toda terminologia envolvendo a arte contemporânea, as delimitações são movediças, interpolam-se, criando problemáticas específicas. O termo “arte sonora” é contestado pelo próprio Neuhaus:

Penso que devemos questionar se “Arte Sonora” constitui uma nova Forma de Arte. A primeira questão, talvez, é porque precisamos de

36 Para este último ver SCHAEFFER (2010) e ZAREMBA (2009).

um novo nome para coisas as quais já temos bons nomes para elas [...]. é como se curadores perfeitamente capazes nas artes visuais subitamente perdessem seu equilíbrio com a menção da palavra som. Essas mesmas pessoas que ridicularizariam uma nova forma de arte chamada, digamos, “Arte de Aço”, a qual fosse composta de escultura de aço combinada com música para violão de cordas de aço junto com qualquer outra coisa de aço nela, de certa forma, não tiveram problema nenhum em engolir “Arte Sonora”³⁷ (NEUHAUS, 2011, p. 72-73, aspas no original).

Alan Licht delimita o que considera como arte sonora em seu livro da seguinte forma:

- 1 – um ambiente sonoro instalado que é definido pelo espaço (e/ou espaço acústico) ao invés do tempo e pode ser exibido assim como uma obra de artes visuais seria.
- 2 – um trabalho de artes visuais que possui também uma função de produção de som, como uma escultura sonora.
- 3 – sons feitos por artistas visuais que servem como uma extensão da estética particular do artista, geralmente expressa em outros meios³⁸ (LICHT, 2010, p. 16-17).

A instalação, para Archer:

Como uma disciplina híbrida, é feita de múltiplas histórias; ela inclui a arquitetura e a *Performance* em sua linhagem, e as muitas direções dentro das artes visuais contemporâneas também exerceram nela sua influência [...] [é] um tipo de fazer artístico que rejeita concentrar-se em um objeto em favor de uma consideração das relações entre um número de elementos ou a interação entre as coisas e seus contextos³⁹ (ARCHER, 1994, p. 8-9).

37 “I think we need to question whether or not ‘Sound Art’ constitutes a new Art Form. The first question, perhaps, is why we think we need a new name for these things which we already have very good names for. [...] It’s as if perfectly capable curators in the visual arts lose their equilibrium at the mention of the word sound. These same people who would all ridicule a new art form called, say, “Steel Art” which was composed of steel sculpture combined with steel guitar music along with anything else with steel in it, somehow had no trouble at all swallowing ‘Sound Art’.”

38 “1 – An installed sound environment that is defined by the space (and/or acoustic space) rather than time and can be exhibited as a visual artwork would be.. 2 – A visual artwork that also has a sound-producing function, such as sound sculpture. 3 – Sound by visual artists that serves as an extension of the artist’s particular aesthetic, generally expressed in other media.”

39 “Installation, as a hybrid discipline, is made up of multiple histories; it includes architecture and Performance Art in its parentage, and the many directions within contemporary visual arts have also exerted their influence [...] A kind of art making which rejects concentration on one object in favour of a consideration of the relationships between a number of elements or of the interaction between things and their contexts.”

Poderíamos ficar compilando trechos teóricos ou exemplos de obras, algo rico mas que não cabe no escopo deste trabalho. O que acreditamos ter transmitido é de que a instalação é um campo plural de situações que coexistem, dependendo do espectador, opondo-se à epígrafe de Shitao deste capítulo e de certa forma respondendo ao questionamento de Sokúrov sobre a assunção de um papel. A arte sonora embrenha-se por aí, habitando não só nestes espaços “preparados”, mas também se desenvolvendo simbioticamente com a música contemporânea. É, mais uma vez, por entre bordas e fronteiras, que procuraremos não distinguir uma da outra, mas visualizar – ou, melhor, ouvir – os campos de cada uma.

2.2 Mesclas: ambientes, arte sonora e música contemporânea

Este rápido subcapítulo pretende apenas elencar alguns exemplos de trânsitos entre a música contemporânea e a arte sonora, com enfoque basicamente na questão da execução e também dos espaços em que são realizadas. Tal pequena amostra faz-se necessária pois seria injusto elencá-las apenas numa alongada nota de rodapé, em que pese também o fato de que as três páginas seguintes mal arranhem a superfície de uma discussão vastíssima.

A questão do posicionamento do ouvinte diante da música sendo executada remonta mais uma vez às igrejas, ainda no século XVI como apontou Licht (2010, p. 42), com disposição planejada de múltiplos intérpretes em várias partes do recinto. O compositor romântico alemão Anton Bruckner (1824–1896) separava em diferentes lados de sua orquestra os primeiros e segundos violinos, para manter o efeito de chamada e resposta antifonal em suas colossais massas sinfônicas.

Ainda no que se refere às antífonas, a peça *Antiphony I* (1958) de Henry Brant (1913–2008) faz uso de cinco orquestras, duas a mais do que as usadas em *Gruppen* (1955) de Stockhausen, mesmo compositor de *Harlekin* (1975), na qual um clarinetista solo percorre toda extensão do palco tocando e fazendo vários atos não musicais, como ajustar o clarinete, sentar-se, ficar de joelhos, dançar ou sorrir.

Seguindo, mais uma vez temos Morton Feldman, desta feita com *Rothko Chapell* (1971), composição de quase 30 minutos feita para execução em um local específico: a capela Rothko, no Texas, Estados Unidos, que comporta 14 telas do influente pintor homônimo. Lembremo-nos aqui do que disse Kaprow acerca dos ambientes criados pelas pinturas de Pollock e tracemos um paralelo. Ampliando o campo da apresentação musical, imaginemos uma sala na qual está sendo executado o *Poema Sinfônico para 100 metrônomos* (1962) de György Ligeti (1923-2006), que é exatamente isto: cem metrônomos ligados, cada um terminando em momentos diferentes. Os movimentos mecânicos destes muitos aparelhos conferem um forte poder visual/de instalação à composição. Por fim, nos parece claro que os registros em disco ou até mesmo vídeo, em todos os casos citados, ficarão em débito com a experiência original.

Trabalhando comparativamente, vejamos o seguinte caso: o artista plástico Joseph Beuys (1921–1986) grava em 1968 a peça *Ja, ja, ja, ja, ja, Nee, nee nee, nee, nee, nee*, na qual, através da repetição obsessiva de termos antagônicos, cria uma longa faixa (existem variadas extensões da gravação, originalmente feita em fita de rolo, sendo que a do CD homônimo editada pelo Joseph Beuys Medien Archiv, (A-64687), dura mais de 64 minutos) onde se dissolvem as questões de tempo durante um inegável teste de resistência. Há variações de entonação e também ruídos e interrupções como tosses e risos, além do aparecimento de outra voz, mas isso tudo não afeta a intenção monótona da peça. Uma audição, seja fixa e atenta ou apenas inevitável, promove, ao longo do tempo em que se desenvolve, a criação de um campo sonoro onde o “Ja, ja, ja, ja, ja, Nee, nee nee, nee, nee” torna-se não um som repetitivo, mas o próprio ambiente sônico em que se encontra o ouvinte.

Como há diferentes suportes para esse trabalho – que pode ser hoje inclusive ouvido on-line –, começemos também a aduzir aqui outras questões importantes para a arte sonora, como os ruídos externos à obra, pensando em situações opostas, como a de um espaço expositivo movimentado e também na possibilidade de uma imersão total com fones fechados. Se para os passantes da galeria a repetição pode ser exasperante – posto que o som frequentemente vaza

pelas outras salas – devido a “intrrometer-se” na fruição de outras obras, a audição com isolamento dos sons exteriores fixa pode gerar interessantes estados de consciência⁴⁰. Superada a limitação do LP (um dos suportes no qual a peça foi lançada, em 1970 pela Gabriele Mazzotta Editore, tendo dois lados com 24 minutos cada) que deve ser virado, e, portanto, interrompido, a execução pode durar indefinidamente.

Uma obra semelhante é *I am sitting in a room*, de 1969, do compositor Alvin Lucier (1931). Nela, Lucier, lê um texto⁴¹ numa sala, ao mesmo tempo em que grava sua leitura. A gravação é tocada, e uma gravação dessa execução é feita. Esta segunda gravação é tocada, e gravada pela terceira vez, assim sucessivamente, até o ponto em que o texto não é mais sequer ouvido e somente restem as ressonâncias naturais da sala e tudo componha um reverberante ruído final⁴².

Duas obras, contemporâneas entre si, advindas de campos diferentes (artes visuais e música), que apagam essas delimitações. Até que ponto um músico que executa somente uma leitura e passa o resto da apresentação “parado” diante das gravações sobrepostas está fazendo uma apresentação não musical, mas sim uma *performance* dentro dos conceitos das artes visuais? E um artista visual que faz uma gravação monótona de sua voz e cria um objeto comum aos músicos – o disco e a fita –, estaria ele fabricando mais do que um simples Long Play, que é, ou pelo menos era, como os músicos publicavam suas obras?

Acreditamos que o interesse aqui não é categorizar, mas sim ressaltar mais uma vez as intersecções dos campos artísticos e, com elas, ainda reforçarmos os

40 Erik Satie (1884-1925) compôs as *Vexations* (1893-1894) com a ordem de repetir 840 vezes a curta partitura da peça, o que, mesmo assim, resultou em duas execuções de quase vinte horas. Para relatos, inclusive acerca do estado psicológico dos ouvintes, ver BARONE (2017) e SCHONBERG (1963).

41 O texto lido é o seguinte “I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have”.

42 Ver o relato de uma apresentação atual em JOSEPH (2015).

questionamentos acerca de lugares específicos, gravação, reprodução, sonoridades adjacentes e, principalmente, a experiência do ouvinte/espectador, sempre única e sempre mutável conforme as condições de apresentação das obras, temáticas que são objetos de nossos dois próximos capítulos.

3. ARTE COMO EXPERIÊNCIA

E a alma, por estar aprisionada em um corpo cego,
Com a chama de sua luz reprimida
Não pode mais distinguir os traçados liames do universo?
Mas por que ela arde de tal desejo
De conhecer os sinais ocultos da verdade?
Sabe ela o que procura impacientemente conhecer?
Se ela não sabe, para que procurar no escuro?
Quem, de fato, desejaria uma coisa desconhecida
Ou iria em busca daquilo que não sabe o que é?
Onde o encontraria? Quem poderia reconhecer,
Sem tê-la conhecido antes, uma forma que descobriu?
Ou então, percebendo a Inteligência suprema,
Seria ela capaz de conhecer ao mesmo tempo o essencial e os detalhes?
Atualmente escondida sob a obscuridade do corpo,
Ela no entanto não se esqueceu completamente de sua natureza
E conserva o essencial, mesmo tendo perdido os detalhes.
Por isso, um homem que procura a verdade
Vive numa situação intermediária: ele não sabe
E no entanto não ignora de todo;
Ele conserva e evoca o essencial,
Ele reflete e lembra-se do que viu lá no alto
De forma que pode ajuntar as partes esquecidas
Àquelas que ele conserva (BOÉCIO, 2016, p.140-141).

No quinto capítulo de *Slaughterhouse Five* o soldado Billy Pilgrim – que também é um viajante no tempo, além de interplanetário – é alertado que lá onde se encontra, o planeta Tralfamadore (onde os habitantes conhecem a história do universo desde o início até sua destruição, pois assim está estruturado, ou seja, a História já está concluída e não há nada o que se possa fazer para alterá-la), as frases nos livros (que lá são feitos de curtas mensagens ao estilo de telegramas, separadas por estrelas) não tem correlação direta umas com as outras,

[..] exceto pelo fato de que o autor as escolhe com cuidado, de modo que, quando vistas todas de uma vez só, elas produzem uma

imagem da vida que é bonita e surpreendente e profunda. Não há início, nem meio nem fim, nem suspense, nem moral, nem causa, nem efeitos. O que amamos em nossos livros são as profundezas de muitos momentos maravilhosos visto de uma vez só⁴³ (VONNEGUT, 1991, p.88).

Infelizmente não chegamos a conhecer nesse livro como são as artes visuais no planeta narrado por Vonnegut – onde todos enxergam em quatro dimensões – ou a música, mas se esta última seguir o mesmo padrão da leitura, perderíamos as noções de desenvolvimento bem como aquela anelada sensação que experimentamos quando esperamos (e chegamos a) uma nota redentora ou algum verso que nos soe perfeito em seu encaixe, ou ainda um solo de guitarra. Não é precisamente a nota ou o verso, mas sim o caminho até eles. Tensões construídas. Não se trata de um lugar-comum, dado o uso tão difundido hoje desta noção de “caminho” ou “jornada”, mas sim de nossos modos de fruir e perceber, com suas vertentes e impossibilidades. Em Tralfamadore talvez ouçam tudo de uma só vez. E será belo. Porém, deixando a fantasia, volvemos a estar imersos em tempo linear e sucessivo, o que delimita e dá forma à nossa experiência.

3.1 De Dewey a Kaprow

No inestimável e erudito *Song of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*⁴⁴ (2005), Martin Jay traça um panorama – dos gregos antigos até Foucault, nada menos – do conceito de experiência em suas acepções epistemológicas, religiosas, estéticas, políticas e históricas (p. 261), mostrando suas diferentes conceituações e implicações no campo da teoria. Após uma introdução que vai até Francis Bacon (1561–1626), temos dois caudalosos capítulos dedicados à oposição empirismo x idealismo e teóricos da experiência religiosa, constantemente referindo-se a Immanuel Kant (1724–1804), que no prefácio à segunda edição de sua *Crítica da Razão Pura* diz:

43 “Except that the author has chosen them carefully, so that, when seen all at once, they produce an image that is beautiful and surprising and deep. There is no beginning, no middle, no end, no suspense, no moral, no causes, no effects. What we love in our books are the depths of the many marvelous moments seen all at one time.”

44 Sem edição no Brasil e que pode ser traduzido livremente como “Canção da Experiência: Variações Modernas Americanas e Europeias Sobre Um Tema Universal.”

Não há dúvida de que todo o nosso conhecimento começa com a experiência; pois de que outro modo poderia a nossa faculdade de conhecimento ser despertada para o exercício, não fosse por meio de objetos que estimulam nossos sentidos e, em parte, produzem representações por si mesmos, em parte colocam em movimento a atividade de nosso entendimento, levando-a a compará-las, conectá-las ou separá-las e, assim, transformar a matéria bruta das impressões sensíveis em um conhecimento de objetos chamado experiência? No que diz respeito ao tempo, portanto, nenhum conhecimento antecede em nós à experiência, e com esta começam todos.

Ainda, porém, que todo nosso conhecimento comece com a experiência, nem por isso surge ele apenas da experiência. Pois poderia bem acontecer que mesmo o nosso conhecimento por experiência fosse um composto daquilo que recebemos por meio de impressões e daquilo que nossa própria faculdade de conhecimento (apenas movida por impressões sensíveis) produz por si mesma; uma soma que não podemos diferenciar daquela matéria básica enquanto um longo exercício não nos tenha tornado atentos a isso e aptos a efetuar tal distinção (KANT, 2013, p. 45-46).

Kant ocupou sua Terceira Crítica à faculdade do juízo (estético e teleológico) e às questões do gosto, belo e sublime. É tida como “uma obra difícil, por isso já há tempo marginalizada na discussão moderna de Kant” (HÖFFE, 2005, p. 293), mas há mesmo assim farto material explicativo⁴⁵, mais de 220 anos após sua publicação. Tomemos alguns textos exegéticos para esboçarmos um pouco daquilo com que se ocupa o filósofo naquelas densas páginas. Em que pese a extensão e a compilação de citações a seguir, acreditamos necessárias para podermos entender algo dos conceitos do pensador alemão e como Dewey opõe-se a ela – segundo Peter Bürger, nesse livro de Kant “reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências à práxis vital (BÜRGER, 2012, p. 85), ponto que examinaremos mais adiante e que é nodal para o desenvolvimento do que estamos expondo. Sendo assim, especialmente útil e concisa é a explicação de Eva Schaper:

Kant apresenta os quatro momentos do juízo de gosto em termos de suas quatro funções lógicas do juízo; isto é, ele explora o juízo de gosto com respeito à qualidade, à quantidade, à relação e à modalidade. [...] a análise de cada momento dá uma definição parcial ou explicação do belo, e os quatro momentos juntos conformam uma exposição completa do juízo de gosto. Ela pode ser

45 Além dos citados no corpo do texto, é interessante a análise de PASCAL (1985), pois comenta com parágrafos explicativos muitos trechos do livro, e, para uma análise com rasgos bastante críticos, ver JIMENEZ (1999). Rico também é o cotejo de Kant e Hume feito por HERWITZ (2010) – autor citado mais adiante neste texto – em relação ao conceito de gosto.

resumida *grosso modo* assim: o que é belo é sentido com prazer desinteressado (primeiro momento). Dizemos que alguma coisa é bela porque a consideramos um objeto de complacência universal (segundo momento). Discernimos nela “as formas da conformidade a fins percebida sem a representação de um propósito” (terceiro momento). E afirmamos não somente que ela agrada, mas que ela agrada necessariamente, e sem conceitos (quarto momento). [...]

Os quatro momentos são divididos em dois grupos. O primeiro e o terceiro momentos especificam quando uma experiência é qualificada para ser uma experiência de algo belo, a saber, quando o prazer sentido é desinteressado, e quando o prazer é aquilo que surge de perceber no objeto a forma da finalidade. Esses dois momentos elaboram as condições criteriosas sob as quais uma experiência particular pode ser permitida como se um juízo de gosto estivesse em ordem – isto é, como evidência de que o objeto é belo. O segundo e o quarto momentos lidam respectivamente com a universalidade e a necessidade, e concernem às alegações implicadas pelos juízos da forma “isto é belo” (SCHAPER, 2009, p. 445-447, *itálicos e em latim no original*).

Allen Wood destaca que para Kant “a beleza é experienciada em uma representação que produz prazer unicamente pela animação de nossas faculdades em livre jogo, livre de determinação por qualquer conceito” (WOOD, 2008, p. 190). Esta libertação das amarras do interesse levaria à universalidade, pois se, assim, considero algo belo “você também deveria considerá-lo belo, porque não há nada em particular que tenha causado o prazer que eu tive nesse objeto e que dê base ao meu juízo” (HERWITZ, 2010, p. 68).

Retomando o texto de Jay, vemos que no quarto capítulo o autor coloca John Dewey (1859–1952) num contínuo após Kant, para “restaurar o balanço” (JAY, 2005, p.161), recusando essa universalidade – que é passiva em detida análise, pois deveria atingir a todos de forma igual, sem considerar a participação/cooperação do espectador/experimentador, uma vez que “O gosto no belo pressupõe e mantém o ânimo em serena contemplação” (KANT, 2005, p. 93) – e devolvendo a experiência da arte ao campo físico, vivenciado, de resultados individuais e personalíssimos, dependentes de envolvimento:

Dewey, como vimos, estava profundamente incomodado pelo impulso contemplativo e espectador por trás das noções kantianas de desinteresse estético, as quais rebaixavam a tentativa mais engajada e ativa de viver a vida como uma obra de arte [...] Dewey

também queria superar a divisão entre produtor e consumidor na vida moderna, do qual a separação entre criação artística e apreciação estética era um sintoma [...] como Ruskin ou Morris, ele esperava transcender a distinção entre o útil e o ornamental de forma a transfigurar a vida diária. A segregação de "belas" ou "alta" arte em museus e galerias, fomentada pela ascensão do capitalismo era vista por Dewey como fartamente pernicioso⁴⁶ (JAY, 2005, p.163, aspas no original).

Contudo, não nos adiantemos tanto, e tomemos Dewey pelo início de nossa breve incursão em seu livro *Arte como experiência*, publicado em 1934 (quase uma década depois de *Experiência e natureza*, de 1925), obra já da fase madura desse longevo filósofo pragmatista americano. Ao longo de mais de quinhentas páginas divididas em 14 capítulos, Dewey discorrerá amplamente sobre o "a criatura viva", "as coisas etéreas", "arte", "forma", "substância", "expressão", "organização das energias", "civilização" e mais, num texto farto e repleto de uma multidão de ideias inabarcáveis nos limites de nosso trabalho⁴⁷, de forma que abordaremos algumas questões basilares que nos conectarão com a temática de "arte e vida" (e a difusão deste ideário a partir dos anos 1950) e apresentaremos outros conceitos e trechos quando da apreciação da obra de Marcelo Armani, no capítulo seguinte.

Logo de início, Dewey escreve que

[...] quando um produto artístico atinge o status de clássico, de algum modo, ele se isola das condições humanas em que foi criado e das consequências humanas que gera na experiência real de vida. Quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que opacifica sua significação geral, com a qual lida a teoria estética (DEWEY, 2010, p. 59).

Para Dewey, esta separação é operada pelos museus e colecionadores (DEWEY, 2010, p. 67), que isolam e de certa forma sacralizam o "produto" artístico.

46 "Dewey, as we have noted, was deeply troubled by the contemplative and spectatorial impulse behind Kantian notions of aesthetic disinterestedness, which denigrated the more active, engaged attempt to live life on the model of a work of art. [...] Dewey also wanted to overcome the gap between producer and consumer in modern life, of which the split between artistic creation and aesthetic appreciation was one symptom. [...] like Ruskin and Morris, he hoped to transcend the distinction between the useful and the ornamental in order to transfigure everyday life. The segregation of 'fine' or 'high' art in museums and galleries, abetted by the rise of capitalism, Dewey thus saw as largely pernicious."

47 Para um resumo substancial ver LEDDY (2016).

Isto interfere não só no acesso⁴⁸ às obras, mas também pode tornar a experiência estética delas algo mistificado, envolto em névoas de erudição ou de algum conhecimento secreto compartilhado somente pelos *connoisseurs*. Ainda comenta: “Se as obras de arte fossem colocadas em um contexto diretamente humano na estima popular, teriam um atrativo muito maior do que podem ter quando as teorias compartimentalizadas da arte ganham aceitação geral” (DEWEY, 2010, p. 72).

Porém, quais são as premissas para a experiência estética? Começemos por onde ela não seria possível, segundo o autor:

Há dois tipos de mundos possíveis em que a experiência estética não ocorreria. Em um mundo de mero fluxo, a mudança não seria cumulativa, não se moveria em direção a um desfecho. A estabilidade e o repouso não existiriam. Mas é igualmente verdadeiro que um mundo acabado, concluído, não teria traços de suspense e crise e não ofereceria oportunidades de resolução. Quando tudo está completo, não há realização (DEWEY, 2010, p. 79-80).

O que nos permite lembrar, uma última vez, do planeta descrito por Vonnegut. A arte sonora, assim como a *performance* e em muitos casos a instalação, é uma arte que se desenvolve no tempo. Quando a experimentamos, na verdade a atravessamos, porque não é estática, porque se move conosco. Não sabemos quando aquelas sonoridades cessarão ou serão retomadas, ou ainda fortemente modificadas. A tensão é constante, e nem sempre a resolução estará disponível, pois pode haver repetições infinitas, ou então se apresentar na forma de um corte súbito. Por outro lado, é possível fitar por horas um quadro ou uma fotografia: as experiências de fruí-los, conhecê-los e interagirmos com eles (vivê-los) ocorreriam em nosso interior, na medida do tempo dispendido (e é também nas artes bidimensionais que Dewey vê as possibilidades de mudança e suspense que menciona no trecho destacado), enquanto que sua forma permanece a mesma.

Podemos pensar então que a arte sonora e a instalação acrescentam ao tema da “arte como experiência” a questão da duração externa ao espectador,

48 Por outro lado não seria possível negar o papel fundamental de preservação das obras através das instituições e colecionadores particulares, o que lhes garante a existência para os anos vindouros.

todavia já presente no cinema e na música, obviamente. Porém, como as primeiras jogam com a questão do ambiente em que estão inseridas, muitas vezes criando-os e envolvendo o espectador/experimentador, nossa ideia vai ao encontro do que diz Dewey: “A experiência é o resultado, o sinal e a recompensa entre a interação e o organismo e meio que, quando plenamente realizada, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2010, p. 88-89). O autor refere-se aqui à experiência em geral, não apenas estética, mas aplica-se também ao momento em que o espectador/experimentador toma parte na obra.

Vejam os então o ponto onde Dewey contrapõe-se a Kant:

À primeira vista “contemplação” se afigura o termo mais impróprio que se poderia escolher para denotar a absorção empolgada e passional que amiúde acompanha a experiência de uma peça teatral, um poema ou uma tela. A observação atenta decerto constitui um fator essencial em toda percepção autêntica, inclusive na estética, mas como sucede a esse fator reduzir-se ao ato puro de contemplação?

A resposta, no que concerne à teoria psicológica, encontra-se na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant. [...] Resolvida a questão da Verdade e do Bem, restava encontrar um nicho para o Belo, o tema remanescente do trio clássico. Restou o Sentimento Puro, “puro” no sentido de ser isolado e autônomo – um sentimento livre de qualquer mácula do desejo, um sentimento, estritamente falando, não empírico. Assim Kant elaborou uma faculdade do Juízo que não era reflexiva, e sim intuitiva, mas não dizia respeito aos objetos da Razão Pura. Essa faculdade se exerceria na Contemplação. Com isso abriu-se o caminho psicológico para a torre de marfim de um “Belo” distante de qualquer desejo, ação e frêmito de emoção (DEWEY, 2010, p. 439-440, aspas no original).

Mas qual é a conceituação de Dewey do que é ter *uma*⁴⁹ experiência? O trecho a seguir é elucidativo:

[..] muitas vezes, porém, a experiência vivida é incipiente. As coisas são experimentadas mas não de modo a se comporem em uma experiência *singular*. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos, discordam entre si. Pomos as mãos no arado e viramos para trás; começamos e paramos não porque a experiência tenha atingido o fim em nome da

49 Dewey difere a experiência “comum” (aquela que ocorre o tempo todo meramente por estar-se consciente no mundo), que denomina “*experience*” de uma experiência “singular”, que denomina “*an experience*”, à qual devota seu texto, como fica explícito pela citação que segue.

qual foi iniciada, mas por causa de interrupções externas ou da letargia interna.

Em contraste com esta experiência, temos uma experiência *singular* quando o material vivenciado faz o percurso até sua consecução. Então, e só então, ela é integrada e demarcada no fluxo geral da experiência proveniente de outras experiências. Conclui-se uma obra de modo satisfatório; um problema recebe sua solução; um jogo é praticado até o fim; uma situação, seja a de fazer uma refeição, jogar uma partida de xadrez, conduzir uma conversa, escrever um livro ou participar de uma campanha política, conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência. Trata-se de *uma* experiência (DEWEY, 2010, p.109-110, grifos no original).

Quanto a esta diferenciação terminológica, “*Experience*” e “*An Experience*”, valorosa é a contribuição esclarecedora de Martin Jay ao esmiuçar dois termos em alemão, “*Erlebnis*” e “*Erfahrung*”, que poderíamos, guardados óbvios limites, entender como aplicáveis respectivamente a “*Experience*” e “*An Experience*”:

Erlebnis e *Erfahrung* são ambas traduzidas pela mesma palavra em inglês, mas implicam noções muito diferentes de experiência. [...] *Erlebnis* é frequentemente tida como uma unidade primitiva anterior a qualquer diferenciação ou objetivação. Normalmente localizada do “mundo cotidiano” (o *Lebenswelt*) do lugar comum, de práticas não teorizadas, pode também sugerir uma intensa e vital ruptura no tecido da rotina diária. Embora *Leben* possa sugerir toda extensão de uma vida, *Erlebnis* geralmente conota uma variante mais imediata, pré-reflexiva e pessoal do que *Erfahrung*.

Esta última é por vezes associada com impressões externas, dos sentidos, ou com julgamentos cognitivos sobre elas (especialmente na tradição associada com Immanuel Kant). Mas também significa uma noção de experiência mais alongada temporalmente baseada num processo de aprendizagem, uma integração de discretos momentos de experiência num todo narrativo ou uma aventura. Esta última visão, a qual é às vezes chamada de uma noção dialética de experiência, conota um progressivo, embora nem sempre suave, movimento pelo tempo [...] como tal, ela ativa um elo entre memória e experiência, a qual subjaz à crença que a experiência cumulativa pode produzir uma espécie de entendimento que só vem ao final do dia. Embora de forma alguma sempre aplicável, *Erlebnis* frequentemente sugere inefabilidade individual enquanto que

Erfahrung pode ter um caráter mais público, coletivo⁵⁰ (JAY, 2005, p. 11-12, itálicos e em alemão no original).

E quanto ao objeto principal, a Arte, como Dewey conceitua? É caráter de seu extenso tratado retomar, alongar, reexaminar pontos já expostos, de forma que essa definição está espargida ao longo do texto, porém o seguinte trecho (que está no décimo primeiro capítulo, corroborando nossa recente afirmação) ajuda-nos a começar a compreender a visão do autor sobre tão amplo objeto:

A arte é uma qualidade do fazer e daquilo que é feito. Apenas externamente, portanto, pode ser designada por um substantivo. Uma vez que adere à maneira e ao conteúdo do fazer, ela é adjetiva por natureza. Quando dizemos que jogar tênis, cantar, representar e uma multidão de outras atividades são artes, usamos uma forma elíptica de dizer que existe algo de artístico *na realização* delas, e que essa arte qualifica a tal ponto aquilo que é feito e criado que induz em quem as percebe atividades em que também existe arte. O *produto* da arte – templo, quadro, escultura, poema – não é o trabalho, a *obra* artística. A obra ocorre quando um ser humano coopera com o produto de tal modo que o resultado é uma experiência apreciada por suas propriedades libertadoras e ordeiras (DEWEY, 2010, p. 391, itálicos no original).

Assim, vemos como a interação e a experiência do mundo fazem parte daquilo que faz algo tornar-se arte. A pergunta “o que é arte” é suplantada pela conhecida proposição de Nelson Goodman *Quando é arte?* (1984). O texto original de Goodman é de 1978, quase 45 anos posterior ao de Dewey, e carrega consigo todas as transformações sísmicas ocorridas na arte desse ínterim, o que lhe facultou uma riqueza maior de eventos e exemplos⁵¹. Não pretendemos de forma alguma

50 “*Erlebnis* and *Erfahrung* are both translated by the one English word, but have come to imply very different notions of experience. [...] *Erlebnis* is often taken to imply a primitive unity to prior to any differentiation or objectification. Normally located in the “everyday world” (the *Lebenswelt*) of commonplace, untheorized practices, it can also suggest an intense and vital rupture in the fabric of quotidian routine. Although *Leben* can suggest the entirety of a life, *Erlebnis* generally concocts a more immediate, pre-reflective, and personal variant of experience than *Erfahrung*. The latter is sometimes associated with outer, sense impressions or with cognitive judgments about them (especially in the tradition associated with Immanuel Kant). But it also came to mean a more temporally elongated notion of experience based on a learning processes, an integration of discrete moments of experience into a narrative whole or an adventure. This latter view, which is sometimes called a dialectical notion of experience, connotes a progressive, if not always smooth, movement over time [...]. As such, it activates a link between memory and experience, which subtends the belief that cumulative experience can produce a kind of wisdom that comes only at the end of the day. Although by no means always the case, *Erlebnis* often suggests individual ineffability, whereas *Erfahrung* can have a more public, collective character.”

51 O mesmo dizemos para Kant, Hume, Aristóteles, e a lista segue.

aqui traçar algum paralelo entre os dois autores, muito menos linhagens teleológicas do tipo “precursor e continuador”, porém é inegável a verificação em ambos desse “desprendimento” do objeto físico para a questão da circunstância, do momento, do discurso e de permitir-se uma percepção diferenciada, uma das formas de “cooperação” para seguirmos o termo de Dewey:

A literatura de estética está repleta de desesperadas tentativas de responder a questão “O que é arte?”. Essa questão, com frequência inutilmente confundida com a questão “O que é boa arte?”, é aguda no caso da arte encontrada – a pedra pega na rua e exibida em um museu – e é posteriormente agravada com a promoção da assim chamada arte ambiental e conceitual. É o pára-lamas destruído de um automóvel em uma galeria de arte uma obra de arte? O que é algo que nem mesmo é um objeto, e não é exibido em nenhuma galeria ou museu – por exemplo, a escavação e preenchimento de um buraco no Central Park como prescrito por Oldenburg? Se essas são obras de arte, então são todas as pedras na rua e todos os objetos e ocorrências obras de arte? Se não, o que distingue o que é e o que não é uma obra de arte? Que um artista a chame de obra de arte? Que seja exibida em um museu ou galeria? Nenhuma dessas respostas comporta qualquer convicção.

Como destaquei no início, parte do problema está em perguntar a questão errada – em falhar no reconhecimento de que uma coisa pode funcionar como obra de arte em algumas épocas e não em outras. Em casos cruciais, a questão real não é “Que objetos são (permanentemente) obras de arte?” mas “Quando um objeto é uma obra de arte?” – ou mais sinteticamente, como em meu título, “Quando é arte?”

Minha resposta é que assim como um objeto pode ser um símbolo – por conseguinte, uma amostra – em certas épocas e sob certas circunstâncias e não em outras, um objeto pode ser uma obra de arte em algumas épocas e não em outras. De fato, apenas por funcionar como um símbolo de um certo modo pode um objeto se tornar, enquanto estiver funcionando assim, uma obra de arte. A pedra normalmente não é obra de arte enquanto está na rua, mas pode ser uma quando está em uma vitrine num museu de arte. Na rua, normalmente ela não desempenha função simbólica. No museu de arte, ela exemplifica algumas de suas propriedades – isto é, propriedades de forma, cor, textura. A escavação e preenchimento de um buraco funciona como uma obra na medida em que nossa atenção é direcionada para isso como um símbolo exemplar (GOODMAN, 1984, p. 7).

Se o que configura a arte é sua forma de ser recebida, experimentada, vivida chegamos a um ponto fulcral do modernismo nas artes, como apontado no trecho a seguir:

O que é preciso, na verdade, é o delineamento de certas ideias advindas dessa história [história da Instalação], particularmente a noção de que espaço e tempo (isto é, a duração efetiva ao invés da noção abstrata de tempo) constituem eles próprios materiais para a arte. É preciso também notar a tendência, observável ao longo do modernismo, da arte mesclar-se com a vida⁵² (ARCHER, 1994 , p. 9).

É nesta fusão de arte e vida que chegamos ao já mencionado Allan Kaprow e os escritos contidos no livro *Essays on the Blurring of Art and Life*⁵³, que reúne textos do artista desde 1958 até 1997 e cujo editor identifica Dewey como sendo o pai intelectual (KELLEY, 2003, p. XXVI). Tomemos já de início alguns posicionamentos fundamentais de sua prosa vibrante e direta.

Já no primeiro ensaio, sobre Jackson Pollock (1912–1956), o autor deixa patente quais são os papéis a serem desenvolvidos e assumidos (lembremo-nos da pergunta de Sokúrov, sempre) na experiência com os quadros do artista:

[...] esta instabilidade está realmente longe da ideia de uma “pintura completa”. O artista, o espectador e o mundo externo estão por demais intercambiavelmente envolvidos aqui [...] Pollock ignorou os confins do campo retangular em favor de um contínuo indo em todas as direções simultaneamente além das dimensões literais de qualquer trabalho. [...] num trabalho mais antigo, a borda [da moldura] era uma cesura muito mais precisa: aqui acabou o mundo do artista; *para além* começou o mundo do espectador e da “realidade⁵⁴” (KAPROW, 2003, p. 5, itálicos e aspas no original).

Sobre a pintura de Piet Mondrian (1872–1944), Kaprow aponta o desenvolvimento de uma experiência múltipla, desenrolada no tempo, processual, ainda que sobre a tela plana:

52 “What is needed, rather, is the drawing of certain ideas out of this history, particularly the notion that space and time (that is, actual duration rather than the abstract notion of time) themselves constitute material for art. We must also take note of the tendency, observable throughout modernism, for art to merge with life.”

53 Sem edição no Brasil e com título de complexa tradução. “Blurring” pode ser traduzido como “apagamento”, “diluição”, “borramento”, “indefinição”. Porém, soando melhor em nosso idioma e fiel à ideia do texto, poderíamos propor “Ensaio sobre a Mescla entre Arte e Vida”, inicialmente.

54 “This instability is indeed far from the idea of a ‘complete painting’. The artist, the spectator, and the outer world are much too interchangeably involved here. [...] Pollock ignored the confines of the rectangular field in favor of a continuum going in all directions simultaneously, beyond the literal dimensions of any work [...] In an older work, the edge was a far more precise caesura: here ended the world of the artist; beyond began the world of spectator and ‘reality’.”

[...] cada ponto de partida muda conforme o foco passa para algum novo arranjo percebido, então este ponto pode não ser mais onde era originalmente. [...] Também não há resolução neste plano, pois as flutuações na superfície continuam a provocar todo o processo novamente⁵⁵ (KAPROW, 2003, p. 33).

A imagem sai da moldura e adentra a vida. Não mais fixa, por não ser figurativa e por não contar uma história, ela pode ser vista direções diversas, experimentada em tempos diversos. A contemplação desinteressada dá lugar a uma visão ativa, que se reorganiza de forma constante para comungar de um espaço alterado pela presença dessa imagem transbordante. O caminho reverso também ocorre. O mundo adentra a arte. A realização de atos cotidianos como beber café ou ler um livro, os objetos listados por Goodman (e não somente eles) e as sonoridades circundantes podem estar junto de exemplos clássicos e canônicos de dança, escultura ou música.

Mais uma vez, é a (dis)posição do espectador/experimentador em perceber essas existências, a princípio prosaicas e corriqueiras, como algo diverso do ordinário, o que vai permitir suas ressignificações (“Quem poderia reconhecer, sem tê-la conhecido antes, uma forma que descobriu?”, pergunta Boécio no início deste capítulo) a partir daquilo que ele conhece e deseja. E essa ressignificação não se dá num contexto meramente apreciativo, mas sim inserindo essas manifestações num contexto de inter-relações com o mundo.

3.2 *Happenings*. Arte e vida.

Como teórico e criador de *happenings*, Kaprow falará bastante sobre esta que é uma das mais extremas modalidades de dissolução da arte na vida, sugerindo que “a linha entre o *Happening* e a vida diária deveria manter-se fluida e talvez o mais indistinta possível”⁵⁶ (KAPROW, 2003, p. 62). Destaca o autor no seu “Manifesto” de 1966 a noção de “ambiente encontrado” (*found environment*), que

⁵⁵“Each point of departure changes as the focus shifts to account for some new arrangement perceived, so the departure point can no longer be where it was originally. [...] there is also no resolution in this plane, because the fluctuations on the surface continue to provoke the whole process again”.

⁵⁶ “The line between the *Happening* and daily life should be kept fluid and perhaps indistinct as possible.”

assim como os objetos, palavras, ruídos e ações encontrados leva à conclusão de que “Não apenas a arte se torna vida, mas a vida recusa-se ser ela mesma⁵⁷” (KAPROW, 2003, p. 81).

Além de Kaprow, nomes como o de Claes Oldenburg (1929), Nam June Paik (1932–2006), George Maciunas (1931–1978), Yoko Ono (1933), Joseph Beuys (participantes do Grupo Fluxus) e ainda os membros do Grupo de Viena: Herman Nitsch (1938) e Rudolph Schwarzkogler (1941–1969) – para mencionarmos apenas alguns dos mais conhecidos – foram praticantes do *happening*, que, para Lucie Smith “envolvia a extensão de uma sensibilidade artística – ou, mais precisamente, uma sensibilidade ao ‘ambiente – colagem’ – a uma situação composta também de sons, períodos de tempo, gestos, sensações, até mesmo odores.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 127-128, *aspzx* no original). O *happening* conta com a participação ativa do espectador, muitas vezes requerendo um envolvimento físico profundo, como na *Cut Piece* (1964), de Yoko Ono.

Na década de 1980, com o texto *The Real Experiment* (2003, p. 201), Kaprow divide a história da vanguarda da arte ocidental em duas: uma que fez arte que se parece com arte (*artlike art*) e outra que fez arte que se parece com a vida (*lifelike art*)⁵⁸. A primeira é sustentada pelas instituições e acredita na separação das artes em gêneros (visuais, música, dança, etc.) enquanto que a última não está interessada na grande tradição ocidental, uma vez que mistura os gêneros tradicionais ou os evita por completo e seus realizadores têm “seu principal diálogo não com a arte, mas com todo o resto, com um evento sugerindo outro. Se você não sabe muito da vida, você vai perder muito da *lifelike art* daí nascida” (p. 202-203). Ou seja, Kaprow resume que é preciso ter vivido para entender uma arte cuja matéria-prima é a própria vida, “De forma que pode ajuntar as partes esquecidas/ Àquelas que ele conserva”, como disse Boécio. E como diz Dewey:

57 “Not only does art become life, but life refuses to be itself.”

58 Poderíamos sugerir a tradução respectivamente como “arte qual a arte” e “arte qual a vida”, mas não avancemos mais aqui sem que tenhamos podido fazer uma reflexão mais aprofundado sobre os termos.

Toda vez que se passa por algum ato, o eu se modifica. Essa modificação vai além da aquisição de uma facilidade e habilidade maiores. Constroem-se as atitudes e interesses que encarnam em si um depósito do significado das coisas feitas e sofridas. Esses significados acumulados e guardados tornam-se parte do eu. Constituem o capital com que o eu observa, cuida, atenta e propõe. Nesse sentido substancial a mente forma o pano de fundo no qual se projeta cada novo contato com o meio circundante; no entanto, “pano de fundo” é uma expressão muito passiva, a menos que recordemos que esse fundo é ativo e que na projeção do novo sobre ele, há uma assimilação e uma reconstrução, tanto do pano de fundo tanto quanto do que é absorvido e digerido (DEWEY, 2010, p. 457-458, aspas no original).

Concluindo então nossa exposição sobre conceitos basilares (som, arte sonora, instalação e arte como experiência), adentremos na obra de Marcelo Armani. A ideia é que nosso relato acerca do experimentado na exposição ocorrida na Villa Mimosa ainda em 2016 seja permeado pelas temáticas até aqui estudadas e que, muito mais do que uma historicização e sistematização do trabalho do artista, possamos perceber se e como as questões das sonoridades, do ambiente e também da sobrevivência das obras através de outros suportes – fotografias, áudios gravados – fazem parte tanto da experiência da arte quanto da experiência da vida

4. ESTUDO DE CASO: *ESCUA*, DE MARCELO ARMANI

Minado por uma febre ardente; Des Esseintes ouviu subitamente murmúrios de água, voos de vespas; depois, esses ruídos se fundiram num único que semelhava ao ronco de um torno; o ronco se aclarou, atenuou-se e pouco a pouco resolveu-se num som argentino de campanas. Sentiu então o cérebro delirante arrastado por ondas musicais, posto a rolar nos turbilhões místicos de sua infância. Os cânticos aprendidos com os jesuítas reapareceram, instituindo por si sós o pensionato, a capela onde haviam ressoado, repercutindo suas alucinações nos órgãos olfativos, visuais, velando-os de fumaça de incenso e de trevas irisadas por clarões de vitrais, sob os altos arcos de abóbadas (HUYSMANS, 2011, p. 267-268).

O truculento *cowboy* Beauregard “Bo” Decker irrita-se com a balbúrdia da embriagada platéia masculina durante a execução de *That Old Black Magic* pela cantora Cherie, numa barata casa noturna em algum lugar dos EUA. Enfurecido, interrompe a peça, sobe em cima da mesa e demanda silêncio para que a banda continue a música. É atendido, sob o olhar perplexo da multidão que lá está.

O designer argentino Leonardo mora na única casa feita na América por Le Corbusier e tem problemas em sua residência quando o vizinho ao lado, Victor, começa a quebrar a parede para instalar uma janela onde não deveria. Além da invasão de privacidade, pois a abertura dá visão diretamente para dentro do lar de Leonardo, o barulho interrompe bastante sua vida. Numa cena em que, na sala, ouvem ele e um amigo a uma peça de música contemporânea, o conviva comenta que aprecia muito como aqueles toques de percussão, fora de tempo, dão um efeito bastante especial para a composição. O anfitrião estranha, desconfia, e seu horror aumenta quando, ao pausar o disco, percebe que as batidas persistem, pois vem, na verdade, da janela proibida que segue sendo feita.

Jamal e Enayat são dois primos em fuga do Paquistão em direção à Inglaterra. Numa de suas conversas, o jovem Jamal pergunta para seu parceiro mais velho se ele sabe quem inventou a música. Ante a negativa, Jamal diz que foi

durante uma briga de esposo e esposa, na qual o som dos talheres e pratos atirados um contra o outro (os quais ele reproduz onomatopeicamente com algo do tipo de “zim”, “zum” e “bang”) deu luz a essa arte.

Um grupo de encapuzados invade um banco na Suécia sob gritos de “isto é um concerto!”. Eles não procuram por dinheiro, mas sim fazer música através da percussão nos balcões, lançamento de moedas contra o vidro e, para desespero do gerente, trituração das cédulas de dinheiro. O grupo já havia invadido um hospital na busca de um paciente “com boa ressonância”, que também fora percutido enquanto os demais proporcionavam um ritmo inebriante com os monitores cardíacos e desfibriladores. Futuramente interromperão com máquinas de construção pesada uma orquestra que executa a sinfonia n.º 94 de Joseph Haydn (1732–1809). Todos esses atos são determinados pela batida de um metrônomo, sua marca registrada.

Os acontecimentos acima, retirados respectivamente dos filmes *Nunca fui Santa* (1956), *O Homem ao Lado* (2009), *Neste Mundo* (2002) e *Sound of Noise* (2012), ilustram do que temos tratado até aqui. Se o barulho externo atrapalha o vaqueiro que quer ouvir o canto de Marilyn Monroe, ele enriquece (para o convidado) a audição da peça contemporânea executada na Argentina. E se a música poderia ter nascido dos ruídos do fragor de uma briga de casal, é possível que seja gerada através da utilização do que há disponível em ambientes frios como um banco ou um hospital.

Por certo, ficção não é teoria, mas com licença poética para o último dos casos e com aquiescência aos entendimentos de cultura oral do jovem fugitivo, vemos que nosso tema ruído/experiência permeia a vida representada nesses filmes, seja de forma protagonística ou coadjuvante. Para a análise da exposição mais adiante neste capítulo, que levou em conta também as sonoridades do entorno às obras para tentar entendê-las (elas mesmas em sua corporeidade e auditividade feitas de um material diário, cotidiano), esta noção ambivalente de sons que “vazam”, podendo enriquecer ou aterrorizar, se fará presente.

4.1 Breve biografia e histórico de obras

Nascido em Carlos Barbosa (RS), Marcelo Armani (29/10/1978) é um artista que trabalha com instalações, intervenções e esculturas sonoras, além de gravações de campo e *performance*. Participa também como músico em diversos discos lançados por vários selos independentes do Brasil e do Mundo. Armani mudou-se para Canoas (RS) aos cinco anos de idade, devido à proximidade com a capital Porto Alegre e seus hospitais, facilitando o tratamento de saúde de sua mãe. Além da transição geográfica, a doença de sua genitora (e o apego dela à fé) terá um importante papel na sua produção futura. Seu pai trabalhava como metalúrgico e as vivências na indústria também desempenharam uma parte fundamental na formação do imaginário do jovem artista.

A convivência no ambiente de trabalho do pai aproximou Armani das estéticas frias das ligas de metal, das repetições em série e dos ruídos, elementos hoje constitutivos de sua arte. O artista comenta que o que melhor aproveitou da escola tradicional foram as viagens diárias com o motorista do ônibus escolar, que instilou nele o gosto pelo rock, ao compartilhar gravações de bandas clássicas dos anos 1960 e 1970. Com isto, a criança descobriu que existiam outras sonoridades além daquelas melodias de apelo fácil de meados da década de 1980, tão populares e difundidas. À medida que crescia, suas pesquisas o levaram a outros estilos, como o punk, o post-punk e o jazz, relatando como fundador o momento em que tomou contato com a obra do saxofonista John Coltrane (1926–1967).

Influenciado pelo avô, acordeonista e baterista, dedicou-se então a aprender este último instrumento. Em meados dos anos 2000 fundou a banda “SOL” com mais três integrantes, dedicada a tocar pós-rock. Com o final do grupo, ingressou e tentou permanecer no ensino universitário de música, porém as visões da academia o desgostaram profundamente, parecendo-lhe engessadas e preconceituosas. Quando teve de fazer um trabalho sobre “harmonia”, gravou ruídos da indústria, levando a professora, entre risos dos demais colegas, a dizer que iria lhe dar outra chance para fazer o trabalho. Foi o sinal para abandonar o curso.

Em 2010 empreendeu uma turnê pelo Chile, levando sua música livremente improvisada para além das suas fronteiras geográficas. Os anos subsequentes são de trabalho intenso dentro e fora de seu país, tocando em 2011 na Argentina no festival *Instantes Sonoros*. No MAMAM, em Recife (PE), teve sua primeira exposição individual, *TranS(obre)por #02*, instalação feita a partir de gravações de campo. Em sua terra natal, apresentou o Projeto de *Live Cinema* chamado *Instante Co-habitável*. Ainda neste ano participa da mostra coletiva *Comfluência*, na Galeria Quarta Parede, São Paulo (SP).

No agitado ano de 2012 foi curador do *Canoas Jazz Mercosul*, além de ser convidado com outros artistas para ser DJ residente no Museu de Arte Moderna (MAM) em São Paulo. Fundou um selo independente para a divulgação em CD de sua Música, a *1 TAKE Independent Label*, e participa de diversas gravações para o Netlabel gaúcho Mansarda Records, dedicado ao *Free Jazz*, improvisado livre e música experimental. Além de participar do “Festival brasileiro de Música de Rua” em Caxias (RS), Armani expôs no Porão do Paço Municipal de Porto Alegre (RS) a claustrofóbica instalação audiovisual *Instante Co-habitável | CONFINAMENTO*, que recebeu o VII prêmio Açorianos na categoria Mídias Tecnológicas.

Em 2013 realizou na Casa de Cultura Mário Quintana (RS) a mostra *Conservação da Matéria | Frascos Comunicantes*, mais uma vez utilizando-se de manipulações de gravações de campo. Fez uma residência artística na Biennale Arts Actuels 2013, Ilha da Reunião, França, com o trabalho *Do encontro ao Silêncio, ou os Eventos que Fundamentam a sua Pausa*. Em Porto Alegre, dentre outras, apresentou a instalação sonora *site specific* “*Gargômago, the brazilian miracle*” no Solar Conde Porto Alegre, na sede gaúcha do Instituto de Arquitetos do Brasil.

Em 2014 venceu o edital do Projeto *Rumos* do Itaú Cultural, com a oitava edição da instalação sonora processual *tranS(obre)por*, em andamento desde 2011, além de montar a peça *A mim Venderam-me a Cegueira, Enquanto Roubavam-me a Esperança*, no Museu de Direitos Humanos do Mercosul (RS). Fora do Brasil, vieram *Carne Seca* – um dos trabalhos estudados neste texto –, em uma mostra coletiva

em Moçambique e uma passagem por Nova Iorque com para a conferência e mostra *Mapping Sound and Urban Space in the Americas*, na Universidade de Cornell. Nesse mesmo ano temos a obra *Da Explosão exata da Fé* exposta no Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e a instalação Sonora *Requentando a Palavra* no Acervo Independente, também em seu estado natal. Contam ainda para 2014 as instalações sonoras *site specific Na Parede*, montada no Museu Murillo la Greca, Recife (PE) e *Ciclo Transitório*, feita no SESI Vila das Mercês, São Paulo (SP).

As instalações sonoras *site specific* continuam no ano seguinte com *Corredor* e *At Home*, ambas feitas para o projeto *Ocupação das áreas de circulação do SESC Osasco* (SP). *Carne Seca* figura entre os trabalhos da 10ª Bienal do Mercosul, assim como a “instalação sonora silenciosa” denominada *Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser*, a qual mencionaremos futuramente.

Em 2016, o permanentemente ativo artista apresentou as peças sonoras *Células de Escuta* no SESC Belenzinho, São Paulo (SP), assim como a nona montagem da *trans(obre)por*, desta feita no Palácio das Artes, Belo Horizonte (MG). É nesse ano que faz sua individual na Casa das Artes Villa Mimosa, Canoas (RS), da qual nos ocuparemos neste capítulo. Em 2017 a mesma instalação é montada no 16º MEM Festival, Bilbao – Espanha, com abertura em 14 de novembro. Anteriormente no projeto *Partituras*, de curadoria de Lucas Bambozzi na Adelina Galeria, São Paulo (SP), apresentou *Concerto Diplomático* e *Ruidógrafo*, peça que também fora montada no SESI Londrina (PR) e selecionada no 66º Salão Paranaense para ser exposta no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (PR).

Paralelamente a tudo isso, seus trabalhos musicais também são bastante ativos, seja sob seu próprio nome ou sob a denominação *Elefante Branco*, projeto com o qual apresenta-se ao vivo com frequência e – uma das apresentações pode ser conferida em *Verticalização de um Discurso Acorado* (Mansarda Records, MSRCD043, 2013)⁵⁹ – que também lança suas experiências em estúdio, como em *Marfim Sounds* (2014), *Estendido* (2015) e *A Dancing Album* (2017)⁶⁰.

59 Disponível em <<https://archive.org/details/MSRCD043>>.

60 Todos disponíveis na página do artista em <<https://elefantebranco.bandcamp.com>>

A listagem acima, sem pretensão de ser exaustiva⁶¹, mostra um artista inquieto, ativo, polivalente e de trabalho árduo. Suas instalações são grandes, detalhistas, feitas de filigrana, sutileza e espaços para narrativas puramente experimentais e residuais, num esforço dedicado e solitário. A presença de suas obras em diversos locais faz com que esteja em constante viagem, levando essa arte impermanente da “escultura/paisagem/instalação sonora” a lugares distantes que têm demonstrado farto interesse em sua lavra. Sobre seus interesses futuros, Armani escreve que estes são formados pela

[...] constante produção artística, não pelo simples fato de desenvolver projetos como forma de expressar uma “quantidade numérica”, mas exprimir em seus processos alguém que já não “vê” a linha que divide a vida e a arte. Para mim não existem dois indivíduos: o enquadrado sob um número de RG ou quaisquer outros documentos territoriais e o tal artista. Tudo aquilo que vivencio chega como provocações artísticas de um universo em que a arte se faz e se desfaz. Estou em latência/em vida/em morte. Isto ocorre constantemente como maneira de questionar as observações que faço mediante apontamentos individuais e coletivos, que por minhas obras criam as conexões entre os meios internos e externos. Sobrevivo porque respiro e absorvo a arte em/de locais onde ela ocorre de maneira despercebida. Corriqueira. Entre os desabafos relâmpagos dos transeuntes que circulam pela nossa desconfiança. Pela nossa insegurança e cruzam nosso “sossego” provocando algo distante da vida comum e fantasiosa criada em cada um dos segundos que vivemos até então (Depoimento do próprio artista em 12 de novembro de 2014 às 2h56, via e-mail, aspas no original).

O artista em seus trabalhos está sempre fundando novos sentidos através de sua multiplicidade de fios, alto-falantes e frequências, e a efemeridade de alguns de seus projetos é não um convite, mas uma urgência a visitar uma produção recente e já vasta. Suas exposições provocam a imersão do espectador num mundo à parte, mas que trata do que ocorre no cotidiano. Explorando com sons, imagens e objetos algumas camadas mais recônditas da realidade, a obra de Marcelo Armani propicia um espaço para que, após vivenciá-la, continuemos uma vida que já não é mais a mesma.

61 Para informações completas ver o site <<http://marceloarmani.weebly.com/>>, gerido pelo próprio Armani e fonte das informações aqui elencadas.

4.2 Montagens e peças sonoras

As descrições aqui contidas consideram a audição feita em fones de ouvido intra-auriculares, sem experimentar as obras em sua construção física, que serão descritas juntamente da experiência da exposição no subcapítulo seguinte. A peça de áudio para *Carne Seca* (figuras 1 e 2) dura 12 minutos e 28 segundos. De início temos um som eólico acompanhado daquilo que parece ser o chiado repetitivo e característico de velhos LPs. O motivo eólico segue, acompanhado agora de uma voz eletrônica, como as de anúncios de aeroportos, repetindo-se em *fade-out*. Não foi possível inteligir para transcrever o que diz a voz, mas percebe-se a palavras *slaves*, escravos em inglês. Ouvimos então uma massa crescendo, percussiva, como a de tambores ritualísticos, interpolada pela voz já mencionada. Surge um som aquático, como o de coisas jogadas em um rio ou ao mar. Há muita reverberação, criando uma atmosfera fantasmagórica.

Suspensos numa ambiência multidirecional, à deriva, a voz em *looping* volta a ecoar, mudando de um lado para outro dos fones, e agora por sobre o som de ondas, confirmando nossa impressão de tratar-se de um motivo marítimo. Permanecemos ainda flutuando até que em torno dos dez minutos e meio surge uma sonoridade para nós conhecida. A suspeita confirma-se: trata-se do Hino do Rio Grande do Sul. O trecho da letra “Povo que não tem virtude/ acaba por ser escravo” é repetido, com ênfase em “por ser escravo”, de forma polifônica, sobreposta e até mesmo confusa, encaminhando a peça para sua conclusão. Conforme a descrição no portfólio do artista:

Carne Seca é uma instalação sonora que tem seu conceito baseado na exploração da mão de obra escrava no período das charqueadas no estado do Rio Grande do Sul [...]. O artista utiliza o sal grosso como metáfora para moldar formas corpóreas de escravos mortos ou durante as travessias entre África e Brasil ou no episódio conhecido como A Batalha de Porongos [...] a peça sonora da obra é composta por fragmentos registrados no Oceano Índico e Atlântico incorporados a sons produzidos por madeiras, ruídos vibratórios, mergulhos e partes do hino do estado do Rio Grande do Sul (ARMANI, 2016, p. 26).

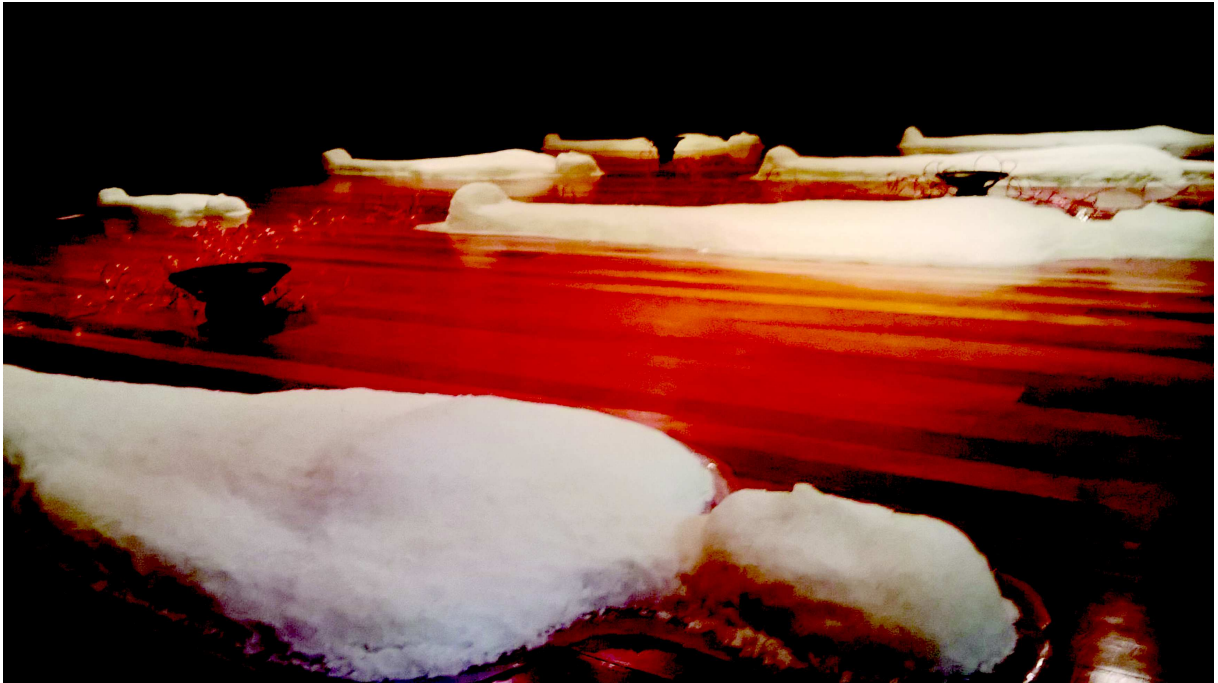


Figura 1 – Marcelo Armani, *Carne Seca*
Villa Mimosa, Canoas (RS), 2016
Instalação sonora. Sal grosso, alto-falantes e cabos de áudio



Figura 2 – Marcelo Armani, *Carne Seca*
Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2015
Instalação sonora. Sal grosso, alto-falantes e cabos de áudio⁶²

62 Todas as imagens foram fornecidas pelo artista e são de sua autoria. Utilizarmos imagens não provenientes da exposição estudada (exceto da figura 1) pelos seguintes motivos: *Concerto para Cocho* era exibido em uma pequena tela durante a mostra, e duas fotografias igualmente pequenas compunham *À Capela*, de forma que optamos pelas fotos tiradas em suas montagens originais. *Sem Título* fora colocada debaixo de uma escada e com pouca iluminação, de modo que

A peça para *Sem Título*, conforme dito na introdução, aqui referida como “Bambus” (figura 3), denomina-se *Bambuzal e Ribeirão* e dura nove minutos e sete segundos. É dividida em partes bem distintas, separadas por silêncios entre elas. A primeira é bastante aquática, novamente e assim como o resto da peça, com som de chuva e trovoadas, durando em torno de um minuto, aparentemente sem intromissões do artista além da captação. Na próxima “paragem”, ouvimos o som de água acompanhando diversas percussões ruidosas como as de batidas e sonoridades advindas de coisas sendo esfregadas, além do que parece ser o ranger de velhas engrenagens. Em torno do sexto minuto temos uma nova pausa para o surgimento de um borbulhar bastante pronunciado. A água inunda tudo, e uma efêmera sonoridade eletrônica despeja-nos em um breve gotejar. Nova pausa, e o som de chuvas e trovoadas é retomado, encerrando a obra.

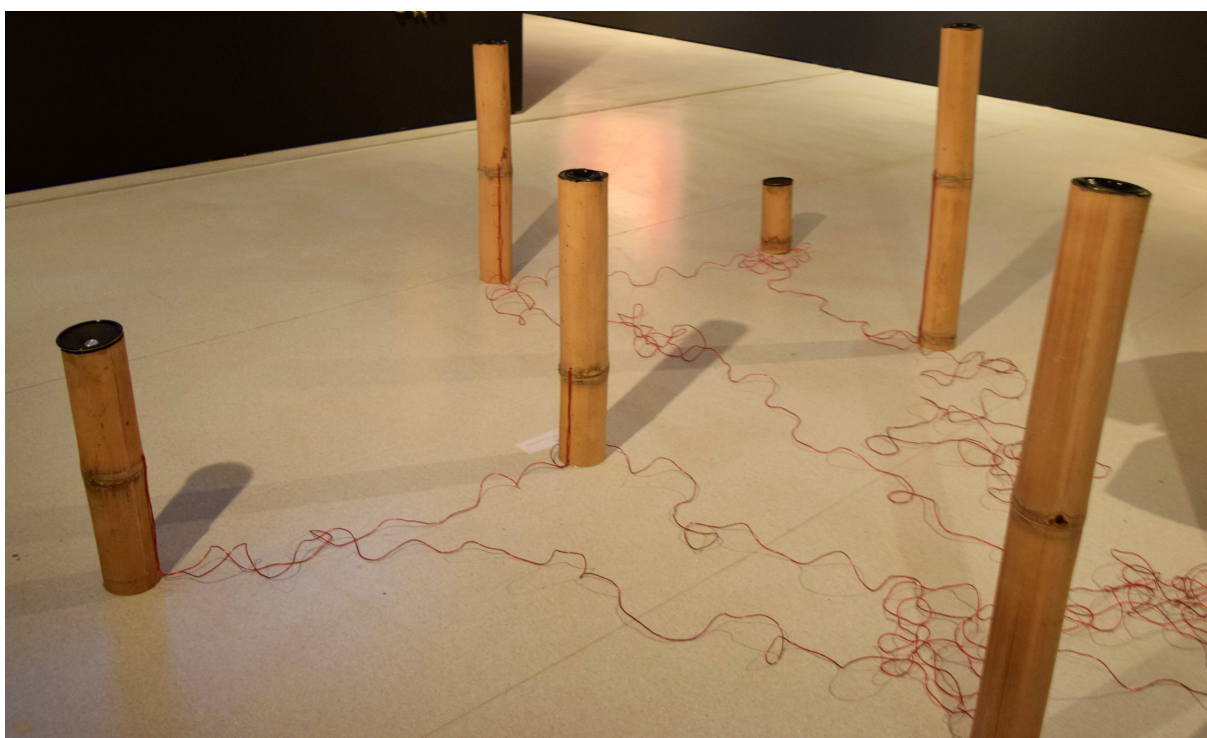


Figura 3 – Marcelo Armani, *Sem Título*
MACUSP – São Paulo (SP), 2015
Instalação sonora. 06 Bambus, 06 alto-falantes, cabos de áudio e 02 peças sonoras

a foto aqui utilizada dá uma ideia mais próxima de sua ideal montagem no espaço.

O *Concerto para Cocho* (figura 4) insere-nos na indústria. O fato de ter sido feito através de um arco de violino e um telhado de zinco é algo surpreendente, de admiráveis concepção e edição. Desconhecendo os instrumentos utilizados, diríamos que trata-se de sons captados em um forja, fresa, torno ou congêneres. É uma peça sobre atrito. Conforme o portfólio do artista, foram “duas horas de experimentações sobre os distintos pontos da superfície do telhado” (ARMANI, 2016, p. 11). Durando três minutos e 55 segundos, repetição maquinal – estamos dentro da máquina, com seus avanços, giros, inversões e paradas – é a chave aqui, nesta curta composição na qual figuram agudos ao mesmo tempo contundentes e emoldurados.



Figura 4 – Marcelo Armani, *Concerto para Cocho*
São José do Barreiro (SP), 2014
Peça sonora para arco de violino e telhado de zinco

Sinos abrem *À Capela* (Figuras 5 e 6), de forte teor religioso. Mas há uma presença sônica junto deste campanário, como aquele que ocorre quando uma rajada de vento satura um microfone que capta sons. Pouco tempo depois, temos mais uma vez um som de atrito, como o de um chão sendo varrido, escovado. Mal depois de dois minutos terem se passado, estamos dentro de um templo, com seus cânticos característicos. Nova interrupção, litúrgica, e o reverendo/líder do culto faz movimentos de chamada e resposta com os presentes, permeado por discretos choros e balbucios de um bebê. Há interrupções, trocas de cantos, mas os grunhidos infantis permanecem. Quase aos sete minutos temos o gorjeio de pássaros e o que parece ser mais uma vez um entoar religioso, mas agora captado através de um rádio. Os quase onze minutos da peça (10:45) são terminados com mais e mais cânticos. Ao longo da peça os sons se esvanecem, são cortados, permanecem em baixo rumorejar, como na alucinação de *Des Esseintes* que inicia este capítulo. Mais uma vez, conforme o artista:

Em *À Capela* o artista parte da ocupação de uma antiga capela situada na fazenda Santa Teresa na qual nas paredes internas é instalado um sistema sonoro quadrifônico (04 canais) alimentado à bateria em que são reproduzidos diferentes fragmentos de áudio que incluem desde sons e ruídos gravados durante a limpeza do local até sinos e rezas captados em catedrais.

No piso da capela o artista insere 1.700 páginas de uma antiga bíblia dispostas ordenadamente em um padrão de linhas e colunas, ocupando quase que a totalidade do espaço interno. Sobre cada uma das folhas de papel é colocada uma pedra recolhida das margens de um rio próximo à construção. Um total de 700 pedras mantêm as folhas presas ao solo enquanto, essas, movimentam-se produzindo sons e ruídos pela ação do vento (ARMANI, 2016, p. 8).



Figura 5 – Marcelo Armani, *À Capela*
São José do Barreiro (SP), 2014

Instalação sonora *site specific*. 700 pedras, 1.400 páginas da bíblia, 04 alto-falantes e cabos de áudio



Figura 6 – Marcelo Armani, *À Capela* (detalhe)

4.3 A exposição

A Casa das Artes Villa Mimosa é um casarão construído em 1904 e tombado pelo patrimônio histórico em 2009. Localizado na rua Guilherme Schell, de intenso tráfego de veículos e próxima à estação de metrô de superfície, o espaço em 2012 iniciou suas atividades como centro cultural na cidade de Canoas (RS), apresentando exposições, espetáculos de dança, música e palestras. O relato da exposição, adiante, divide-se em duas partes: primeiramente as impressões obtidas na *vernissage* e depois comentários sobre a segunda visita, correlacionando-as em suas particularidades. É importante notarmos aqui que o foco, por ora, é como ouvimos as peças, previamente conhecidas, na situação da exposição, sendo que no subcapítulo posterior faremos uma apreciação geral, analisando pontos de vista – ou de escuta – diversos.

Logo na entrada deparamo-nos com as estátuas de sal de *Carne Seca*. Corpos de variados tamanhos estão depositos ao chão e por entre eles alto-falantes executam a peça sonora. Existem também dois desses no teto da sala. Diferentemente da apreciação em fones de ouvido, o fato da porta permanentemente aberta para a rua causa dificuldade na apreciação da obra, por si só (como todas as demais) um tanto complexa. Carros e ônibus passam incessantemente, engolindo as sonoridades. É possível caminhar por entre as estruturas de sal, mudando a perspectiva sônica e a percepção auditiva, cuidando sempre para não desmanchar as frágeis estruturas. Muitos dos presentes encontram-se também fazendo o mesmo percurso, algumas em pequenos grupos, e os comentários aumentam o distanciamento para o que está sendo executado. Esse trânsito de pessoas, acompanhado da voz eletrônica que mencionamos, aumenta a lembrança de aeroportos.

Como já mencionamos, é um ambiente fantasmagórico, e as estátuas de sal aliadas à baixa iluminação reforçam a sensação de um desconfortável suspense. É uma faixa longa, de quase treze minutos e sem indicação dessa duração ao espectador/experimentador. Como ocorrerá com todas as outras, completar seu

percurso – como vimos em Dewey – é algo que fica bastante difícil para os presentes.

Seguimos e encontramos debaixo da escada que leva para o segundo andar os “Bambus”. O som emana de dentro dos caules e ao aproximar o ouvido para dentro da estrutura é possível ouvir melhor a peça em seus detalhes. Havia também um bambu muito baixo que impossibilitou a aproximação, a menos que nos deitássemos no piso. Os passantes no entorno não demonstravam a mesma curiosidade com o som que emanava de cada uma das estruturas, deixando que o som global compusesse a peça. É preciso notar que o espaço era pequeno e não seria possível que todos fizessem tal escuta específica.

Subindo as escadas temos o *Concerto para Cocho*, representado pela fotografia da instalação original e com dois pares de fones supra-auriculares disponíveis para audição da obra, além de um banco para sentar-se. A foto apenas alude e evoca o lugar, e nos lembra da perda daquele ambiente campestre em detrimento agora da sala de exposição. Como a peça tem menos de quatro minutos, o espectador pode ouvi-la até o final sem grande esforço, embora não esteja indicada a duração da mesma na placa que acompanha a obra, o que deixa indefinida para o público a expectativa de completar o processo. Algumas pessoas ouviam um trecho e retiravam os fones, seguindo seu caminho. Entendemos que se houvesse indicação da duração mais pessoas se disporiam a terminá-la, assim como esperar seu lugar na fila para ouvir. Destaque-se ainda a individualização da experiência: somente dois espectadores/experimentadores por vez podem ouvi-lo.

Quando é chegada nossa vez, percebemos que na parede oposta, muito próxima, *À Capela* não está sendo executada em fones, e intromete-se muito na audição do concerto. Os sons mesclam-se. A massa sonora das vozes em coro habita a peça para arco de violino. Efetivamente tem-se a impressão de um triste caminho inverso: de tanto ouvirmos a outra peça “adentrando” os fones, ao desligá-los, parece que o que apreciamos é na realidade os sons de *À Capela* sem a intromissão do *Concerto*!

À *Capela* é uma faixa longa e de várias partes, como vimos. Espalha-se pela sala, e os murmúrios e cânticos somam-se a eventuais burburinhos de grupos em ambos os andares. Fitamos a imagem de pedras por sobre trechos da Bíblia, mas assim como no *Concerto*, perdemos o ambiente evocativo, o “lugar”. Com mais de dez minutos (embora também sem essa indicação de tempo) e sem banco ou cadeira, é provável que tenha angariado mais desistências do que aqueles que a experimentaram até o final.

Na segunda visita à exposição, estávamos praticamente sozinhos no espaço expositivo, um sábado de chuva forte. Em relação à *Carne Seca*, o trânsito de automóveis espalhava e esguichava água na rua, nublando ainda mais a peça. Quanto aos “Bambus”, o som da chuva mesclou-se de tal forma às sonoridades da obra de forma que não era mais possível distinguir com perfeição se a origem delas era da rua ou do trabalho. Já para o *Concerto*, como os fones não vedavam quase nada do áudio externo, a entrada do som da chuva era constante, mas aventamos que também poderia ser, pelo menos parcialmente, aquele vindo dos bambus. À *Capela* seguiu a mesma senda.

Contudo, é necessário notar que os ruídos circundantes não se tratam necessariamente de uma deficiência específica desse local. Acompanhamos o trabalho de Armani já há alguns anos e tivemos grandes dificuldades de inteligir os sons das obras expostas em ocasiões anteriores, como ocorrido com *Carne Seca* na Bienal do Mercosul, 2015, onde o pesado número de passantes e diversas obras próximas ao local (com vídeo e sons) embaralhavam profundamente as sonoridades, o mesmo ocorrido com *Da Explosão Exata da Fé* no Memorial do Rio Grande do Sul em 2014, praticamente inaudível apesar do volume adequado caso estivesse exposta em separado. Igual fim tivemos durante a exposição de *Conservação da Matéria*, em 2015 na Casa de Cultura Mário Quintana (retirada pelo artista antes do término da mostra), no qual a ampla sala cheia de janelas e portas abertas permitia a entrada de todos os sons possíveis, dissolvendo aquelas frequências emanadas de dentro dos frascos que compõem a montagem.

Porém, tal acompanhamento também propiciou outras experiências dignas de nota para o aqui exposto. Primeiramente, *Instante Co-habitável / CONFINAMENTO* (Figuras 7 e 8) proporcionou uma perfeita “submersão” (usamos o termo aproveitando o fato de ter sido montada no porão do Paço Municipal) no mundo criado pelo artista. O sentimento era deveras angustiante, soltos num amplo espaço no qual as sonoridades utilizadas desorientavam ainda mais os espectadores/experimentadores, que guiavam-se também pela iluminação escassa das próprias projeções nas paredes. Felizmente no dia da visita não haviam *flashes*⁶³ que desfizessem a penumbra, e o silêncio dos passantes permitia que os sons criados por Armani reverberassem pela sala. A sensação era de real confinamento, um confinamento labiríntico, no qual tivemos a impressão de que o “mundo lá fora” esteve de fato apartado.

Na enigmática *Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser* (Figura 9) encontramos uma obra sonora silenciosa, exposta no Memorial do Rio Grande do Sul durante a Bienal do Mercosul 2015. Silenciosa mas que questiona a existência do silêncio, e que joga com as sonoridades do seu entorno, compondo-se delas. Como diz o artista na entrevista que consta no apêndice deste trabalho:

Eu, ultimamente, ando fazendo obra sonora que não tem som, por exemplo. Meu próximo trabalho é isso. É uma escultura que não tem som. Ela tem só um alto-falante, uma estrutura, mas não tem som sendo projetado ali. Até então. E aí? E eu chamo de instalação sonora. E aí as pessoas perguntam: “Como que é instalação sonora se não tem som?” Ah, e agora?! E aí tu pega a trajetória de um artista, que trabalha o tempo inteiro com alto-falantes, e projeção de áudio, e ambientes, espacialização, plasticidade, ah, som aqui, multicanal. E tu tem uma obra que tem um único alto-falante, e não tá tocando nada. Tu tem que saber por que houve essa troca, por que o cara tá produzindo aquilo... aí as pessoas vão chamar de escultura. Não eu chamo de “instalação sonora”. “Tá mas não tem som cara!” Pois é, e aí?

63 Cabe sempre a lembrança desesperançada, mas desafortunadamente real e verificável, de que “Posta diante das maiores maravilhas da terra[...] a esmagadora maioria da humanidade recusa-se hoje a experimentá-las: prefere que seja a máquina fotográfica a ter experiência delas (AGAMBEN, 2010, p.23)

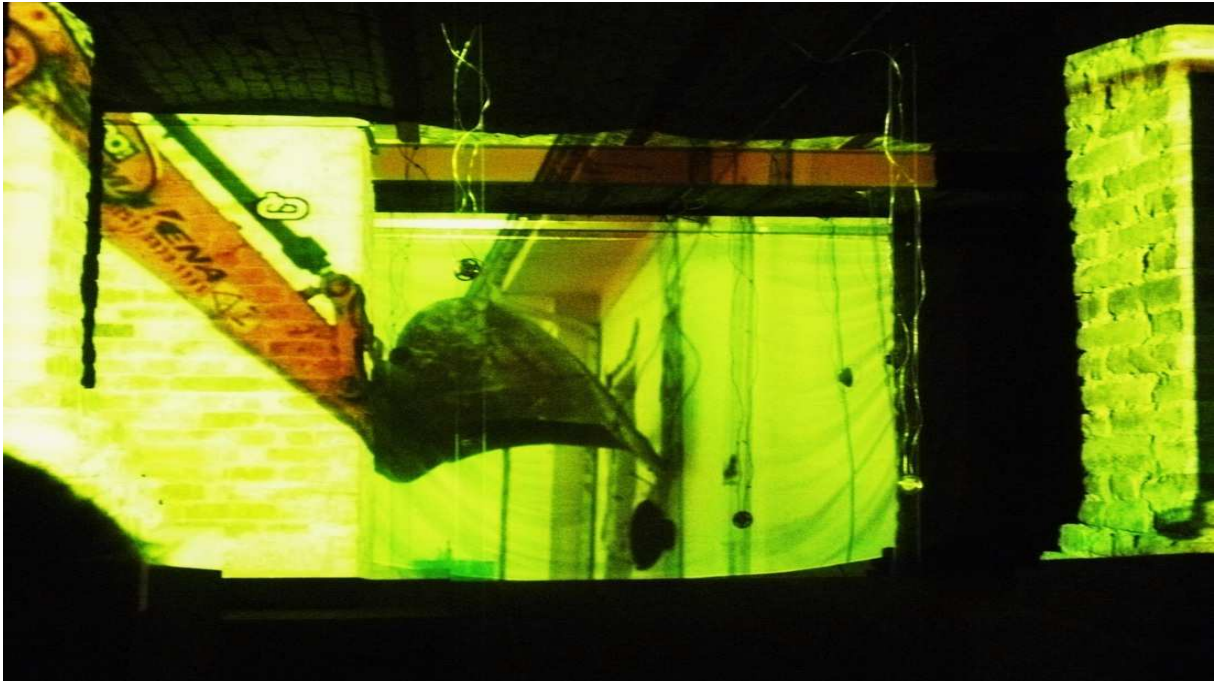


Figura 7 – Marcelo Armani, *Instante Co-habitável | CONFINAMENTO*
Porão do Paço Municipal, Porto Alegre(RS), 2012
Instalação audiovisual *site specific*

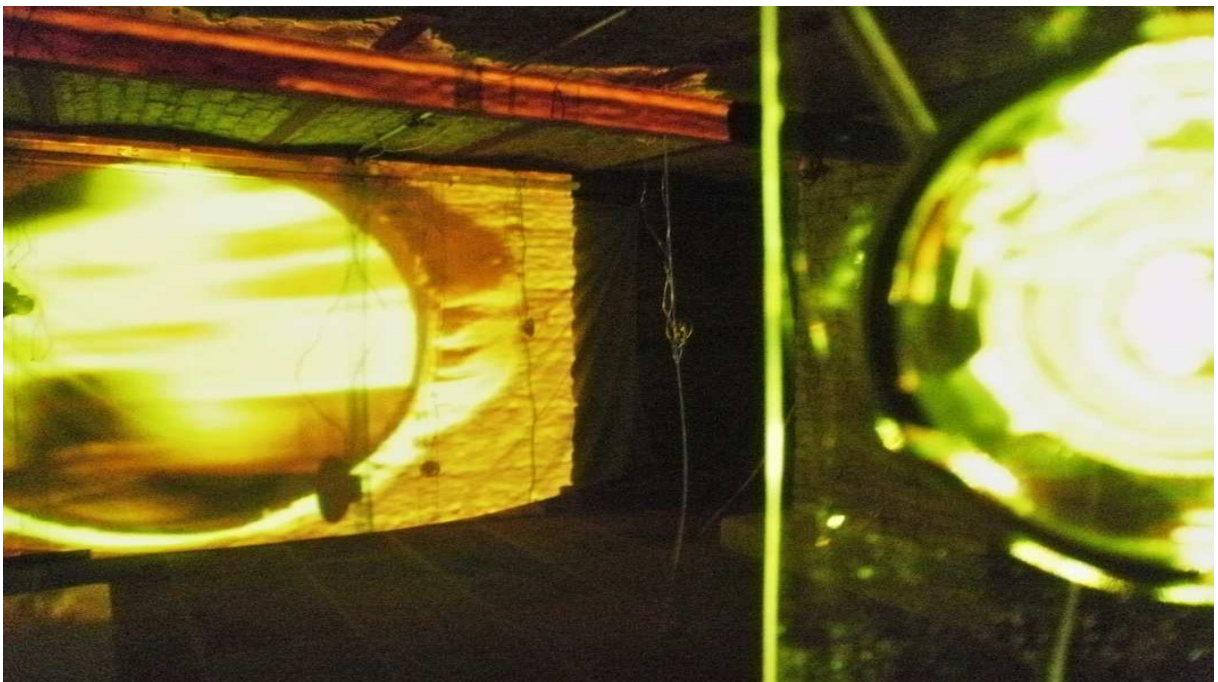


Figura 8 – Marcelo Armani, *Instante Co-habitável | CONFINAMENTO*
Porão do Paço Municipal, Porto Alegre(RS), 2012
Instalação audiovisual *site specific*



Figura 9 – Marcelo Armani, *Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser* Memorial do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), 2015
Instalação sonora silenciosa. Mobiliário Escolar, Concreto e Carcaça de alto-falantes.

Antes de finalizarmos esse estudo de caso, lembremos de um trecho de um grande cineasta russo: “Acho que acima de tudo os sons deste mundo são tão belos em si mesmos que, se aprendêssemos a ouvi-los adequadamente, o cinema não teria a menor necessidade de música.” (TARKOVSKI, 2010, p. 195). Numa visão pessimista, poderíamos entender que a cadeira é uma capitulação ao ruído do lugar onde está, decidindo não soar diante daquele denso fluxo de pessoas, mas quando ela se diz sonora – e não apenas “escultura” - ela fala através de sua mescla, e chama atenção às sonoridades do mundo.

4.4 Balanço: *Escuta na vida*

O mítico radialista John Peel (1939–2004) certa vez falou: “Alguém estava tentando me dizer que CDs são melhores do que o vinil porque não eles contêm nenhum ruído de superfície. Eu disse: ‘escute, amigo, a vida tem ruído de superfície⁶⁴’” (PEEL apud SKIPPER 2014). Apologético, mas de uma percepção finíssima.

Hans Ulrich Obrist conta na entrevista com Steve Reich a qual tratamos no primeiro capítulo, que em muitas conversas que teve com Iannis Xenakis o compositor afirmava a necessidade de um museu apenas para os sons (OBRIST, 2013, p. 200). Tomemos então o clássico texto de Brian O’Doherty e o comentário

[...] uma galeria é construída com leis tão rigorosas quanto aquelas para uma igreja medieval. O mundo externo não deve entrar, então as janelas são geralmente lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz [...] a arte é livre, como dizia o ditado, para levar sua própria vida⁶⁵ (O’DOHERTY, 1986, p. 15).

É importante notar que nesta afirmação a “vida própria” da arte é (ou tenta ser) desligada do “mundo”, tendo em vista o isolamento que a galeria pretende criar. Entendendo isso, aproveitemos para mencionar de passagem novamente que os paralelos com igrejas abundam. Steven Connor relata que quando David Toop estava organizando a exibição *Sonic Boom*⁶⁶ teve de encarar um problema sério de poluição sonora da área suburbana. E que, apesar de que alguns artistas poderiam ter apreciado essa ideia de uma vivência difusa do som, o potencial de interferência era alto: à parte os ruídos externos, algumas obras acabavam por apagar outras de

64 “Somebody was trying to tell me that CDs are better than vinyl because they don’t have any surface noise. I said, ‘Listen, mate, life has surface noise’.” É preciso notar aqui que no português brasileiro não usamos corriqueiramente o termo “ruído de superfície” para designar o som do atrito que a agulha faz em contato com o disco de vinil, sendo que o termo mais usado é “chiado” (referido muitas vezes até carinhosamente como uma qualidade boa, nostálgica), contudo, na frase em questão, o termo alteraria sobremaneira a fala de Peel.

65 “A gallery is constructed along laws as rigorous as those for building a medieval church. The outside world must not come in, so windows are usually sealed off. Walls are painted white. The ceiling becomes the source of light. [...] The art is free, as the saying used to go, to take on its own life.”

66 Ocorrida no ano 2000, tida como sendo a primeira grande exposição de arte sonora na Inglaterra, na Hayward Gallery, ver MARTIN (2000).

volumes mais baixos, o que levou a protestos dos artistas prejudicados. A solução fora erguer paredes e construir salas de som específicas para separar a experiência dos trabalhos (CONNOR, 2011, p. 131).

O autor assevera mais à frente que “todo som é uma tentativa de ocupar espaço, de fazer-se ouvido à custa de outros (sons)”⁶⁷ (CONNOR, 2011, p. 137), o que nos leva ao exemplo Voegelin que, diante do insuportável barulho de seus vizinhos, liga seu aparelho de som no máximo volume para criar seu próprio ruído e, por conseguinte, seu próprio espaço (VOEGELIN, 2010, p. 44-45).

No subcapítulo anterior relatamos como experimentamos, vivemos, o cerne de tais afirmações durante a exposição. Como observou o filósofo pragmatista estudado, “as coisas que captam o ouvido são o súbito, o abrupto e o veloz na mudança” (DEWEY, 2010, p. 416). Estávamos expostos a sons externos de tais naturezas, e nosso ouvido direcionava-se a eles, abandonando por instantes (constantes) as peças expostas. Nossa “desatenção” segue o caminho das propriedades do som apontadas pelo americano:

O som vem de fora do corpo mas é próximo e íntimo em si; é uma estimulação do organismo; sentimos o impacto das vibrações pelo corpo todo. O som estimula diretamente a mudança, porque relata uma mudança. [...] o som transmite o que é iminente, o que está acontecendo como indicação do que provavelmente virá. É muito mais carregado do que a visão no sentido dos desfechos. No iminente há sempre uma aura de indeterminação e incerteza – e tudo isso são condições favoráveis a uma intensa agitação emocional. A visão desperta a emoção sob forma do interesse – a curiosidade pede um exame mais detido, porém atrai ou instaura um equilíbrio entre o recuo e a ação exploradora. Os sons é que nos causam sobressaltos [...] À parte o efeito emocional das relações formais, as artes plásticas despertam emoção através *daquilo* que expressam. Os sons têm o poder da expressão afetiva direta (DEWEY, 2010, p. 417-418, itálicos no original).

É inegável que ter tido acesso prévio aos arquivos de áudio facultou-nos uma experiência totalmente diversa da dos outros participantes, salvo aqueles que porventura haviam experimentado as obras anteriormente. E isso funcionou de

67 “All sound is an attempt to occupy space, to make oneself heard at the cost of others.”

forma ambivalente. Tínhamos um conhecimento parcial do que encontraríamos, portanto não existia a surpresa sônica que desviava a atenção, mas a familiaridade também fazia com que reconhecêssemos quando uma peça se interpolava à outra, “migrando” nossos ouvidos para algo que jazia em nossa memória auditiva.

No caso do *Concerto e À Capela*, reproduzidos por fotografias, podemos dizer que a experiência nos fones em casa é muito mais atenta e rica, até mesmo porque, em relação ao que estava sendo exposto, seria possível ver as imagens das obras no computador ou televisor residencial. Ficou, é claro, o inegável desejo de tê-las vivido em sua materialidade. Entretanto, é necessário notar que no caso de *À Capela*, a peça mesma é feita de cortes abruptos e mudanças, e experimentá-la numa sala com outras pessoas – com seus semelhantes murmúrios, *tutti* e cochichos – colocou-a num campo de vozes mistas, trêmulas, como se houvessem mais alto-falantes (neste caso um papel desempenhado pelos demais presentes) do que os disponíveis.

Em relação aos “Bambus” e *Carne Seca*, a parte “corpórea” das obras por certo desenvolveu um papel primordial na apreciação das mesmas. O largo salão de entrada, pouco iluminado, com as estátuas de sal a nossos pés, jogava-nos num mundo polifônico, em que eventualmente nossos passos soavam em uníssono com os “corpos” sendo jogados na água. Demorar-se por ali era estar em outro “lugar”.

Por outro viés, as sonoridades da chuva do segundo dia fortaleciam o abundante tema aquático. Como dissemos, a peça sonora em si ficava nublada por tais ruídos exógenos, mas estes ao mesmo tempo ofereceram um enriquecimento à experiência global da obra. Sobre “Bambus”, tínhamos a impressão de que eles estavam sendo “preenchidos” tanto pela água que “emanavam” (principalmente quando a peça atinge seu sexto minuto) quanto por aquela que caía na segunda visita. A imaginação aqui nos leva para além do físico, do visível e do quantificável, aliando o que ocorre na obra e em torno dela para erigir *uma experiência*:

Nada pode dar ideia da dimensão da mudança ocorrida no significado da experiência como a reviravolta que ela produz no

estatuto da imaginação. Dado que a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo “irreal”, era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que nossa cultura confere à experiência. Longe de ser algo irreal, o *mundus imaginabilis* tem sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundus intelligibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento (AGAMBEN, 2010, p. 33, aspas, itálicos e em latim no original)⁶⁸.

Se a audição muito mais sugere e alude do que “mostra”, desde o início habitamos o campo imaginativo, de interpretação e construção. “A Experiência estética é imaginativa” (DEWEY, 2010, p. 469). Pulsa em nós a descoberta daquilo que intuímos a partir desse ouvido permanentemente liberto, aberto aos insumos exteriores. Cabe aqui, mais uma vez, um trecho de Voegelin:

O crítico de arte que lida com um trabalho sônico necessita ouvir, o que significa que ele precisa dispendir tempo e comprometer-se a um engajamento que é não de reconhecimento, mas de construção da obra em seus próprios ouvidos. *Ele precisa ser o gerador da obra que ele critica*, e ele precisa entender esse duplo vínculo. Ouvir é intersubjetivo no momento em que produz a obra e a si mesmo na interação entre o sujeito ouvinte e o objeto ouvido. O ouvinte tropeça cegamente nas trevas do som, e é ele próprio revelado em qualquer luz gerada. Trabalhos duracionais fazem esse vínculo abundantemente claro⁶⁹ (VOEGELIN, 2010, p.26, grifo nosso).

Topamos semelhante tarefa quando adentramos *Escuta. Erlebnis e Erfahrung* unem-se e tornam a ocorrer pelo percurso. Existe uma vida naquela arte e existe uma vida nossa, fora dela. Vidas que agora compartilham um *lebenswelt* transformado, não mais simplesmente cotidiano. Não falamos de uma união mística, transcendente, mas sim de uma imbricação física e intelectual, de conhecimento, de algo que “nos aconteceu”. O que nos leva a Herwitz, sobre o tema de Dewey:

68 Ver DIDI-HUBERMAN (2011) para um diálogo com o texto do filósofo italiano acerca da experiência.

69 “The art critic who deals with a sonic work needs to listen, which means he needs to spend time and commit to an engagement that is not one of recognition but of making the work in his own ears. He needs to be the generator of the work he critiques, and he needs to understand this double bind. Listening is intersubjective in that it produces the work and the self in the interaction between the subject listening and the object heard. The listener stumbles blindly in the darkness of sound, and is himself revealed in any light generated. Durational work makes this bind abundantly clear.”

A arte é experiência, um fragmento completo de vida provisoriamente abstraído da vida considerada como uma corrente, mas de todas as maneiras contínuo com essa corrente [...] a arte tem valor somente porque tudo que acontece dentro dela já aconteceu fora dela, em todas as outras esferas significantes da vida (HERWITZ, 2008, p. 105).

Se se pode duvidar que a audição nos dê verdadeiras coisas (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 309), sabemos agora que essa imaterialidade ubíqua permite que tenhamos uma experiência criadora, que se desenvolve juntamente com a obra. Na vida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Algumas semanas depois que este livro foi publicado na Noruega, estive com [Marina] Abramović. Falamos sobre o silêncio e ela me disse que a melhor maneira de descrevê-lo seria colocar uma folha de papel A4 em branco numa copiadora e então colocar o original e a cópia uma ao lado da outra. “isso é silêncio” (KAGGE, 2016, cap.27, aspas no original).

O fecho deste trabalho é propositalmente curto. Grande parte de nossas reflexões acerca dos temas aqui tratados já foi trabalhada nos capítulos que o compuseram, de forma que não cabe retomá-los como se fossem refrões ou *ritornellos*.

Pelo que expusemos, vimos que é possível adotar duas posturas em relação à vivência da arte sonora. Numa delas, mais laboratorial, a situação perfeita é a de isolamento, na qual a disponibilidade de um espaço exclusivo é requerida. Podemos, neste caso, entender que a obra está sendo experimentada em sua forma primordial, livre de interferências de sonoridades externas ou de outros trabalhos. Tal conjectura, contudo, comporta pelo menos duas objeções: a primeira é acerca das intenções do/da Artista (não somente Armani, por isso a grafia com A maiúsculo), uma vez que não sabemos se ele/ela consideraria os ruídos de outras obras como constituintes da sua própria. A segunda, é que, exceto por experiências individualizadas, nada garante que os demais espectadores/experimentadores não estejam conversando animadamente ou tirando copiosas fotos de si e seus interlocutores. Sem mencionarmos nisto tudo os ruídos da rua ou do local em que se encontra a obra exposta.

A outra postura, mais inserida no contexto da vida diária, entende a obra como que participante da vida mesma que a circunda. Não clama para si uma exclusividade de atenção, mas insiste em seu acontecimento num mundo de atenções concorrentes. A frase “A luta constante da arte, portanto, é converter materiais que gaguejem ou emudeçam na experiência comum em veículos eloquentes” (DEWEY, 2010, p. 403), serve tanto para quando Kaprow empilha

centenas de pneus num jardim (Yard, 1961) quanto para um grupo de bambus que emitem sons debaixo de uma escada.

Como já tratado às mancheias no último capítulo, existe uma perda severa no que se refere à experiência da peça sonora, em termos de entendê-la e fruí-la em sua extensão, quando expostas sem isolamento. Porém, cabe por ora questionarmos – sem respondermos – se não estaríamos tratando uma entidade única (feita indivisível e simbioticamente de uma parte corpórea mais uma parte sônica) como dois entes que poderiam ser plenamente separados.

Vimos que a trilha de áudio acompanhada pelas fotografias do *site specific* (já aí uma separação entre o realizado e o documentado) apenas alude ao que poderia ter sido a experiência das obras originais. Pudemos ouvir o *Concerto e À Capela* no que foram *compostas*, mas perdemos as sonoridades campesinas que certamente existiam no primeiro e, pelo menos, a reverberação característica do local onde foi montada a segunda. São obras feitas para interagirem com o “som ao redor” do local que pertencem primariamente, viverem com e a partir dele, proposta a qual o mutismo voluntário de *Da Escuta da Matéria aos Escombros do Ser* parece executar com perfeição. É a disposição do espectador/experimentador que avaliará os entornos das obras, e as construirá para si.

No que tange à construção deste texto, o leitor pode perceber que não se tratou da esdrúxula tarefa de “aplicar Dewey à exposição”. Partimos dele e de suas exaltadas exortações a uma posição ativa na experiência para percorrermos nosso breve itinerário. Muitos dos anelos do que ficou por falar foram aludidos ao longo do texto. Kant, Merleau-Ponty, Agamben, Didi-Huberman, em textos complexos e vastos, são apenas alguns dos nomes que gostaríamos de retomar com mais vagar em um trabalho de proporções maiores, relacionando-os com experiências de outras exposições. O mesmo comentário serve para esse campo em permanente expansão que é o da teoria acerca da arte sonora, aqui representado mormente por Salomé Voegelin, embora a lista de escritos hoje seja imensa.

É preciso notar que o próprio Dewey, cerne destas páginas, fora apresentado de maneira bastante reduzida e, apesar do texto quase centenário, um mergulho no oceano que é sua obra proporcionará trazer à tona questionamentos valiosos para o fazer artístico contemporâneo. O fato de termos escolhido um jovem artista em permanente produção permite mostrar que esse diálogo é possível, inclusive para sua promissora carreira futura. Se este texto marca de certa forma um ponto em sua trajetória, esperamos que envelheça bem junto com ela, e que sejam longevos. E que hajam mais “silêncios” em forma de uma folha A4 em branco esperando para ser preenchida.

Em relação à experiência da exposição, sabemos que a mesma passou unicamente pelo crivo de nosso olhos e ouvidos para chegar a esse trabalho, então o entendimento é de certa forma unidimensional, por mais que tenhamos cotejado os prós e contras da existência dos sons ao redor. Uma coleta de dados aliada à entrevistas com demais espectadores/experimentadores é desejável, mas ultrapassa em muito as necessidades desse texto que pretendeu ser introdutório, como um sino que conclama para uma comunhão maior.

Quanto a algumas longas travessias que fizemos, como a retomada das igrejas medievais, o leitor percebeu que a temática religiosa permeou todo o texto, até mesmo porque contida na exposição. Quando nas últimas páginas do longo tratado de Dewey lemos o trecho a seguir, temos a convicção que este *motif* foi um fio condutor apropriado, embora este esteja felizmente difuso ao longo de nosso escrito:

escultura, a pintura, a música e as letras eram encontradas nos locais em que se praticava o culto. Esses objetos e atos eram muito mais do que obras de arte para os fiéis que se reuniam no templo. Com toda probabilidade, eram muito menos obras de arte para eles do que são hoje para fiéis e ateus. Entretanto, graças ao fio estético, os ensinamentos religiosos foram os que se transmitiram mais prontamente, e seu feito foi o mais duradouro. *Pela arte que continham, eles foram transformados de doutrinas em experiências vivas* (DEWEY, 2010, p. 555-556, grifo nosso).

“Ser uma consciência, ou antes, ser uma experiência, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de

estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 142). Desejamos com sinceridade que nossas linhas possam “ser” no mundo, e que a experiência de lê-las tenha despertado novas percepções, amplificando não somente as frequências pretendidas, mas também aquelas que nos encampam. Sonoridades subjacentes, para as quais o direcionamento de uma ausculta dedicada revela um outro mundo, completo em si e pedindo para ser vivido.

6. REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- ARCA Russa. Direção: Alexander Sokúrov: Versátil Home Vídeo, 2002. 1 DVD (97 min.).
- ARCHER, Michael. Foreword. OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola & PETRY, Michael. *Installation Art*. Smithsonian Institution Press, 1994.
- ARMANI, Marcelo. Portfólio 2011 – 2015. Disponível em <http://marceloarmani.weebly.com/uploads/2/2/5/4/22544756/1._marcelo_armani_-_portf%C3%B3lio_2011_a_2016_web.pdf>, 2016, acesso em 23/11/2017.
- ASHMORE, Jonathan. Hearing. In: KRUTH, Patricia & STOBART, Henry (ed.). *Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 65-88
- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minesota Press, 2009.
- BARONE, Joshua. *What is like to hear the same piece of music for 19 hours?* Texto disponível em <<https://www.nytimes.com/2017/09/29/arts/music/erik-satie-vexations-guggenheim-museum.html>> 2017, acesso em 02.10.2017.
- BOÉCIO. *A consolação da Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1976.
- CALIXTO, Alfredo. *Vibração, som e luz*. Texto disponível em <www.ergonomia.ufpr.br/RuidosVibellumCalixto.doc>. Acesso em 09/06/2016.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea. Os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 356p. Tese. Doutorado em Artes Visuais – Ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- CONNOR, Steven. Ears have walls – On hearing sound art. In: KELLY, Caleb (ed.). *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011, p. 129-139.
- COWAN, Sarah. *Without beginning or end: Yves Klein's Monotone-Silence Symphony*. Texto disponível em <<https://hyperallergic.com/85704/without-beginning-or-end-yves-kleins-monotone-silence-symphony/>>, 2016. Acesso em 26/09/2017.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- DEL NUNZIO, Mario Augusto Ossent. *Práticas colaborativas em música experimental no Brasil entre 2000 e 2016*. São Paulo: USP, 2017, 508p. Tese. Doutorado em Música. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

- DUCHAMP, Marcel. Music sculpture. In: KELLY, Caleb (ed.). *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011, p. 168.
- FELDMAN, Morton. *Give my regards to Eight Street. Collected writings Edited by B. H. Friedman*. Massachusetts: Exact Change, 2000.
- FÖLLMER, Golo. *Max Neuhaus Drive In Music*. Texto disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/works/drive-in-music/>>, acesso em 25.10.2017.
- GOODMAN, Nelson. Quando é arte? Texto disponível em <<http://www.fundacaobienal.art.br/site/blog-educativo/wp-content/uploads/2015/09/QUANDO-%C3%89-ARTE-Nelson-Goodman.pdf>>, 1984. Acesso em 25.10.2017.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after. Directions since 1945*. Londres: Oxford University Press, 1995.
- GITLIN, Todd. *Mídias sem limite*. Civilização Brasileira: São Paulo, 2003.
- HERWITZ, Daniel. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- HOMEM ao lado. Direção: Gastón Duprat, Mariano Cohn: Imovision, 2011. 1 DVD (110 min.).
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da idade média*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Penguin, 2011.
- JAY, Martin. *Songs of experience*. California: University of California Press, 2003.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999.
- JOSEPH, Martha. *Collecting Alvin Lucier's "I Am Sitting in a Room"*. Texto disponível em <https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/01/20/collecting-alvin-luciers-i-am-sitting-in-a-room/>, 2015. Acesso em 27.09.2017.
- KAGGE, Erling. *Silêncio na era do ruído*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, Ebook edição Kindle, 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Crítica da razão pura*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- KAPLAN, Abraham. Introdução. In: DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California Press, 2003.
- KELLEY, Jeff. Introduction. In: KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. California: University of California Press, 2003.
- KELLY, Caleb (ed.). *Sound. Documents of contemporary art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011.
- KHAN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of voice, sound, and aurality in the arts*. The MIT Press, 2001.

- KLEIN, Yves. On Monotone Symphony. In: KELLY, Caleb (ed.). *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011, p. 168.
- KOVADLOFF, Santiago. *O Silêncio primordial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- KRUTH, Patricia & STOBART, Henry (ed.). *Sound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- LEDDY, Tom. *Dewey's Aesthetics*. 2016. Texto disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>>. Acesso em 22.10.2017.
- LICHT, Alan. *Sound art: beyond music, between categories*. Rizzolli International Publications, 2010.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- MARTIN, Jean. *Exhibition review: Sonic Boom – The art of sound*. Texto disponível em <<http://www.musicweb-international.com/SandH/2000/may00/SonicBoom.htm>>, 2000, acesso em 21/11/2017.
- MATRAS, Jean-Jacques. *O som*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MENEZES, Flo. *A acústica musical em palavras e sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- NESTE Mundo. Direção: Michael Winterbottom: Vídeo Filmes, ano desconhecido. 1 DVD (88 min.)
- NEUHAUS, Max. Sound Art? In: KELLY, Caleb (ed.). *Sound. Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2011, p.72-73.
- NUNCA Fui Santa. Direção: Joshua Logan: Fox Films, ano desconhecido. 1 DVD (94 min.)
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Santa Monica: The Lapis Press, 1986.
- OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of new music*. Zurique/Dijon: JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2013.
- OLIVEIRA, Bernardo. *Música e ruído no Brasil: explorando fronteiras sonoras em tempos sombrios*. Texto disponível em <<http://www.ocafezinho.com/2016/05/11/musica-e-ruído-no-brasil-explorando-fronteiras-sonoras-em-tempos-sombrios/>>. Acesso em 10/06/2016.
- OLIVEIRA, Nicolas de; OXLEY, Nicola & PETRY, Michael. *Installation art*. Smithsonian Institution Press, 1994.
- PASCAL, Georges. *O pensamento de Kant*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- RAN, Faye. *A history of installation art and the development of new art forms: technology and the hermeneutics of time and space in modern and postmodern art from cubism to installation*. Peter Lang Publishing, 2009.
- REICH, Steve. Entrevista. In: OBRIST, Hans Ulrich. *A brief history of new music*. Zurique/Dijon: JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2013.
- REISS, Julie H.. *From margin to center: the spaces of installation art*. MIT Press, 2001.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

- RUSSOLO, Luigi. *L' arte dei rumori*. Texto disponível em <<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/russol.htm>>. Acesso em 10/06/2016.
- SCHAEFFER, Pierre. *Estética e técnica das artes-relé (1941-1942)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 2a edição. São Paulo: Editora da Unesp, 2011a.
- _____. *O ouvido pensante*. 2a edição. São Paulo: Editora da Unesp, 2011b.
- SCHAPER, Eva. Gosto sublimidade e gênio. A estética da natureza e da arte. In: GUYER, Paul (ed). *Kant*. São Paulo. Ideias e Letras, 2009, p. 439-469.
- SCHMITT, Jean-Claude. *O Corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na idade média*. Bauru (SP): Edusc, 2007.
- SCHONBERG, Harold. C. *Music: A Long, long, long night (and day) at the piano*. Texto disponível em <<http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?res=9C0DE3D71238E43BBC4952DFBF668388679EDE>>, 1963. Acesso em 02/10/2017.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de insultar*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SHITAO. Assumir suas qualidades. In: RYCKMANS, Pierre. *As Anotações sobre pintura do Monge Abóbora-Amarga*. São Paulo: Unicamp, 2007.
- SKIPPER, Ben. *John Peel: Top 10 quotes of iconic BBC Radio DJ on the 10th anniversary of his death*. Texto disponível em <<http://www.ibtimes.co.uk/john-peel-top-10-quotes-iconic-bbc-radio-dj-10th-anniversary-his-death-1471637>>, 2014, acesso em 21.11.2017.
- SILVA, Lilian Campesato Custódio da. *Arte Sonora: uma metamorfose das musas*. São Paulo: USP, 2007. 173p. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, 2007.
- SILVENT. *Fatos sobre som e ruído*. Texto disponível em <<http://www.silvent.com/pt-br/working-environments/fatos-sobre-som-e-ruido>>. Acesso em 09/06/2016.
- SOUND of Noise. Direção: Ola Simonsson, Johannes Stjerne Nilsson: Magnolia Home Entertainment, 2012. 1 DVD (102 min.)
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- THOMAS, Elizabeth. *In search of lost art: Kurt Schwitters's Merzbau*. Texto disponível em <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitterss-merzbau/>, 2012. Acesso em 27/09/2017.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- VOEGELIN, Salome. *Listening to noise and silence: towards a philosophy of sound art*. Continuum, 2010.
- VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse five*. New York: Dell Publishing, 1991.
- WOOD, Allen W. *Kant: Introdução*. Porto Alegre: Artmed, 2008.
- ZAREMBA, Lilian (Org.). *Entre ouvidos: sobre rádio e arte*. São Paulo: Oi Futuro, 2009.
- ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

7. APÊNDICE

7.1 Texto de parede para a exposição *Escuta*

O badalar congregante nos convoca a ouvir. Por extenso, é o que Marcelo Armani faz em suas Escutas, esse convite e exortação a uma partilha auditiva. Se o sino agrupa e comunga, os trechos e cortes mostram o universo fragmentado e permanentemente múltiplo das interferências.

Mergulhados nas relações sônicas do ambiente, os cânticos misturam-se às frequências cujas fontes tentamos descobrir. Água. Indústria. Ventos. Desgaste. Natureza e Cultura. De tais curiosas emanações nasce um habitat auditivo, onde a visualidade fornece pistas para caminhos íntimos que não se repetem.

Há uma audição terrena pelo percurso. Ela é feita para completar-se ao longo dele, ali, na mescla entre Arte e Vida. Nas estátuas depostas sobre o chão, o sal na terra. A conservação da matéria e a imobilidade. Na evocação da capela e do cocho, de outras paragens – aqui, não apenas representados, mas sim mostrados em regime diverso, para além do documental – um tempo preservado, trazido para novas vivências. Na naturalidade vegetal dos bambus, a fiação carrega fisicamente os impulsos do som, nesses híbridos de silêncios primordiais e sonoridades criadas.

A arte de Armani nos conclama mais uma vez, agora que somos participantes das obras em sua existência individual, a uma experiência da totalidade, dentro das variáveis que esse som por toda parte propõe. Indefinida e constantemente ouvindo é como ele se reconhece, e é como ele nos desafia a reconhecer tal acontecimento em nós mesmos. O som ecoa pela sala, e também o faz pela memória, numa construção contínua. Uma arte que se desenvolve no tempo – vivido e rememorado – unindo a História e o Agora de forma indissolúvel.

Diego Dias

7.2 Conversa com o artista

A conversa ocorreu em 06/10/2015. Preferimos um lugar externo, na movimentada Rua dos Andradas, Centro de Porto Alegre (RS), pois questões como “silêncio”, “interferência” e “ruídos” fazem parte da temática. Mantivemos algumas marcas de oralidade, assim como – fiéis ao português comumente falado em Porto Alegre – concordamos as formais verbais da segunda pessoa do singular seguindo o coloquial “você”, porém usando a forma “tu”.

*

Diego: Por que o som e não a tinta, ou a pedra?

Armani: A pedra? (*riso*)

É, ou a madeira...

É o material que eu estava envolvido desde a minha infância, é o que mais me chamou a atenção, é uma percepção natural, acho que não teve muito essa coisa de escolher: “Ah, vou escolher o som”. Na verdade foi o som que me escolheu, desde pequeno, numa outra relação, numa outra esfera perceptiva. Naquela época eu não sabia o que era, hoje que eu começo a entender qual a relação

Hoje tu começa a entender ou tu acha que já entende faz tempo?

Não, acho que a gente nunca entende, tu é levado por esse processo, essa percepção. Acho que não existe essa coisa de: “Ah, eu sei o que eu to fazendo”. Tu imagina o caminho, mas tu nunca sabe o resultado. Aí vai de cada um, porque eu trabalho mais com o processo, eu gosto mais de trabalhar com o processo, eu gosto de estar com a corda no pescoço, não gosto de coisas fechadinhas.; Eu gosto das possibilidades do impossível, ou dessa procura...

O que é bem próprio do som, pela multiplicidade de campos que ele tem...

Isso, a direção, o som é uma coisa multidirecional.

Em nenhum momento tu acha que por essa gama tão ampla de sons disponíveis, essas paisagens sonoras, que são sempre uma diferente da outra, em um número tão grande e tão incompreensível, isso não te cause uma...

Angústia?

Uma sensação de impotência...

Isso que é bom, acho que é isso que move. A coisa mais legal do som é isso, tu te depara com coisas que tu desconhece. Eu tive várias. Lá na ilha⁷⁰ aconteceu muita coisa, aquela captação de uma praia vulcânica, só acontece lá, aquilo gerou uma peça sonora que nem fui eu que percebi. O mais engraçado é isso, não fui eu que percebi os sons de jatos d'água, aqueles respiros da rocha, quem percebeu aquilo foi um outro artista que estava em residência comigo. Eu nem vi, isso é muito louco: uma pessoa que lida com áudio não teve a percepção desse ambiente! Algumas pessoas vão omitir isso. Eu não, por que eu omitiria? Não tem porquê.

Então tu não vê um fim para o teu trabalho, não no sentido de finalidade, mas no sentido de final. Tu entende que tu vai fazer isso até cansar, pelo menos?

Até eu morrer, por que cansar eu não canso! (*risos*). E nem até morrer, porque a gente acaba influenciando outras pessoas a fazer o mesmo caminho, com uma oficina ou uma conversa. Então a ideia é sempre propagar a existência da arte sonora pelo resto da vida, por mais que tu morra... porque na real o que a gente faz é o mero registro de um... eu não gosto de usar muito a palavra “mapeamento”, que muitas pessoas usam, “mapeamento sonoro”, eu acho muito.... como se diz... não é egocêntrico (*procura as palavras*), achar que só tu pode fazer isso... acho que não...

70 Residência artística na Biennale Arts Actuels 2013, Ilha da Reunião, França.

tu, ou um indivíduo gerado pela natureza, pode determinar que aquele som é a paisagem daquele local. Nunca! Isso aqui não tinha construção, isso aqui era uma outra viagem, isso aqui nem existia, aqui tinha rio, os caras que enfiaram terra e construíram essa Casa de Cultura!

Então, tu determina... eu acho uma percepção sonora, de um determinado ambiente, isso é muito efêmero, acho que não tem como dizer: “Ah, eu mapeei o áudio de tal cidade”.

Prepotente?

Prepotência! Isso! É muita prepotência achar que tu pode dizer para natureza que... eu não gosto de usar essa palavra “mapeamento”, prefiro usar “mapeamento efêmero”.

O que tu acha da arte sonora estar às vezes dentro de um museu, uma galeria, um espaço expositivo qualquer, onde há outros barulhos e pessoas conversando. É uma arte que se desenvolve no tempo, muitas vezes a pessoa precisa de um tempo para ouvir, como na “Conservação da Matéria⁷¹”. O que tu acha do barulho externo...

Eu não me incomodo.

É compositivo ou tu não te importa?

Não me incomodo com o ruído externo.

Tu acha que ele ajuda?

Acho que ele não ajuda nem atrapalha, algumas pessoas dizem: “Ah, podia ter menos ruído...”

71 Exposição feita em 2013 na Casa de Cultura Mario Quintana (RS)

Se tu pudesse fazer numa sala sem nenhum ruído tu faria, ou com o mínimo de ruído?

Faria. Seria uma outra experiência, mais um processo de experiência.

Tu acha que seria melhor entendido?

Isso de “melhor entendido” não procede. Acho que entendimento é uma coisa que vai além.

Melhor apreciado...

Acho que não.

Não há uma condição ideal para apreciar tua obra, uma condição ambiental por assim dizer...

Não, acho que isso é uma questão que não é só para arte sonora, é uma questão para as artes visuais, tanto para a pintura e para a escultura, porque na verdade o que eu percebo é que as pessoas simplesmente entram numa galeria ou de um espaço expositivo, e fazem aquela *tour* biônica...

Selfie...

É, faz a *tour*, tira a foto, faz a *selfie* e tal, eles pretendem passar o menor tempo possível dentro de um espaço expositivo. Uma, porque não se dão o prazer de desfrutar de uma obra de arte, e isso qualquer coisa, não só arte sonora...

Entendo, mas o quadro é silencioso...

Pois é, mas isso é uma questão de educação cultural. Não existe educação cultural neste país, de jeito nenhum, a começar pelo artista, a começar pelo governo, por

nada. Como é que tu vai cobrar da população (*riso*)... Não a população não quer, e no meu caso é justamente o contrário, as pessoas entram numa sala quando eu estou numa exposição coletiva, elas pedem para desligar, porque dizem que faz barulho, porque não se tem uma aproximação com esse tipo de percepção no Brasil. Não se tem, porque isso não está dentro da educação. Na verdade, na educação de colégio, o que os caras te ensinam que é arte, é pintura, escultura e fotografia. E (*uma d*)as coisas mais simples disso, que é o retrato. A abstração não entra, aí tu vai querer falar de arte sonora!

É que a arte sonora não é algo tão consagrado...

Tá consagrado. Não aqui, fora tá...

Mas canônico a ponto de passar numa escola?

Até o (*colégio*) Ernesto Dornelles tem um programa, os professores de educação artística tem um livro que já fala sobre o Murray Schafer. Fala sobre o “Ouvido Pensante”, sobre a “Afinação do Mundo”, eles já entendem o que é a paisagem sonora, então está tendo uma abertura.

Mas uma coisa mais inicial...

Claro, mas aí que começa, e é para as pessoas que estão vindo agora, porque os velhos que estão na cidade... ninguém quer saber disso aí, sei lá qual é que é. É que as pessoas não fazem essa relação do registro de áudio. Para começar as pessoas não querem se dar o prazer de passar, “gastar”, como eles dizem, gastar cinco minutos da vida deles apreciando uma única obra, porque o tempo é muito curto, eles tem que fazer outras coisas, sei lá eu, fuçar no telefone, ou coisas bobas, que não trazem... que para eles só somam ao vazio que eles têm....

Vamos voltar a uma pergunta. Existe alguma situação ideal para apreciar o que tu faz, no sentido de silêncio?

Acho que não. O mínimo que se tem que ter é respeito e dignidade. Eu não me incomodo.

Mas tu não acha constitutivo? Se conseguíssemos fazer num ambiente laboratorial, fechado, um pavilhão...

Uma sala anecoica.

Como se fosse um cinema, vedado aos sons externos...

Isso dá eletroacústica. É que eu nunca tive a experiência de ter um espaço, então não posso falar muito.

Mas tu queria?

Eu gostaria de ter essa experiência, um espaço destinado, preparado a receber uma peça.

Mas o Paço Municipal⁷² era mais ou menos isso...

Era mais ou menos isso, era um ambiente mais imersivo, tu percebe, tu amplifica a potencialidade do trabalho se tu tem um lugar...

Melhor...

É, melhora, querendo ou não, não adianta dizer, melhora, mas eu não me incomodo se tiver que expor na Sra. Mario Quintana, que eu nunca mais vou expor.... mas que... né... a Casa de Cultura Mário Quintana é um lugar bonito e legal, só que as

72 Instante Co-Habitável | CONFINAMENTO

peessoas não têm respeito, a maioria dos lugares aqui de Porto Alegre não existe esse respeito, com obras de tecnologia, que eles chamam de “tecnologia”, eu não vejo tanta tecnologia em tu ligar um botão... mas tudo bem, mas é muito estranho também, tu trabalha com paisagem sonora, e ao mesmo tempo não quer que ela se misture com outra paisagem sonora. Aí tu entra numa contradição muito maluca...

E o que é o silêncio?

O silêncio é a minha casa. O silêncio é a minha casa (*repete*).

Então tu acha que existe o silêncio?

O silêncio interior. Falar sobre o silêncio é uma coisa que remete mais a algo muito íntimo. Tu pode estar em silêncio absoluto. Mas é uma coisa mais pessoal. Esse silêncio da física, de ausência de som, isso não existe, até porque existe o processo vibratório.

Isso, eu estou interessado em saber das questões não-físicas do silêncio...

Esse processo vibratório dissipa energia, dissipa áudio, o maldito meteoro que tá vagando pelo espaço, com a porra de uma sonda que a Europa mandou, está captando som, som por vibração. “Ah, o som não se propaga no vácuo”, (*riso sarcástico*) E como é que está captando? Então essa coisa de que não existe som... Coitado do John Cage, ele também disse que não existe... coitado não né, coitadas das pessoas que não acreditam. Mas saindo dessa questão mais física, concreta, acho que existe o silêncio sim, o teu silêncio, em que tu te propõe a se calar as vezes, ou só observar, o processo de observação, ele é muito silencioso, tu observar o entorno, a sociedade, essas coisas, eu acredito muito nesse silêncio, o processo criativo envolve (esse silêncio)....

Essa questão das pessoas irem muito rápido ao espaço expositivo...

Sim, só querem ir la fazer a *selfie*, assinar o livro, eu nem assino mais o livro...

Eu nunca assinei! (risos). Como que tu vê essa dificuldade de atenção, essa falta de foco, essa falta de vontade de percepção, em relação a uma obra especificamente vivida e experimentada como a tua, pois não adianta apenas olhar para tua obra, eu preciso vivê-la. Como tu vê essa questão da pressa, da falta de interesse, dos outros interesses envolvidos, numa obra que é obrigatoriamente vivida, atravessada?

Vou te dizer, bem sincero. Isso é uma questão de educação, as pessoas não se darem o devido tempo de apreciar uma obra. Aí a primeira coisa que elas falam é “Ah, é obra contemporânea, eu não entendo e não é para entender”. Outra coisa, a arte ela não é medida em mercado: quem vende mais é mais artista que outro. Isso nunca existe, se tira muito uma relação disto, de que “Ah, o cara que tá vendendo”... “Vik Muniz vende muito e faz abertura para Globo, ele é um grande artista né?”, “O pagodeiro lá vende milhões de discos então ele é um grande artista”, isso não determina porra nenhuma. Para começar é isso. O que eu acho que envolve muito essa questão de processo de apreciação de obra arte e tal, no Brasil, funciona muito com a questão midiática e falta de educação do povo, entendeu? E às vezes não é nem uma educação que vem de colégio, é a educação da pessoa mesmo. De querer se libertar um pouco desses laços de consumismo, e até laços de tempo... as pessoas não se desprendem para isso, e eu vou te ser bem sincero, eu tô cagando e andando, realmente tô cagando e andando se as pessoas quiserem apreciar ou não. Eu vivo isso por quê? Porque eu gosto, porque me faz bem e porque me faz perceber uma série de mundos e universos e processos ocultos dentro da sociedade, e que tá todo mundo envolvido e que tu percebe que isso é nada mais do que um cubo que te aprisiona e te espreme a cada dia. E as pessoas vivem felizes, achando que tá tudo superbacana. E aí elas vão numa exposição, dão uma volta, tiram uma foto, assinam um livro, compram uma obra. O que é comprar uma obra! (*incrédulo*). Me diz o que é comprar uma obra?!

Acha que a experiência melhora à medida que sobe o nível cultural do espectador/experimentador?

Eu acho que sim. Nem do nível cultural... É do indivíduo se dar o luxo de não querer as coisas mastigadas.

Não acha que está fazendo cada vez mais uma obra para poucas, pouquíssimas pessoas?

Eu estou fazendo para mim. Eu faço para mim. Porque eu preciso me libertar de algumas coisas, óbvio que algumas coisas... porque a arte tem muito essa coisa de tu usar um objeto... sublinguagem, é uma sublinguagem... não é uma coisa direta, não é um texto, embora muitas obras literárias tenham subjetividade... óbvio, mas a obra de arte ela tem muito, trabalha muito, nada é tão abstrato, eu acredito que a abstração, por mais que se fale: "Ah, arte abstrata", não sei se é tão abstrata assim, sabe? Kandinsky... eu não vejo como abstração, eu acho lindo aquilo, para mim todas aquelas linhas, tudo tem uma função, todas aquelas cores têm uma função, e uma função sonora. Sei lá, eu vejo cenários sonoros numa pintura, por exemplo. Eu não preciso ter um alto-falante para ouvir uma paisagem sonora, então sei lá, às vezes é uma questão bem particular das pessoas encontrarem alguma razão para isso, às vezes as pessoas não gostam de arte e ponto. Vai fazer outra coisa, entendeu? Vai trabalhar na Bolsa de Valores, e era isso. Mas eu não fico me preocupando: "Ah, vou fazer arte para as pessoas gostarem". Tô cagando e andando. Isso eu faço para me libertar mesmo, para criar esses questionamentos, buscar esse olhar mais oblíquo, tentar uma experiência desses mundos ocultos, sei lá, essas são as minhas preocupações. Não to preocupado se as pessoas vão gostar ou não, ou se elas vão entender, ou se é para poucos, ou se não é. Eu acredito que a grande maioria não entende o que é Pintura Renascentista, que não é só um retrato... uma paisagem.. tem muita coisa envolvida... tão descobrindo Van Gogh agora, só para se ter uma ideia...

Obrigado, era isso...

Sério? Vamos esmiuçar mais!

OK! Podemos... Vamos imaginar o seguinte fato: uma pessoa que não tenha contato com obra de arte...

Aí eu já sei, tu entra na questão da fruição.

É, mas...

Eu acredito que não existe fruição. Pelo seguinte, porque hoje se fala muito, está muito em voga essa coisa de compreensão e entendimento de Arte Contemporânea. E de que, realmente, tu tem que entender a vida do artista. O que acontece hoje em dia e que a obra é um rastro ou é um resíduo de um tempo vivido e vivenciado pelo artista, então, teoricamente, tu tens que saber da vida do cara, para saber o processo que está por trás disso, que aí que esta a beleza de uma obra. Às vezes tu vai ver uma obra e diz: “Ah tá, isso aí, uhum”, eu mesmo várias já fui ver uns trabalhos e disse: “Ah tá, puta merda”. Só que depois tu pesquisa o nome do cara, tu vê o que o cara...

Tu coloca em perspectiva...

Isso, porque não existe essa questão da fruição. Fruição é uma bobagem. Não adianta tu dizer: “Ah, vou sentar na frente de um quadro e vou fruir”. Não, tu tá fazendo a tua interpretação, que é bacana, é legal, só que tem algumas obras que tu precisa ver o que está por trás, obras mais direcionadas à questões sociais, ou um determinado período...

Tu acha que alguém sem conhecimento, vamos imaginar um espectador ideal sem conhecimento de Arte Contemporânea, sem conhecimento da tua obra, sem conhecimento da tua história, mas que se dispõe realmente a ficar meia hora na tua instalação, vamos pensar a do Paço Municipal. E ele gosta,

entende, tira suas conclusões. Ele vivenciou sua obra com tempo, com disposição, com vontade, mas ele não foi ler o que tu fez...

Ele é um gênio! (*riso*) Não, não que ele seja um gênio...

Tu acha que ele experimentou a tua obra, ou tu acha que ficou faltando um pedaço vital para ele?

Eu acho que ele experimentou o tempo que me cabia. Tem muito essa coisa também. O tempo que ele ofereceu à obra. Se ele se dispôs a ficar meia hora ali, é porque alguma coisa chamou atenção. Eu acho isso bonito. Já teve casos de fazer peças de vinte minutos e as pessoas permanecerem vinte minutos, e outras pessoas permanecerem um minuto, porque eu acho que tem uma coisa na arte sonora muito bacana, por mais que a gente fale nessa questão da pessoa ter que dispendir um tempo ali e tal, mas tem o tempo que a pessoa faz também. Isso na verdade é uma coisa meio maluca, porque a gente bate de frente com outra coisa, porque de um lado tem o artista, e de outro um falando que tu tem que estar e tal...

Tu dirias que o *background* teórico é desejável ou indispensável?

Eu acho que às vezes o *background* teórico caga tudo.

Mas ao mesmo tempo tu estava dizendo agora que o cara precisa...

Pois é, tu vê, eu digo que tu tem que ter um conhecimento da vida do cara, algumas obras, precisa ter um conhecimento...

Bem, e o *background* biográfico, mudando a pergunta, ele é desejável ou indispensável?

Eu acho que ele ajuda bastante e eu acho que hoje em dia o que deveria ter em obras de arte, deveria ter a biografia do artista, não é só sair enfiando quadro na

parede e não ter um pequeno textinho explicando o porquê das coisas. Porque eu tive um grande problema desse no interior de São Paulo. Eu fiz uma obra com uma questão religiosa muito forte, numa região de fazendas de café do tempo de escravidão. Lá as pessoas são extremamente religiosas e extremamente conservadoras. Eu tive uma série de problemas quanto a isso, porque as pessoas começaram a entrar numa de: “Ah, ateu”, mas não é, a questão religiosa na minha vida é muito forte, é uma coisa que me incomoda e a forma que encontro para liberar um pouco dessas amarras, é a arte, entendeu? Então as pessoas fazem uma interpretação completamente distorcida do que é. Depois que eu falei com as pessoas, algumas (disseram): “Ah, sim, mas é forte” (*fazendo voz grave*). O que é que não é forte na vida, cara?

Eu acho legal ter esse conhecimento, essa informação, eu acho que funciona. A tua percepção da obra, ela jamais vai mudar. A tua experiência de uma obra vai ser única, por mais que tu tenha um texto de parede falando “blá blá blá”, a experiência vai ser uma coisa de cada um, cada pessoa vai ter sua experiência completamente diferente da outra em função de tu ter essa informação ou não, mas eu acho que essa informação ela é bacana, porque aí tu começa a estabelecer uma coesão entre a trajetória do artista, entre a carreira do cara, entre as obras que estão sendo produzidas: por que ele trabalha com isso? Por que é assim? Por que ele tomou esse caminho? Porque tem artistas de uma hora para outra fazem uma coisa completamente diferente do que vinham fazendo. Por quê? Isso é interessante. Uma fase do cara é uma coisa, outra fase é outra. Por que é assim? Isso é interessante. Teve alguma coisa que fez mudar, e é legal saber isso.

Todo esse elo com a biografia, e também essa questão de “exorcizar” algumas coisas, para usar a temática religiosa. Tu consideras tua pratica artística egoística?

(*Pausa*) Ah isso é complicado...

Bem, você quis esmiuçar...

Não, vamos esmiuçar! Será que todo artista é egoísta? O processo de construção de um trabalho ele é egoísta né? Não que seja egoísta, mas ele é interiorizado...

Egocêntrico?

É sempre a tua visão em relação a questões externas, que tu nem sabe se realmente a vida das outras pessoas é assim, a gente faz um apanhado meio superficial das coisas, mas eu acho que não, não sei se “egoísta” é a palavra certa... mas é uma coisa que é “sozinha”, acho que não é “egoísta”, acho que é “sozinha”. É uma coisa que a gente vivencia e trabalha sozinho nesse silêncio, aquele silêncio que a gente tava falando entendeu? Acho que é uma coisa muito mais silenciosa do que egoísta e querendo ou não tu compartilha esses pedaços por processos de exposição e tal.

Eu sempre me preocupei não só em fazer trabalhos expositivos dentro de museu e galeria. Cara, o que eu mais gosto é fazer ocupação, adoro enfiar alto-falantes na rua, adoro esse processo. Por quê? Porque justamente tu pega esse cara que não tem esse *background*. Eu gosto de trabalhar muito oficinas também, porque tu pega pessoas que não tem *background*, que não tem base, pessoas que teoricamente não estão presas a um livro, à determinadas teorias da arte, eu acho que por um lado isso é bacana, é legal, porque as vezes a teoria... o crítico, o crítico jamais vai chegar ao tempo do artista, nunca, por melhor que o crítico seja, por mais coisas bacanas que a gente vê aí, eu acho que ele se aproxima, mas ele nunca chega no tempo de produção do artista, nem a última obra que o cara fez, não é, cara, o processo artístico ele está sempre num tempo mais além, sempre mais além.

Eu vejo coisas, sinto coisas, pairando no meu cérebro, (*riso*) acima da caixa craniana, que são coisas, são trabalhos, são questionamentos, provocações, pertinências, essas palavras todas que as pessoas gostam de usar nas construções textuais (*riso*), que ficam aqui, sobrevoando esse tempo, elas estão além, elas não estão materializadas, e é muito engraçado. Eu gosto de trabalhar nesse sentido, essa provocação em ambiente não-institucional. Eu não sei por que, mas eu gosto, mais por essa questão de trabalhar num... (*pausa*)

Dissolver a arte na vida?

Isso, cara, isso!

Fale sobre isso então!

E aí que a gente entra na questão do porquê das pessoas não compreenderem a Arte Contemporânea, porque a Arte Contemporânea ela tá muito atrelada à vida do artista, ao dia-a-dia, a essa coisa. Teoricamente as pessoas teriam que acompanhar. Vai chegar o ponto que tu tem que acompanhar o cara, ir ao banheiro com o cara, quê sei eu! Mas isso é um processo muito bacana, de tu ver a arte nas coisas mais simples, tu ver arte onde as pessoas teoricamente acham que não existe, ou passam despercebidos, esses universos ocultos, o processo vibratório do som ele é isso, é um universo sonoro, uma parede sonora oculta...

Tem a ver também com o que tu estava falando de não mercantilizar as coisas...

Exatamente... tem essas questões todas. Cara, eu ultimamente ando fazendo obra sonora que não tem som, por exemplo. Meu próximo trabalho é isso. É uma escultura que não tem som. Ela tem só um alto-falante, uma estrutura, mas não tem som sendo projetado ali. Até então. E aí? E eu chamo de instalação sonora. E aí as pessoas perguntam: “Como que é instalação sonora se não tem som?” Ah, e agora?! E aí tu pega a trajetória de um artista, que trabalha o tempo inteiro com alto-falantes, e projeção de áudio, e ambientes, espacialização, plasticidade, ah, som aqui, multicanal. E tu tem uma obra que tem um único alto-falante, e não tá tocando nada. Tu tem que saber por que houve essa troca, por que o cara tá produzindo aquilo... aí as pessoas vão chamar de escultura. Não eu chamo de “instalação sonora”. “Tá mas não tem som cara!” Pois é, e aí?

John Cage também, né?

É, também, John Cage, mas tu tem que descobrir cara, (*descobrir*) por que há esse elemento, qual elemento que causou essa quebra na trajetória do artista. É esse silêncio, esse silêncio interno, essas inúmeras peças sonoras que acontecem na cabeça de cada uma das pessoas que andam pela rua, que tu jamais vais ter... essas paisagens sonoras que os caras andam, as vezes tu olha as pessoas (*estão*) com uma cara estranha, e tu fica tentando, pela expressão da face ou do corpo delas, tu fica pensando: “esse cara tá triste”, “esse cara tá alegre”, “esse cara tá preocupado”, só que tem uma série de pensamentos ali, e o mais engraçado é que quando tu pensa, tu pensa com tua voz, então tu tá sempre gerando essa paisagem sonora dentro da tua cabeça, em função da tua voz, cara, do teu processo de pensamento. Esse teu processo de pensamento é uma paisagem sonora, é peça sonora, é uma paisagem sonora, esse é o silêncio que a gente tenta buscar, nem “tenta buscar”, tenta amplificar. Então, é uma instalação sonora? É, ela provoca isso, ela provoca justamente esse pensamento, de tu olhar para o objeto e dizer assim: “Por que é uma instalação sonora, se não tem som?” Isso tu já tá pensando, se tu pensou, tu já compôs a peça sonora para aquele trabalho, ponto. Isso eu acho legal, acho uma informação legal de saber, que vai ter dar base ou *background* para entender esse trabalho específico ou outro, sei eu... (*pausa*) mas não tem nada de egoísmo... é o “sozinho”... olha o cara querendo fugir!!! (*risos*).

Obrigado!