

Carlos Eduardo Tsuda

Arte Sonora e Espaço: Estética e Novas Possibilidades Poéticas.

MESTRADO EM TECNOLOGIAS DA INTELIGÊNCIA E DESIGN DIGITAL

São Paulo
2014

Arte Sonora e Espaço: Estética e Novas Possibilidades Poéticas.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de *Mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital* - área de concentração em *Processos Cognitivos e Ambientes Digitais*; Linha de Pesquisa *Design digital e Inteligência Coletiva* - pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Marcus Fainer Bastos.

São Paulo
2014

BANCA EXAMINADORA

agradecimentos

Ao programa Tecnologias da Inteligência e Design Digital, por me oferecer o espaço, o tempo e a motivação para concluir esta jornada. A Edna, pela paciência e precisão em sempre me manter informado. A Lucia Santaella, por esta maravilhosa oportunidade.

Ao meu querido amigo e orientador Marcus Bastos, pela compreensão e sabedoria em lidar com um pesquisador com alma de artista.

Aos meus queridos pais, Yoshihisa Tsuda e Leonor Tsuda, e a toda a família pelo amor incondicional e calor humano.

Aos queridos Sérgio Basbaum e Hermes Renato, pelas precisas colocações e bons conselhos que nortearam esta fase final da pesquisa.

E a Talma Salem, parceira nas artes e companheira de viagens transocênicas, astrais e austrais, pelas suas provocações e indagações que sempre me fazem olhar além.

resumo

Arte Sonora e Espaço: Estética e Novas Possibilidades Poéticas (Objetivos) discute os processos de hibridização entre som e espaço, a partir de um percurso histórico por áreas como a música, a arquitetura, as artes visuais, a engenharia acústica e a performance. Diante da diversidade de abordagens sobre o tema, a dissertação busca relacionar as diferentes perspectivas a partir de um recorte baseado no surgimento da Arte Sonora. (Aspectos Teórico-Metodológicos) Tratando das mudanças referentes às diferentes maneiras como o som passa a ser entendido, tanto no universo da música contemporânea como no das artes, a pesquisa intenta demonstrar como a relação entre som e espaço ganha novos sentidos diante das formas instalativas típicas nas experiências mais recentes com som. Além disso, examina diferentes modalidades de percepção do som, e de que modo estes diferem das demais linguagens, implicando em especificidades no que tocante às formas de espacialização. Os conceitos discutidos são aplicados na análise de exemplos pertinentes para o entendimento histórico da arte sonora e das relações entre som e espaço. (Resultados) Estas análises servem como ponto de partida para estudos de caso mais aprofundados em que o autor reflete sobre seu processo no desenvolvimento de obras, tais como a composição sonora para o espetáculo de dança contemporânea *Branco* e a instalação sonora *Promenade*.

Palavras-chave: som, artes, instalação artísticas contemporâneas, arte sonora, arte instalação, performance, música de cena contemporânea.

abstract

Sound Art and Space: Aesthetics and New Poetic Possibilities (Goals) discusses the processes of hybridization between sound and space from a historical overview through areas such as music, architecture, visual arts, sound engineering and performance. Given the diversity of approaches to the topic, this dissertation intends to present alternative perspectives, focusing on the emergence of Sound Art. (Theoretical and Methodological Aspects) By dealing with changes in the ways of understanding sound, both in the world of contemporary music and in visual arts, the research describes different formats of the relationship between sound and space, which acquired new meanings in art installation after more recent experiments with sound. Moreover, it examines the forms of perception of sound and how they differ from other languages, since they imply specificities in their ways of spatialization. The concepts discussed here are applied in the analysis of relevant examples for the historical understanding of sound art and the relation between space and sound. (Results) These analysis serve as a theoretical basis for more in-depth case studies, in which the author reflects about his creative process in different works, such as the sound creation and composition for the contemporary dance spectacle *Branco* and the sound installation *Promenade*.

Keywords: sound art, contemporary art installation, sound art, installation art, performance, contemporary music of the scene.

sumário

:: pensamento / som 10

:: arte sonora 14

:: : a arte do hibridismo 15

:: : o som e as artes 20

:: espaço 24

:: : espaço e historicidade na arte sonora 25

:: : vida e arte no espaço 29

:: : a arte de ocupar o espaço 37

:: : auralidade: sintaxe e poética do espaço 42

:: arquitetura e música 48

:: : primeiros experimentos sonoros no espaço 49

:: percepção 58

:: : sinestesia 59

:: : imagens sonoras 62

:: : percepção do som 65

:: : percepção do espaço 73

:: reflexões sobre experiências no espaço 78

:: : espaço auditivo e o cinema: *sinfonia para espaços abertos opus no 08* :: dudu tsuda
79

:: : composição audiovisual no espaço: acaso e aleatoriedade em *bulbes* :: artificiel e
em *from here to ear* :: céleste boursier-mougenot 83

:: : auralidade e site specific em *echo* :: su-mei tse e *plight* :: joseph beuys 88

:: : territórios sonoros / semânticos em *le chant des sirenes* :: claudio bueno e em
memórias invisíveis :: dudu tsuda 92

:: : performance e composição audiovisual no espaço em *ausências i-vii* :: telemusik
(dudu tsuda, marcus bastos e karina montenegro) e *le temps suspendu* :: dudu

tsuda 95

:: :: acústica e semântica em *plis/replis* :: robin meyer 101

:: **estudos de caso** 105

:: :: **branco**: criação sonora de cena contemporânea 106

:: :: :: música de cena contemporânea: considerações conceituais 107

:: :: :: dentro e Fora de whiteread 109

:: :: :: avesso-inverso_sólido-vazio: o espaço 111

:: :: :: vazio e volume: timbre, semântica e espacialização 113

:: :: :: inversão 115

:: :: :: imã 116

:: :: :: tempo real 117

:: :: :: piano preparado e generativo 119

:: :: :: palavra / caixas 120

:: :: espaço /tempo dramático 122

:: :: **promenade**: instalação sonora para espaço público 124

:: :: :: la rue comme un rêve... 126

:: :: :: percepção do espaço e semântica 129

:: :: :: música 131

:: :: :: auralidade 132

:: :: :: ocupação do espaço público 134

:: **Devir espaço / tempo** 139

:: **Bibliografia** 145

:: **Mídias** 149

:: **Anexos** 149

lista de figuras

figura 1 :: :: Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 15
figura 2 :: :: Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 25
figura 3 :: :: Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 49
figura 4 :: :: 'Pavilhão Philips'	:: :: 50
figura 5 :: :: 'Metastasis' (Iannis Xenakis)	:: :: 52
figura 6 :: :: 'Metastasis' (Iannis Xenakis)	:: :: 53
figura 7 :: :: 'Metastasis' (Iannis Xenakis)	:: :: 54
figura 8 :: :: 'Pavilhão Philips' (Iannis Xenakis, Le Corbusier, Edgar Varèse)	:: :: 55
figura 9 :: :: 'Pavilhão Philips' (Iannis Xenakis, Le Corbusier, Edgar Varèse)	:: :: 56
figura 10 :: :: 'Pavilhão Philips' (Iannis Xenakis, Le Corbusier, Edgar Varèse)	:: :: 57
figura 11 :: :: Instalação Sonora 'Impressoras Kafkanianas' (Dudu Tsuda)	:: :: 79
figura 12 :: :: Instalação Sonora 'Sinfonia para Espaços Abertos Opus no 08' (Dudu Tsuda)	:: :: 80
figura 13 :: :: Instalação Sonora 'Sinfonia para Espaços Abertos Opus no 08' (Dudu Tsuda)	:: :: 81
figura 14 :: :: Instalação Sonora 'Bulbes' (Artificial)	:: :: 84
figura 15 :: :: Instalação Sonora 'From here to ear'(Celeste Boursier-Mougenot)	:: :: 86
figura 16 :: :: Instalação Sonora 'Echo' (Su-mei Tse)	:: :: 89
figura 17 :: :: Instalação 'Echo' (Su-mei Tse)	:: :: 90
figura 18 :: :: Instalação Sonora 'Plight' (Joseph Beuys)	:: :: 91
figura 19 :: :: Instalação Sonora 'Le chant des Sirenes'(Claudio Bueno)	:: :: 93
figura 20 :: :: Instalação Sonora 'Memórias Invisíveis' (Dudu Tsuda)	:: :: 95
figura 21 :: :: Performance Audiovisual 'Ausências i-vii' (Telemusik)	:: :: 97
figura 22 :: :: Performance Audiovisual 'Le Temps Suspendu' (Dudu Tsuda)	:: :: 98
figura 23 :: :: Performance Audiovisual 'Le Temps Suspendu' (Dudu Tsuda)	:: :: 98
figura 24 :: :: Instalação Audiovisual 'Plis / Replis' (Robin Meyer)	:: :: 102
figura 25 :: :: Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 106
figura 26 :: :: Instalação 'Embankment' (Rachel Whiteread)	:: :: 107
figura 27 :: :: Instalação 'Ghost' (Rachel Whiteread)	:: :: 110
figura 28 :: :: Instalação 'House' (Rachel Whiteread)	:: :: 112
figura 28 :: :: Espetáculo de Dança 'Branco' (Lua Tatit)	:: :: 112
figura 29 :: :: Espetáculo de Dança / Esquema de som 'Branco' (Lua Tatit)	:: :: 114
figura 30 :: :: Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 125
figura 31 :: :: Flyer Instalação Sonora para Espaços Públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda)	:: :: 127

pensamento som

"Sound is the vocabulary of nature"¹

Pierre Schaeffer

A temática 'som e espaço' foi largamente explorada em diversas áreas do conhecimento, na música, na arquitetura, nas artes visuais, na psicoacústica, na engenharia acústica e na performance.

Por isso, pesquisar as relações entre som e espaço na arte sonora implica em um estudo que privilegie uma abordagem em múltiplas frentes de atuação, enveredando por objetos de pesquisa mais abrangentes e multifacetados, estudados e analisados sob diferentes pontos de vista. Sobre o aspecto híbrido e multidisciplinar da relação entre som e espaço, Raviv Ganchrow afirma:

"Várias disciplinas mencionaram a conexão entre som e espaço e as relações entre escuta e ambiente sonoro. Elas vão da antropologia à física e à história da arte, os estudos de mídia e a teoria musical"² (Altena, 2010: 34).

Apesar da ampla gama de referências bibliográficas discutidas nesta dissertação, não há muitos textos direcionados especificamente ao tema desta pesquisa, de modo que a construção do recorte teórico partiu de um estudo multidisciplinar, unindo referências de todas as áreas comentadas acima. Em outras palavras, foi realizado um *crossfade* conceitual desta região fronteiriça entre as diferentes áreas do conhecimento que circundam as relações entre som e ambiente, som e espaço e música e arquitetura para darmos conta do enfoque escolhido, isto é, a estética e as novas possibilidades poéticas na arte sonora a partir da discussão sobre o espaço.

1

Tradução: "Som é o vocabulário da natureza."

2

Traduzido a partir de: *"Various disciplines have touched on the connection between sound and space and on the relations between listening and the environment of sound. It ranges from anthropology and physics to art history, media studies and music theory"*.

Neste sentido, os autores e linhas teóricas visitados para esta pesquisa, e suas respectivas considerações acerca da relação entre som e espaço, foram explorados ao longo dos capítulos, agrupados por área de conhecimento e ponto de vista analítico. As possibilidades analíticas aferidas nesta pesquisa são inúmeras, como também são inúmeras as formas de apresentá-las. Optou-se por um texto fluído e contínuo, onde estas especificidades são primeiramente agrupadas, para depois serem contrapostas a processos criativos autorais e de outros artistas. Concluímos este texto com dois estudos de caso mais detalhados: a criação sonora de cena para o espetáculo de dança contemporânea *Branco*, e a instalação sonora *Promenade*. Citaremos, portanto, as linhas de investigação principais que edificaram o corpo teórico deste trabalho e comentaremos a composição estrutural dos capítulos na tentativa de se criar sua bússola de navegação.

Como ponto de partida, intentou-se precisar o nosso entendimento sobre o termo *arte sonora* através de um viés estético e histórico, relacionando autores da história da música e da história da arte, semioticistas, e pesquisadores do processo de hibridização nas artes. Discutiu-se, então, sua definição e sua historicidade do ponto de vista do processo de hibridização que ocorre a partir dos anos 1960, mais precisamente nas artes visuais, arquitetura, música e artes cênicas.

O capítulo seguinte é centrado na reflexão sobre o espaço em diferentes modalidades, detalhando como seu uso culminou num movimento muito maior - identificado por Barbara London na publicação do MOMA *Sounding* -, a diluição das fronteiras entre as artes do tempo e do espaço. Demonstramos, neste contexto, como o interesse pelo espaço nas artes visuais, nas artes cênicas e na música está relacionado ao surgimento de modalidades híbridas como a arte instalação, a performance e a arte sonora. Mais a frente, foi realizado um estudo sobre as formas de apropriação espacial artística e as noções de *instalação* e *site specific* em diferentes autores e linhas teóricas para, ao final, concluir o capítulo com uma reflexão sobre as noções de espaço, lugar e ambiente.

A seguir, foi realizado um estudo histórico da relação entre som e espaço, através de uma reflexão sobre a relação entre a música e a arquitetura na história. Neste sentido, foram apresentados dois estudos de caso, a performance instalativa

Vespers de Alvin Lucier em 1968, e a construção do *Pavilhão Philips* por Iannis Xenakis, Le Corbusier e Edgard Varèse em 1958.

Em seguida, optou-se por um aprofundamento teórico sobre o processo perceptivo e seus desdobramentos para com a relação entre som e espaço. Neste sentido, foram reunidos estudos sobre sinestesia, tipologias e categorias de escuta na música concreta e na semiótica, estudos comparados sobre as diferentes modalidades perceptivas e percepção do espaço. Tais linhas de investigação, complexas e interdisciplinares, não só renderam importantes ferramentas analíticas para os estudos de caso, como também edificaram um fio condutor para o corpo teórico desta dissertação.

Os próximos capítulos são dedicados a estudos de caso de obras autorais e de outros autores, como forma de exercício e aplicação do corpo teórico apresentado ao longo do texto. Divididos por afinidade de pesquisa e motivação estética, estes estudos são apresentados em textos modulares, independentes e recombinantes, contendo análises focadas e direcionadas a alguns aspectos específicos mais latentes. Para cada obra ou grupo de obras, diálogos com autores e estudos apresentados ao longo desta pesquisa, no intuito de mostrarmos um olhar panorâmico sobre algumas obras que tem sido produzidas, sem a pretensão de se criar categorias classificatórias.

Por se tratar de um campo de exploração artística híbrido e em constante evolução, não acredita-se que seja possível, nem desejável, enumerar todas as formas existentes de uso do espaço na arte sonora em categorias analíticas. Pelo contrário, esta pesquisa intenta para um olhar crítico que considera diferentes áreas de conhecimento, e busca aferir características que possam indicar possibilidades de exploração estética na relação entre o som e o espaço. Ou, como coloca Eleonora Fabião sobre a performance:

"...desafiar princípio classificatórios é um dos aspectos mais interessantes da arte contemporânea. A suspensão de categorias classificatórias permite o desenvolvimento de "zonas de desconforto" onde o sentido se move, onde espécimes ontológicas híbridas, alternativas e sempre provisórias podem se proliferar. Porém é preciso frisar: não se trata de um elogio à falta de clareza, de fetichisar o misterioso, muito pelo contrário, trata-se simplesmente de reconhecer e investigar a extrema vulnerabilidade dos ditos "sujeitos" e "objetos" e torná-la visível" (Fabião, 2009: 289).

E por fim, no último capítulo, foram apresentados os dois estudos de caso principais desta pesquisa, a criação sonora de cena do espetáculo *Branco* de Lua Tatit, e a instalação para espaços públicos *Promenade*. Em ambos os casos, algumas aplicações práticas de conceitos discutidos serão rerepresentadas, assim como novos caminhos analíticos pertinentes a cada processo criativo introduzidos. O nível de detalhamento analítico é mais profundo, incorporando mais aspectos e características de cada obra.

arte sonora

*"What sense is there, Minard asks himself, in practicing listening within music's protected areas while training not to listen 'outside'?"*¹
Bernd Schulz

figura 1

Nestes capítulos iniciais, tentamos definir e contextualizar historicamente o termo *arte sonora* a partir de diferentes autores e perspectivas. Tal tarefa é essencial por nos auxiliar a delimitar nosso objeto pesquisa e, assim, embasar a argumentação que se desenvolverá nos demais capítulos.

a arte do hibridismo

"In this zone of maximum hybridity, definitions fall flat."

Erika Suberburg

Segundo Lilian Campesato, a arte sonora surge em meados dos anos 1970³, na fronteira entre música, artes visuais e arquitetura (Campesato, 2007: 4). Ou como afirma Anne Hilde Neset, na 'obscura zona entre a música composta, a instalação, a performance e a arte Conceitual'⁴ (London, 2013: 16). Fruto de um fenômeno de convergência entre estas três áreas, e de um movimento crescente de mudanças nas formas de percepção humanas resultante da efervescência estética da primeira metade do séc. XX, a arte sonora surge como desdobramento deste cenário de hibridismo entre meios e linguagens (Schulz 1999: 24).

"A obra de arte torna-se um experimento de percepção, em que o ouvinte / espectador rastreia experiências que o próprio artista teve, através da obra /.../ Ao colocar ruídos cotidianos e sons musicais em patamares equivalentes, Cage fomentou nos 'artistas visuais' o desejo de expandir suas obras de arte em um contexto dinâmico"⁵ (Schulz 1999: 25).

Os aspectos formais e tecnológicos da arte sonora adquirem características híbridas ao propor uma nova reflexão entre as grandezas físicas do som, o espaço e o tempo. Não à toa, 'se apresenta de diversas formas, em múltiplas maneiras e com inúmeros objetivos'⁶ (London 2013: 16). Sobre o processo de hibridização dos meios artísticos, Julio Plaza, em *Tradução Intersemiótica*, nos diz:

"No movimento constante de superposição de tecnologias sobre tecnologias, temos vários efeitos, sendo um deles a hibridização de meios, códigos e linguagens que se justapõem e combinam, produzindo a Intermídia e a Multimídia. O emprego de suportes do presente implica um consciência desse presente, pois ninguém está a salvo das influências sobre a percepção que esses mesmos suportes e meios tecnológicos nos impõem" (Plaza 2003: 13).

4

Traduzido a partir de: "an obscure zone between composed music, installation, performance, and Conceptual art."

5

Traduzido a partir de: "The work of art becomes an experiment in perception, in which the listener / viewer traces experiences the artist himself had through his work. (...) By putting everyday noises and musical sounds on equal footing, Cage fostered 'visual artists' desire to expand the work of art with a dynamic context."

6

Traduzido a partir de: "it assumes a myriad of forms presented in a multitude of ways and with countless objectives".

Não obstante, podemos considerar que a arte sonora surge quando diferentes modalidades de percepção passam a borrar suas fronteiras em criações que exploram relações sinestésicas dentre as mídias atuantes, não mais se limitando às distinções entre artes do tempo e artes do espaço. Nas palavras de *Motte-Haber*:

" A forma se mostra meramente em outra Gestalt, como uma ação, um processo, ou como um conceito para processo de percepção. Mas a ênfase na percepção resultou em formas de artes híbridas, e isto foi de tremenda importância para o desenvolvimento da arte. A distinção entre arte do tempo e do espaço, exigida pelas teorias estéticas classísticas, estava ultrapassada."⁷ (Motte-Haber 2002: 33).

Anne Hilde Neset, em seu texto *Expressway to Yr Cochlea*, identifica um percurso histórico de experimentos sonoros que impulsionaram a expansão do campo da música para além dos instrumentos musicais, e que mais tarde culminaram nas práticas artísticas centradas no uso do som. Neste contexto, segundo a autora, a arte sonora é herdeira de artistas e músicos como o futurista Luigi Russolo e seu manifesto *The Art of Noise* em 1913, e sua performance cacofônica *Gran Concerto Futurístico* em 1917, a pesquisa trimbrística de Edgard Varèse, a pesquisa de John Cage com sons não musicais em *Future of Music: Credo*, e finalmente Pierre Schaeffer e a música concreta. (London 2013: 18).

Neste contexto, seu discurso e suas motivações criativas passam a lidar com outros assuntos, em contraponto à música, com suas estruturas constitutivas e auto-referenciais em sintaxe e semântica. Existências instalativas, mais voltadas para apreciação não linear, quebram os antigos paradigmas ritualísticos da sala de concerto da música, ao mesmo tempo em que, nas artes visuais, a adequação ao espaço de atuação/montagem tal qual ele se apresenta, começa a ganhar força em contraposição à sacralidade do cubo branco (Campesato 2007).

Barbara London afirma que o som, como uma mídia artística, surge nos anos 60 no momento em que os artistas estavam experimentando processos criativos baseados no tempo (London, 2013: 8). Um outro ponto de vista, muito mais atento ao interesse pelo tempo real da performance e na sonoridade por parte dos artistas,

7

Traduzido a partir de: Form merely shows itself in another Gestalt, as action, as process, or as a concept for a process of perception. But the emphasis on perception has led to boundary-crossing forms of art, and this has been of tremendous import for the development of art. The distinction between arts of time and of space, as demanded by the classicistic esthetic theories, was outmoded

do que numa definição a partir de uma diferenciação histórica e conceitual com relação a música eletroacústica como nos propõe Campesato. Mais a frente, London segue em seu texto pontuando exemplos de artistas de outras áreas que não a música, que se aventuraram pela matéria sonora num movimento de hibridização de processos. Como ela mesma coloca, 'as distinções entre artistas visuais e compositores-músicos-performers borram-se na medida em que jovens artistas passaram a florescer nas áreas de intersecção entre disciplinas'⁸ (London, 2013: 8).

Raquel Stolf, em sua tese de doutorado *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa (investigações sob proposições sonoras)*, encontra, em Allan Licht, uma contraproposta às teorias sobre o surgimento e definição de arte sonora baseadas no seu processo de hibridismo e desenvolvimento a partir de correntes artísticas vanguardistas e do experimentalismo dos anos 60. Para Licht, a arte sonora é uma resultante de uma mudança na forma de lidar com o espaço de um ponto de vista mais amplo, englobando questões sociais, culturais e políticas para além do universo das artes. Não exclui, de forma alguma, as heranças artísticas discutidas em Campesato, London e Neset, pelo contrário, às elas agrega novos vetores históricos - como o cinema, a *ambient music*, o rádio e telefone (a voz desencorporada ou desencarnada), a questão da vigilância (armas sônicas), o *sound design* e a ecologia sonora (Stolf 2011: 33) - que engendraram na formação desta nova modalidade de arte. E que, segundo ele mesmo sublinha, a arte sonora se encontra "entre categorias, talvez por que seu efeito sobre o ouvinte [também] está entre categorias" (Allan Licht apud Stolf 2011: 33).

Stolf também menciona a perspectiva de Steve Roden, que considera arte sonora, propostas artísticas que evoquem a escuta e a sonoridade, mesmo que o som não esteja presente em sua exposição. Neste sentido, Roden argumenta que nem sempre o resultado artístico de um trabalho de arte sonora reside no material sonoro, mas que propõe "incorporar a um espectador o ato de escutar, ouvir, ou pensar sobre o som" (Steve Roden apud Stolf 2011: 33-34). O que nos sugere uma estreita relação do autor com o pensamento de Pierre Schaeffer, sobretudo com

8

Traduzido de: "The distinction between visual artists and composer-musician-performers blurred as young artists started to thrive in the fertile middle ground between disciplines".

relação aos quatro tipos de escuta discutidos em seu livro, *Traités des Objets Musicaux*.

Não à toa, estas novas possibilidades narrativas sonoras, não pertencentes aos rígidos limites da música, acabam por influenciar e se influenciar por outros meios, em processos colaborativos e dinâmicos, ignorando fronteiras e regras formais. Como bem coloca Plaza, “o séc. XX é rico em manifestações que procuram uma maior interação entre as linguagens” (Plaza 2003: 11). Ou como nos coloca Bernd Schulz, é neste momento que “o termo inexato Arte Sonora se desenvolveu no limiar entre a música e as artes visuais”⁹ (Schulz 1999: 25).

Temos, portanto, um movimento de hibridização dos processos artísticos que culminaram na formação de um novo tipo de discurso sonoro, com aptidões estéticas advindas tanto da música quanto das artes visuais e da arquitetura, e um interesse bastante acentuado no espaço físico e no ambiente. Este processo pode ser entendido como parte do processo mais amplo de convergência entre mídias e linguagens que marcou o século XX, conforme discutido por Lucia Santaella em livros como *Culturas e Artes do Pós-Humano*. Nas palavras da autora:

“São muitas as razões para esse fenômeno da hibridização, entre os quais devem estar incluídas as misturas materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição crescente e sincronização conseqüente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática. Uma vez que a questão das hibridizações nas artes é muito vasta, selecionei para discussão três campos que me parecem os mais significativos. Primeiro: as misturas no âmbito interno das imagens, interinfluências, acasalamentos, passagens entre imagens artesanais, as fotográficas, incluindo cinema e vídeo, e as infográficas. Segundo: as paisagens signicas das instalações e ambientes que colocam em justaposição objetos, imagens artesanais bi e tridimensionais, fotos, filmes, vídeos, imagens infográficas e ciberambientes numa arquitetura capaz de instaurar novas ordens de sensibilidade. Terceiro: as misturas de meios tecnológicos presididos pela informática e teleinformática que, graças à convergência das mídias, transformou as hibridizações das mais diversas ordens em princípio constitutivo daquilo que vem sendo chamado de ciberarte” (Santaella, 2003: 135-136).

A arte sonora nasce, portanto, da contraposição e do contraste levantados pelas mudanças estéticas dos anos 60 e 70, na música e nas artes visuais, e a confluência de interesses e processos criativos nas diversas áreas e categorias artísticas. Neste sentido, como Plaza nos coloca:

⁹

Traduzido a partir de: “the unfortunately somewhat inexact term of Sound Art, a hybrid form that have developed at the boundary between music and visual art.”

"As transformações, que se processam nos suportes físicos da arte e nos meios de produção artística, constituem as bases materiais da historicidade das formas artísticas e, sobretudo, dos processos sociais de recepção" (Plaza, 2003: 10).

Filha bastarda de todas as artes juntas, responde ativamente às mudanças tecnológicas e estéticas nos processos artísticos, sempre atualizado e atualizante em seu *modus operandi*.

De seu hibridismo e multiplicidade de possibilidades intertextuais, também se origina uma crise de validação e delimitação de atuação, enquanto nova categoria artística. O universo de discussão da arte sonora é repleto de contradições e discordâncias entre autores, pensadores e artistas, muitos mais preocupados com nomenclaturas e categorizações que acabam enrijecendo um processo fluído por natureza. Uma frase de Plaza sobre o processo de hibridismo na arte contemporânea, sintetiza bem esta situação na arte sonora:

"A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir desta interação" (Plaza, 2003: 12).

Consideraremos, então, a arte sonora como uma forma de expressão sonora híbrida e em constante evolução, fruto da convergência dentre diferentes modalidades artísticas. Ela tem na sua relação com o espaço — e sua multiplicidade de possibilidades estéticas — seu objeto de exploração primordial, podendo resultar em obras instalativas e/ou performáticas. Sua temporalidade extrapola as regras formais da narrativa musical, ao propor uma nova forma de referencialidade, muito mais aberta e não linear.

o som e as artes

"L'originalité est une nécessité absolue de survie de l'espèce humaine."¹⁰

Iannis Xenakis

Buscando utilizar o som de modo diferenciado, privilegiando questões que expandem os problemas típicos da música (discurso, narrativa e temporalidade), a arte sonora tem no espaço um amplo campo de exploração estética. A relação entre som e espaço permite uma multiplicidade de possibilidades poéticas - a ocupação espacial (*site specific* ou não), a criação plástica, o conceito de escultura expandida, a tridimensionalidade e a sensação volumétrica, e as questões de localização geográfica - e remontam a práticas da música contemporânea anteriores a este momento, passagens cruciais para o seu desenvolvimento como um todo (como já exemplificado acima).

A maior importância que as relações entre som e espaço adquirem entre as poéticas contemporâneas resulta numa crescente diversidade de possibilidades, que surgem nos mais diferentes circuitos. O que nos remete ao cenário dos anos 60 retratado por Barbara London em *Sounding*, onde ela considera o surgimento de casas de apresentação alternativas em Nova Iorque como um ponto crucial na formação de novos meios de produção artística, mais experimentais e sem potencial comercial. Os núcleos fomentavam não somente novos artistas e novas pesquisas artísticas, como também abriam possibilidade para criação de um público atuante e que muitas vezes mantinham um intenso diálogo 'com os novos tipos de arte - *site specific* e performance - ainda em formação' (London 2013: 08). Nas palavras da autora:

"Não somente em Nova Iorque, mas também em cidades como Estocolmo, Londres, Milão, Kobe e Melbourne, centros de arte conhecidos como 'espaços alternativos' estavam surgindo e dando suporte às artes sonoras. Estas organizações, algumas delas de curta duração, recebiam os artistas estrangeiros e lhes davam oportunidades para experimentar em novos formatos. Críticos eram bem-vindos também para discutir conexões entre arte, música e som"¹¹ (London 2013: 08).

¹⁰

Tradução: "A originalidade é uma necessidade absoluta de sobrevivência da espécie humana".

¹¹

Traduzido a partir de: "Not only New York, but also in cities such as Stockholm, London, Milan, Kobe, and

Neste contexto, dos anos 60 para cá, tem crescido o número de festivais, espaços e centros de produção dedicados as artes performáticas experimentais, na medida em que artistas advindos de diversas áreas passam a se interessar pela prática sonora. Segundo Santaella, é a partir dos anos 1970 que a arte-instalação passa a integrar com mais freqüência “exposições contemporâneas onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturados numa arquitetura, com dimensões, por vezes, até mesmo urbanísticas, responsável pela criação de paisagens signicas que instauram uma nova ordem perceptiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos capazes de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive” (Santaella 2003: 145). Ao ponto de culminar, nos anos 90, na situação em que museus passam a incorporar video instalações, instalações multimídia e de arte sonora em sua programação (London 2013: 08). Período que coincide, por exemplo, com o surgimento de alguns festivais dedicados à performance experimental e à arte sonora como o holandês *Sonic Acts* e o alemão *Transmediale*.

Embora London não esteja direcionando seu olhar única e exclusivamente para trabalhos sonoros cujo o uso do espaço tenham um peso maior, podemos aproveitar sua contribuição para traçar um perfil histórico do surgimento do interesse pelo som como um todo e, por consequência, pela sua relação com o espaço. Percebemos esta abordagem na seguinte passagem:

"Espaços alternativos se lançaram em lugares onde museus não ousaram visitar. Um importantíssimo exemplo é o Kitchen, que, desde sua abertura no SoHo em Manhattan no início dos anos 1970, abrigou exposições de artes visuais, dança, música experimental, frequentemente combinados dentre si. Naquele tempo, o termo "experimental" foi muito usado e aplicado em diversas formas de experimentação artística, da música concreta de Pierre Schaeffer nos anos 1950 na França a trabalhos de intermídia baseadas em som de artistas dos anos 60"¹² (London 2013: 08).

Melbourne, art centers known as "alternative spaces" were emerging and supporting the evolving sonic arts. These organizations, some of them short-lived, welcomed artists from abroad and gave them oppotunities to try out new forms. Critics were welcomed as well, to discuss the connections between art, music, and sound.

12

Traduzido a partir de: "Alternative spaces jumped in where museums feared to tread. A prime example is the Kitchen , which, since opening in Manhattan's SoHo in the early 1970s (it has since moved to Chelsea), has presented visual art, dance, and experimental music, often in combination. Back then, the term "experimental" was much used and applied to diverse forms of artistic experimentation, from Pierre Schaeffer's *musique concrète* in 1950s France to works by sound-oriented intermedia artists of the 1960s..."

A partir de cenário desenhado por London, percebemos um aumento significativo do número de artistas praticantes, o que revela o incrível potencial poético do som espacializado na arte contemporânea, e resulta em uma heterogeneidade de caminhos que abrangem desde o diálogo mais canônico com os rumos da música erudita contemporânea ao surgimento de artistas visuais que modelam sons ao invés de imagens. Também fica clara a essência multidisciplinar da Arte Sonora, ao se hibridizar, com muita naturalidade, com outras áreas do conhecimento.

Neset vai de encontro com as afirmações de London ao colocar que a arte sonora tem angariado cada vez mais espaço em instituições de arte nas últimas duas décadas, e que este interesse crescente está relacionado ao fenômeno que ela denomina de *sonic turn*. Segundo Neset, este termo designa a gradual transição de foco do sentido visual para o sentido auditivo, que ocorreu no âmbito das práticas artísticas e dos estudos acadêmicos, num tempo em que a consolidação da importância e a relevância do som em função do surgimento dos fones de ouvido se tornou um fenômeno global (London 2013: 16).

Mais recentemente, começa a ser explorada, a dimensão geográfica com o surgimento de tecnologias de geolocalização e sensoriamento espacial/presencial, e os ambientes virtuais tridimensionais imersivos, com o advento de pesquisas em realidade aumentada e em realidade virtual.

Apesar de parecerem universos extremamente distintos, dado sua motivação criativa e seus resultados aferidos, estabelecemos que o fio condutor que abrangerá esta diversidade de processos artísticos é a relação do som com o espaço e/ou ambiente. Como já escrito na introdução deste trabalho, em cada um dos casos que trabalharemos neste texto, tentaremos apresentar aos poucos os conceitos, linhas teóricas e ponto de vistas dos autores que compõe a bibliografia. É claro, todavia, que enfocaremos mais em alguns gêneros artísticos do que outros, privilegiando trabalhos cuja motivação de ocupação espacial nos impinja discussões pertinentes aos estudos de caso desta dissertação. Neste contexto, não nos ateremos tanto à história do surgimento da arte sonora em si, como percebemos nos textos de Campesato e London; partiremos da história para poder traçar um caminho analítico

da sua relação com o espaço, num recorte ora sincrônico ora diacrônico, pontuando, ao longo dos capítulos, os nódulos conceituais pertinentes.

Apesar da importância do processo de hibridização que se deu dentre as artes do espaço e do tempo - apontado por London, Motte-Haber, Schulz, Stolf, Licht e Campesato como um marco importante para o surgimento da arte sonora -, não incluiremos nesta dissertação trabalhos de performance sonora que não tenham, no espaço, uma possibilidade de exploração estética e poética. Em outras palavras, nem todos os processos artísticos baseados no tempo que passam a integrar o som, são relevantes para esta pesquisa. Desta forma, podemos deixar aqui estipulado que os trabalhos artísticos que nos interessam são instalações sonoras e/ou audiovisuais, instalações sonoras e/ou audiovisuais *site specific*, criações sonoras de cena instalativas e/ou *site specific* e performances sonoras e/ou audiovisuais instalativas e/ou *site specific*.



espaço

"In installation the object has been rearranged or gathered, synthesized, expanded, and dematerialized"

Erika Suberburg

figura 2

Neste capítulo, realizaremos um estudo histórico da relação entre som e espaço nas artes, e sua relação com o processo de hibridismo identificado no surgimento da *arte instalação*, *site specific* e *arte sonora*.

espaço e historicidade na arte sonora

"On either side of the room, the walls are lined by gigantic stacks of speakers of erratic assembly. Some look as if they have been repurposed from wardrobes, others from TV cabinets, their electrical and cathode ray intestines ripped out to be replaced by cone-shaped woofers resembling black eyes, a visual dead end."

Steve Goodman

Como pudemos ver nos capítulos anteriores, os anos que sucederam as rupturas impingidas pelas ousadas apostas cênicas de Tristan Tzara, a arte do ruído de Luigi Russolo, a escultura de Brancusi, e a abertura para múltiplas direções na música ocidental, em compositores como Erik Satie, Edgar Varèse, Arnold Schoenberg e Luigi Nono e, sobretudo, pela arte conceitual de Marcel Duchamp, foram repletos de constantes transformações no campo estético e poético e, sobretudo, resultaram em muitos novos experimentos artísticos.

Sobre este momento, Campesato afirma:

A arte conceitual traz a ideia de desmaterialização da arte, agregando conteúdos que deixam de ser auto-referenciais para apontar para questões políticas, sociais e institucionais. O conceito coloca-se no lugar do objeto e o processo no lugar da técnica. Ficam estabelecidas novas formas de intervenção artística como a performance e a instalação. Em ambas, o contexto é alçado a elemento fundamental da obra (Campesato 2012: 19).

Uma sucinta frase de Motte-Haber sintetiza este importante momento de hibridização de meios artísticos, fortemente vivenciado nas décadas de 1960 e 1970:

"Os artistas visuais não tinham mais o monopólio na estruturação do espaço, assim como os músicos não eram mais os únicos preocupados com o aspecto das mudanças temporais¹³" (Schulz 1999: 41).

O espaço, enquanto via de possibilidade estética / discursiva, foi um grande mote de mudança de paradigma não só artístico, como também social e político. A consciência do espaço foi motivada e motivou uma nova forma de visão da produção cultural e artística, por ser uma resultante de um desdobramento histórico natural de desprendimento das amarras tradicionais vigentes, quer seja no âmbito das artes, quer seja na vida cotidiana, por um lado, e ao impingir novos questionamentos e propostas nas relações sociais e políticas com propostas criativas que extrapolaram os limites do espaço sagrado da arte.

13

Traduzido de: "Visual artists no longer had a monopoly on structuring space, just as musicians were no longer the only ones concerned with the aspect of temporal changes."

Num ambiente propício a miscigenação e a contaminação de processos, assistimos caminhos traçados por artistas visuais, artistas da cena e músicos se cruzarem e, em muitos casos, se convergerem em novas modalidades artísticas. A arte instalação — herdeira de uma aproximação da arquitetura, das artes visuais, da *land art* e a arte sonora - como já discutido, meio artístico híbrido adjacente — são sem dúvida duas destas novas modalidades que se destacaram nas artes do séc. XX e XXI, o que nos mostra a crescente importância do espaço nos processos criativos. Segundo Campesato, "o espaço adquire uma importância vital na maior parte dessas produções que, atuam não como agente de delimitação da obra, mas como elemento integrante da mesma" (Campesato 2007: 132). Sobre a arte instalação e suas heranças *duchampianas*, Santaella nos esclarece um ponto essencial para a compreensão desta questão ao afirmar que:

"A segunda modalidade das misturas ou hibridizações é aquela que se processa através das intervenções propositadas do artista no ambiente que o circunda, especialmente o das galerias, museus e mesmo no ambiente urbano. Tais intervenções são frutos de um gesto imaginário-conceitual de apropriação e transfiguração de todos os meios que a galáxia semiosférica coloca à disposição do artista. O grande precursor desse gesto apropriador foi, sem dúvida, Duchamp (...) Duchamp foi o primeiro a se dar conta das repercussões que os objetos industrialmente produzidos, quer dizer, objetos signos, traziam para a arte (...) Do mesmo modo que uma palavra muda de sentido quando se desloca de um contexto para o outro, também os objetos encontram nos usos, inevitavelmente contextuais, a consumação de seus significados" (Santaella 2003: 144).

O crescimento de artistas que passam a realizar trabalhos instalativos nas artes visuais - e posteriormente, na arte sonora - evidencia esta transição da apreciação contemplativa - que nos impinge as obras de pintura e escultura e a música apresentada no teatro -, para uma experiência integralmente relacionada ao espaço, visando sua ocupação de forma poética e ativa. Os dados físicos do espaço passam a fazer parte da teia conceitual do processo artístico: obra e ambiente¹⁴ borram suas fronteiras, e o entorno passa a fazer parte da criação como um todo (Rebentisch 2012: 221, Campesato 2007: 128-132). Sobre a forte aptidão instalativa da arte sonora, Campesato especifica:

14

Quando nos referimos à relação entre obra e ambiente, estamos considerando diferentes aspectos do espaço que a obra passa a incorporar, seja suas propriedades acústicas e físicas, ou dados contextuais ali existentes. Estamos considerando também aqui, as instalações realizadas em espaços protegidos, nos chamados cubos-brancos, pois segundo Rebentisch, não podemos deixar de pensar que sua integralidade engloba também o contexto onde estão inseridos. Realizaremos, mais a frente, uma discussão mais profunda sobre os termos *espaço*, *ambiente*, *lugar* em diferentes autores, e introduziremos outros termos específicos a determinados autores no capítulo *arte do espaço*.

"A forte conexão que a arte sonora estabelece com o espaço, utilizando-o como um dos principais elementos na construção da obra, ocorre por meio de seu estreito parentesco com a instalação, termo que a partir da década de 1980 tem sido utilizado para descrever um tipo de arte que rejeita a concentração em um objeto em favor de uma consideração das relações e interações entre um certo número de elementos e de seus contextos" (Campesato 2007: 132).

Neste contexto, no intuito de se edificar uma fundamentação histórica sobre este período transitório, discorreremos sobre relação entre espaço e som na música e nas artes visuais, enfatizando a diferenciação na forma como cada um se relaciona com a espacialidade.

Consideremos, então, como ponto de partida, a diferenciação entre a forma como a música eletroacústica e a arte sonora lidam com o espaço. Campesato nos ajuda a compreender melhor este momento, além de nos precisar como esta situação se deu no desenvolvimento da sonoridade nas artes. Nas palavras da autora:

"apesar de incorporar o espaço como elemento da composição, a música eletroacústica restringiu a noção de espacialidade à idéia de projeção sonora. Com isso criou estratégias para gerar a impressão de localização das fontes sonoras (frente/fundo, esquerda/direita), de reconhecimento de planos sonoros (próximo/distante) e de construção de espaços acústicos virtuais (grande/pequeno, seco/reverberante). Portanto o espaço eletroacústico provém exclusivamente do dado sonoro e está ligado a parâmetros de localização da fonte e de dimensão da sala, gerando uma sensação auditiva de espacialidade. A música eletroacústica cria uma espécie de espaço acusmático, um espaço que não corresponde àquele em que a obra é difundida /.../ na arte sonora o espaço real em que a obra se apresenta é parte da própria obra. E não são apenas os elementos "acústicos" do espaço que entram em jogo, mas sim a totalidade de sentidos que o espaço gera: dimensão, cor, textura, imagem, superfície, forma, projeção, etc. Cada um desses elementos pode adquirir um significado especial dentro da obra" (Campesato, 2007: 134).

Ainda sobre o diferencial entre ambas formas de arte, Helga de la Motte-Haber, em seu artigo *Space - Environment - Shared World*, afirma:

"Contra a barreira do *Musak* ou a onipresença de sons de ar-condicionado, ele [Robin Minard] desenvolve ambiências sonoras adequadas à lugares específicos e suas funções. Aqui, a estrutura temporal da música foi dissolvida em favor das qualidades estruturantes do espaço. Isto também invalidou as condições habituais de apresentação em concertos. O ouvinte não mais estava na posição distanciada de alguém sentado vis-à-vis. Ele era englobado pelo som — e isto em situações cotidianas"¹⁵ (Schulz 1999: 41).

15

Traduzido a partir de: "Against the constant barrage of Muzak or the omni-present sounds of air conditioning, he (Robin Minard) set musical ambiances suited to specific sites and their function. Here, the temporal structure of the music was dissolved in favor of its space-structuring qualities. This also invalidated the accustomed conditions of concert presentation. The listener no longer has the distanced position of someone sitting vis-à-vis. He was encompassed by sound - and this in everyday situations."

A diferença nas relações que ambas, música e arte sonora, estabelecem com o espaço, acaba não somente por nos ajudar a definir melhor uma das fronteiras mais difíceis de ser delimitada, a histórica, como também nos mostra um importante diferencial em suas motivações criativas. Identificamos com clareza o processo de hibridização entre as artes do tempo e do espaço discutido por London, Neset, Schulz, Stolf, Motte-Haber e Campesato. Além disso, também nos ajuda a compreender melhor os detalhamentos acerca do uso específico do espaço que se pratica na arte sonora, como veremos a seguir. Bernd Schulz, ao escrever sobre Robin Minard em seu artigo *Compositions in Space*, nos coloca um ponto de vista pertinente:

"A questão não é mais compor estruturas musicais para um espaço governado por condições neutras, mas moldar espaços acústicos cuja atmosfera dada deve ser integrada à composição¹⁶" (Schulz 1999: 28).

O trecho esclarece a distinção entre duas formas de uso do espaço, ao reforçar a argumentação de Campesato na diferenciação da espacialidade. Muito embora percebamos uma grande semelhança nos discursos narrativos e timbrísticos utilizados nas duas formas, a maneira como cada uma propõe sua ocupação espacial é completamente diferente.

Mais a frente, a vocação contextual que nos aponta Campesato, Schulz, Motte-Haber e Rebentisch, não somente delimita as fronteiras conceituais e motivacionais entre as duas formas de arte mas também instaura um processo histórico ainda mais relevante nas artes, a aproximação entre vida e arte.

¹⁶

Traduzido a partir de: "The point is no longer to compose musical structures for a space governed by neutral conditions, but to mold acoustic spaces whose given atmosphere must be integrated into the composition."

vida e arte no espaço

"The line between art and life should be kept as fluid, and perhaps indistinct as possible."¹⁷

Allan Kaprow

A arquitetura aural, de que nos fala Barry Blesser e Linda-Ruth Salter em *Spaces speak, are you listening? Experiencing Aural Architecture*, e suas implicações no modo como as pessoas vivem e vivenciam o espaço, traz ainda mais um importante componente de exploração estética por abranger também dados contextuais e culturais do ambiente. Remonta aos ideais propostos por Allan Kaprow e John Cage de aproximação da dualidade arte e vida, sobretudo em experiências que lidam com questões sócio-econômicas, culturais e psicológicas no espaço público. Kaprow, nas palavras de Campesato, 'extrapolava os limites do espaço das performances, não apenas do espaço físico, mas das relações entre o cotidiano (arte-vida), justapondo linguagens plásticas e performáticas, na criação do que ele chamou de "ambiente"'. (Campesato 2007: 29)

Como já visto, esta perspectiva pode também ser encontrada na argumentação de London e Naset, que considera o surgimento de teatros e espaços culturais alternativos (em contraponto ao espaço institucional dos museus e às galerias de arte) nos anos 1960, um marco histórico para o nascimento da arte sonora, por possibilitar a formação de um novo tipo de artista e um novo tipo de público, mais voltados para projetos experimentais e laboratoriais, e menos atrelados à sistemas de classificações e propostas curatoriais de museus e galerias. Uma dissolução da cisão entre vida e arte, a partir de um novo olhar sobre o fazer artístico, muito mais atento ao seu entorno e ao seu contexto.

Nesta mesma direção, Suderburg afirma que, ao propor uma interação direta e presencial com o espaço físico, o artista assume uma nova condição criativa e existencial, muito mais próxima do cotidiano, do *naïf*, da figura do artesão, do 'artista popular'. Situações e personas contrapostas a esfera da grande arte no séc.

17

Tradução: "A linha existente entre vida e arte deveria ser mais fluida e talvez indistinta possível".

XIX, sempre referenciadas com um certo grau de descrédito e diminuição. As noções de *fine arts* e *folk art* tem suas fronteiras borradas a partir do momento em que o espaço passa a ser visto como uma via de fruição estética (Suderburg 2000: 7). Neste sentido, a autora apresenta um aprofundamento arqueológico da relação entre vida e arte, enfatizando que foi através de um uso despretensioso, cotidiano e casual do espaço / ambiente - e sobretudo, fora do "mundo das artes" -, que se deram os primeiros passos em direção ao o que chamamos hoje de instalação, e todas as formas de ocupação artística do espaço. Desta forma, encontrou nos longínquos *WunderKammers*, uma possibilidade narrativa peculiar na relação dentre os objetos, e dentre os objetos e o espaço. Nas palavras da autora:

"Um *Wunderkammer* pode justapor um grupo de ovos de avestruz com ornamentos de jardim em forma de bolotas de mármore, ou uma tigela de madeira com ossos de coxa de um antílope. (...) Esta falta de homogeneidade é precisamente o que faz a *Wunderkammer* um intrigante precursor da arte instalação. Ela sugere ao mesmo tempo uma conectividade a coleta de material íntimo e a atos de deslocamento, tais como curio ou armário de *souvenirs*, altares pessoais, lembranças de estrada, um agrupado de peças autobiográficas. Tudo adquire a escala institucional do *Wunderkammer* ao mesmo tempo em que dissemina esta paixão por conhecimento através do consumo e da organização / arranjo de objetos na escala mais íntima do cotidiano¹⁸" (Suderberg 2000: 7-8).

É importante ressaltar a idéia de unicidade, de intimidade, do ato e efeito de ser pessoal, que está por trás destes *gabinets de curiosidades*. São objetos embuídos de um composto de regras, sistemas de classificação, memórias e preferências pessoais, que apenas seu proprietário pode compreender em sua magnitude. Uma complexa teia de relações sígnicas entrelaçadas por esta narrativa que conecta os objetos uns aos outros, e ao espaço onde eles se situam, numa antecipação, como bem enfatiza Suderburg, do processo artístico instalativo. Neste sentido, Santaella contribui para esta questão ao descrever uma importante passagem sobre a obra de Marcel Duchamp:

18

Traduzido a partir de: "A *Wunderkammer* might juxtapose a group of ostrich eggs with marble acorn garden ornaments, or a wooden bow with the thigh bones of an antelope. (...) This lack of homogeneity is precisely what makes the *Wunderkammer* such an intriguing precursor to installation art. It suggests as well a connectivity to acts of intimate material collection and repositioning such as curio or souvenir cabinets, personal altars, roadside and hike memorials, and autobiographical mantelpiece grouping, all of which take the institutional scale of the *Wunderkammer* and dissolve and redistribute this passion for knowledge through the consumption and arrangement of objects on a more intimate scale across the everyday."

"Nas suas enigmáticas contravenções, ele (Duchamp) estava ironicamente evidenciando que, assim como qualquer imagem tem um caráter de signo porque se trata obviamente de uma forma de representação, qualquer objeto também tem uma natureza signica ou quase signica que lhe é própria e que é ditada pela sua funcionalidade. /.../ Se a fotografia havia inaugurado, no mundo da linguagem, a era da reprodução, provocando a crise da representação, levada a efeito pela história da arte moderna, Duchamp antecipatoriamente pôs termo a essa era, antevendo o esgotamento do dilema figurativo vs. não-figurativo, no terreno da arte e fora dele, assim como levou o questionamento dos suportes das artes até o limite da dissolvência." (Santaella 2003: 144).

Ora não está se considerando rupturas estéticas e processuais presentes em diferentes práticas artísticas? Tal uso do objeto apontado por Santaella, e arqueologicamente descrito por Suderburg, inaugura um importante caminho nas artes, que mais tarde vai culminar - dentre outras modalidades híbridas artísticas - na arte sonora. Campesato contribui para esta discussão ao afirmar que:

"instalação é um gênero de arte que, pelo uso de materiais escultóricos e de outras mídias, busca modificar a maneira que um sujeito experiêcia um espaço particular, desse modo aproximando-se das artes performáticas" (Campesato 2007: 132).

Não à toa, esta nova forma de atribuir narrativas a partir da relação dentre os objetos e entre o objeto e o espaço, entra em sinergia com um interesse pelo som que não é mais atrelado ao discurso musical e sua auto referencialidade, aberto a inúmeros outros estímulos, motivações criativas e conceitos no cerne de seu processo. Vemos surgir, neste momento, novas formas de criação e composição sonora, onde as associações conceituais e a porosidade aos dados contextuais e ao ambiente, passam a estruturar a proposta artística.

Neste sentido, é possível considerar uma proximidade entre a arte-instalação, a arte sonora e a performance. São três formas de arte híbridas que surgem, a partir de um entrecruzamento das argumentações de Suderburg, London, Neset, Santaella e Campesato, desta nova forma de uso de materiais e objetos, e do espaço. Um parágrafo de Santaella nos mostra claramente a interconexão dentre as modalidades artísticas nos anos 1960:

"Ambos movimentos, Fluxus e *Happening*, no início dos anos 60, ecoavam a proposta, oriunda no Dadaísmo, de fazer a arte emergir da vida, focalizando gestos da existência cotidiana. A interconectividade das artes visuais com a dança, a música e o teatro, especialmente o *Living Theatre* com base em Nova York, eram inextricáveis, criando um terreno propício para a teatralidade do *Happening*" (Santaella 2003: 254).

Na mesma direção, esta aproximação que Sudeburg, Santaella e Campesato indenticaram, pode ser enriquecida, pelas reflexões acerca do termo *assemblage*, e do que Kaprow vai denominar de *action-collage, enviroment*, e que Jorge Glusberg discute em seu livro *A Arte da Performance*. Glusberg traça uma linha do tempo contextualizando estas terminologias, descrevendo como cada um destes processos se deu e como cada um culminou no outro do ponto de vista histórico e estético.¹⁹

Para Glusberg, *assemblage* é uma técnica desenvolvida dentro da pintura, que integra materiais não tradicionais e os dispõe "de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos" (Glusberg 2003: 27-28). É importante ressaltar que a *assemblage* (que tem suas primeiras ocorrências na obra de Picasso nas décadas de 1910 e 1920) "não é mais somente uma técnica de suporte ao processo criativo, mas sim o ato artístico em si, eliminando-se o pictórico" (Glusberg 2003: 28).

Já a *action-collage*, ou *colagem de impacto*, surge num momento em que "as *assemblages* feitas por Kaprow (...) tornam-se cada vez mais complexas, a tal ponto do artista sentir-se limitado em seu processo criativo" (Glusberg 2003: 28), resultando assim numa nova forma de realização que integrava também o acaso e a indeterminação cagueanos. Sua principal diferenciação "reside, segundo Kaprow, na rapidez e na espontaneidade que envolvem sua elaboração e na pesquisa de seus materiais (lâminas de estanho ou alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos etc.)" (Glusberg 2003: 28). Para além dos materiais que compõem seu corpo, as *colagens de impacto* passam a incorporar também elementos de iluminação e som, explodindo os limites físicos e conceituais da pintura.

E, finalmente, o *enviroment*, ou ambiente, surge das ações de ocupação de galerias com diversas *colagens de impacto* "segundo uma ordenação preconcebida". (Glusberg 2003: 29). Definido por Kaprow como "representações espaciais de uma atitude plástica multiforme" (Allan Kaprow apud Glusber 2003: 31), também é relacionada pelo autor às investidas surrealistas na construção de ambientes a partir de objetos específicos, os chamados *objetos encontrados (objets trouvés)*, "verdadeiras *assemblages*, cuja a única função era criar uma nova realidade, dando curso ao delírio ou ao absurdo em sua acepcão mais poética" (Glusberg 2003: 29).

¹⁹ - Seguindo a argumentação histórica de Glusberg, podemos evocar aqui também a trajetória artística desenvolvida por Pollock em suas *action paintings*, e antes ainda, a técnica de *collage* idealizada por Max Ernst, "que transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator" (Glusberg 2003: 27).

(Ora, quando nos referimos aos *objetos encontrados* como objetos munidos de conteúdo semântico e teia relacional, não estamos traçando um paralelo ao *Wunderkammer* que Suderburg nos descreve?).

Um parágrafo presente no livro *Work in Progress* de Renato Cohen, ao descrever o momento de transição na forma de utilização do espaço e do tempo na performance, nos ajuda a definir melhor o conceito de *enviroment* que tratamos aqui:

"Uma segunda âncora para o procedimento *work in process* é a organização pelo *enviroment* / espacialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional — de narrativas temporais e casualidades" (Cohen 1999: 26).

Exemplos destes *enviroments* são as exposições *ambientadas* por Duchamp nos anos 30 e 40, em que usava diferentes materiais para compor o entorno das obras expostas. Nestas exposições, a ação de ocupação do espaço vai mais além ao propor também sensações sinestésicas e conceituais que dialogam com as obras expostas e seu conjunto. Uma passagem da bibliografia do artista, o livro homônimo, *Duchamp* de Calvin Tomkins, traduz com humor um destes episódios:

"André Breton obteve a ajuda de Duchamp para organizar uma grande exposição surrealista em Nova York em benefício do Conselho Coordenador das Sociedades Francesas do Amparo. /.../ Os organizadores haviam sido avisados por Elsa Schiaparelli, a patrocinadora da exposição, para gastar o mínimo possível de dinheiro, e Duchamp, inventivo como sempre, encontrou uma pessoa do ramo da cordoaria que lhe vendeu cerca de 25 mil metros de cordão. Com a ajuda de André e Jacqueline Breton, Max Ernst, Alexander Calder e do jovem escultor americano David Hare, Duchamp pôs-se a tecer uma teia por todas as salas da Whitelaw Reid, enroscando o cordão por lustres, vigas e pilares numa tal barafunda de entrecruzamentos que era quase impossível ver alguma das obras expostas - uma alusão, talvez, ao tão falado hermetismo da arte moderna. /.../ Duchamp também havia combinado em segredo com o filho de onze anos de Sidney Janis, Carroll, para ir à mansão Reid na noite de abertura com um bando de amigos. Quando os convidados, em seus trajes de noite, chegaram para a exposição beneficente, encontraram os lugares já ocupados por uma dúzia de meninos e meninas e uniformes esportivos, chutando bola, pulando corda, correndo um atrás do outro, passando em volta dos barbantes ou por entre eles. Se alguém reclamasse, as crianças foram instruídas para dizer que o Sr. Duchamp disse que a gente podia brincar aqui" (Tomkins 2005: 369-370).

A crônica de Tomkins não somente contribui com detalhes da elaboração desta exposição, como também aponta para duas antecipações estéticas realizadas pelo artista: a criação de um discurso narrativo na ocupação espacial, o *enviroment* propriamente dito, com o uso dos cordões e sua disposição no espaço; e a criação de uma performance instalativa, ao propor uma "intervenção" das crianças na abertura da exposição. Percebe-se nesta argumentação, uma estreita relação entre ocupação

espacial, performance e dissolução de fronteiras entre vida e arte: processos advindos de diferentes modalidades artísticas, mas que encontram no interesse no espaço um ponto em comum.

Podemos considerar, portanto, que o *environment* de que nos fala Cohen, Kaprow e Glusberg tem não somente uma relação histórica e estética com o surgimento das primeiras ocupações instalativas apontadas por Suderburg e London, como também, o que já foi sugerido, faz parte de um movimento de resignificação da relação entre espaço e tempo. Seu fio condutor na história e em seu desenvolvimento estético residem em dois importantes vetores, a inclusão do contexto e do cotidiano no processo criativo. O que também encontraremos na história das artes cênicas, ao analisar esta mesma transição para o surgimento da performance.

Neste sentido, paralelamente, no *Greenwich Village*, assistimos a transição do tradicional palco italiano do grande teatro para as improvisadas salas de apresentação multipropósito, onde cantores, artistas de circo, artistas de rua, boêmios, atores e dançarinos dividiam uma calorosa e despretensiosa platéia. Este movimento na efervescência cultural que habitava as ruas nova iorquinas dos anos 1940, 1950 e 1960 engendrou num novo espaço, uma nova possibilidade estética. Vemos surgir daí o *happening* e, posteriormente, a performance (Cohen 1999: 12-26). Nas palavras do autor:

"A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; A *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de "espaços mortos", como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição "viva". Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida" (Cohen 2002: 38).

Dando sequência à exposição histórica de Glusberg, temos no *happening* uma superação do espaço expositivo das galerias, numa explosão da idéia de *environment* do ponto de vista espaço-temporal. Como coloca o autor, "*Live art* é o que falta ao *environment* de alguns artistas". Ou como coloca Santaella, "a chave do *Happening* estava na evocação dos efeitos causais que moldam nossa experiência".

(Santaella 2003: 254). Um texto de Kaprow traduz bem o espírito deste momento descrito por Cohen:

"Em determinado momento começaram os meus problemas com o espaço das galerias. Pensei quanto seria melhor poder sair delas e flutuar e que o *environment* continuasse durante o resto dos meus dias. Tentei destruir a noção de espaço limitado com mais sons do que nunca, tocados continuamente. Mas isto não foi uma solução, apenas aumentou o desacordo entre minha obra e o espaço. Ao mesmo tempo percebi que cada visitante do *environment* fazia parte dele. Eu, na verdade, não tinha pensado nisso antes. Dei-lhes oportunidade, estão, tais como: mover coisas, apertar botões. Progressivamente, durante 1957 e 1958, isso me sugeriu a necessidade de dar mais responsabilidade ao espectador e continuei a oferecer-lhes cada vez mais, até chegar ao *happening*" (Allan Kaprow apud Glusberg 2003: 32).

Temos, portanto, na performance o surgimento de uma nova forma de fazer artístico que cria uma narratividade não causal e atemporal, centrada na idéia no espaço e na simultaneidade de estados, como bem coloca Cohen, e que passa a englobar seu ambiente em seu processo criativo ao sair dos espaços protegidos das galerias e museus, rompendo com os limites fronteirços entre vida e arte.

Seu surgimento é muito pertinente para esta pesquisa pois coincide historicamente com o processo de hibridização discutido por London, Santaella e Plaza, e vão de encontro ao movimento muito maior, que vem crescendo desde as vanguardas européias, a ocupação do espaço público. O ato de sair das salas de concerto, das galerias e dos museus, ou de simplesmente se começar algo fora destes ambientes protegidos, se torna o grande divisor de águas na história das artes, e vai acrescer uma via estética muito importante nas produções artísticas instalativas dos anos 1990, 2000 e 2010. Vemos esta situação se estabelecendo nos trabalhos de *landart* dos anos 1970 e 1980 mencionados por Suderburg e, posteriormente, presenciamos sua expansão e consolidação nas experimentações de performance e instalações no espaço público e com sistemas geolocalização a partir dos anos 1990 (como mostraremos no capítulo 'Reflexões sobre experiências no espaço').

Podemos concluir, portanto, a partir de uma leitura horizontal deste capítulo e do anterior, que a transição do foco na temporalidade do discurso musical para os dados contextuais do espaço está para a história da arte sonora, da mesma forma que, a transição do discurso causal para o uso de módulos e simultaneidades na construção narrativa identificado por Cohen está para a história da performance; este longo e complexo movimento de hibridização e transformação, contextualizado

historicamente e conceitualmente por London, Plaza e Santaella, influencia e é também influenciado por este outro vetor artístico de dissolução das barreiras entre vida e arte a partir das artes parateatrais e do corpo, identificado por Kaprow, Cage, Cohen, Suderburg e Santaella.

a arte de ocupar o espaço

"To remove the work is to destroy the work"²⁰

Richard Serra

A reflexão de Erika Suderburg em *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art* sobre os termos *installation art* e *site specific*, nos agracia com aspectos históricos importantes e duas precisas definições. Contrastando com aferimentos de datas propostos por Campesato, para Suderberg, fruto de desdobramentos da *land art* e da *environmental art* que se desenvolveu nos anos 1960 e 1970, em propostas de artistas como Robert Smithson e Allan Kaprow, o termo *installation art*, passa a 'designar práticas artísticas complexas nas quais há uma ênfase no dado contextual, apontando para uma concepção de espaço mais abrangente' (Campesato 2007: 29). Nas palavras da autora:

"Instalação é a forma nominal do verbo 'instalar', o movimento funcional de dispor um trabalho de arte no espaço neutro da galeria ou museu. Diferente dos *earthworks*, sua aplicabilidade é direcionada para espaços artísticos institucionais e espaços públicos que poderia ser modificados através de uma ação 'instalativa'. 'Instalar' é o processo que precisa ser refeito todas as vezes em que uma exposição é montada; 'instalação' é a forma de arte que considera os perímetros de determinado espaço e o reconfigura [...] *Site Specific* deriva do delineamento e exploração do espaço da galeria em relação ao espaço não confinado pela galeria, e em relação ao espectador. Como uma terminologia discursiva, *site specific* é um conceito somente e precisamente enraizado no modernismo Euro-Americano, nascido como se estivesse entre noções modernistas de progresso liberal e tropos radicais formais e conceituais. É a partir do reconhecimento do trabalho de artistas minimalistas e da *Land Art* dos anos 1960 e 1970 que 'site' ou 'lugar' passa a fazer parte da experiência de um trabalho artístico"²¹ (Suderberg 2000: 4).

Juliane Rebentisch em seu livro *Aesthetics of Installation Art*, aponta para a mesma direção ao enfatizar que arte instalação é uma modalidade artística sensível ao seu contexto, isto é, relacionada não somente ao interior e ao exterior do espaço

20

Tradução: "Remover o trabalho é destruir o trabalho".

21

Traduzido a partir de: "Installation is the noun form of the verb to install, the functional movement of placing the work of art in the 'neutral' void of gallery or museum. Unlike earthworks, it initially focused on institutional art spaces and public spaces that could be altered through 'installation' as an action. 'To install' is a process that must take place each time an exhibition is mounted; 'installation' is the art form that takes note of the perimeters of that space and reconfigures it. Site Specific derives from the delineation and examination of the site of the gallery in relation to space unconfined by the gallery and in relation to the spectator. As discursive terminology, site specific is solely and precisely rooted within Western Euro-American modernism, born as it were, lodged between modernist notions of liberal progressiveness and radical tropes both formal and conceptual. It is the recognition on the part of minimalist and earthworks artists of the 1960s and 1970s that 'site' in and of itself is part of the experience of the work of art".

em que ocupa, como também às camadas sociais que influenciam a recepção de arte em geral. Vai mais além ainda, ao afirmar que a instalação, em comparação com as pinturas emolduradas e as esculturas sobre pedestais, rejeitou, ideologicamente, a possibilidade de uma existência independente do contexto (Rebentisch 2012: 221).

Para Rebentisch toda obra instalativa está, de alguma forma, imersa em seu entorno. Esta relação com o contexto se mostra ainda mais presente quando afirma que "uma arte avançada nos dias de hoje tem algo de instalação em seu âmago: e a falta de consciência de seu entorno é frequentemente um sinal de provincialismo."²² (Rebentisch 2012: 222). É a característica que a autora denomina como *site specificity*, isto é, o quão consciente a obra é em relação ao seu entorno, o *ambiente*. Júlio Plaza contribui para a discussão ao trazer precisas definições dos termos *ambiente e interatividade*. Nas palavras do autor:

"As noções de "ambiente" e "participação do espectador" são propostas e poéticas típicas da década de sessenta. O ambiente (no sentido mais amplo do termo), é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação" (Plaza 2003: 14).

Neste contexto, Santaella complementa as definições propostas por Suderburg e Rebentisch ao nos enfatizar seu aspecto contextual e ao nos atentar às suas diferenças com relação à escultura:

"uma instalação é um lugar, ou melhor, uma ocupação de um lugar, que é tratado pelo artista como um material ou parte de um material que é incorporado ao conceito do trabalho. Na maior parte das vezes, trata-se de uma sala já existente que a obra transforma, mas espaços externos também podem ser manipulados e recriados pelo artista. A instalação, portanto, é uma arte do espaço tridimensional. Como tal, está na linha de continuidade da escultura e da arte objetual. Todavia, enquanto estas só permitem o trânsito do receptor ao redor da área por elas ocupada, nas instalações, o receptor penetra no interior de um espaço, habita esse espaço participando nele de corpo inteiro. Faz parte integrante das instalações a exploração do espaço pelo espectador através do deslocamento de seu corpo entre os dispositivos, imagens, objetos" (Santaella 2003: 145).

O deslocamento no espaço e sua abertura ao ambiente são possibilidades cruciais na constituição de instalações sonoras, na medida em que a exploração do som é fundamentalmente espacial, e tem no contexto um forte alicerce narrativo. (O que nos abre um enorme leque de enfoques analíticos sobre a tipologia de ocupação espacial).

22

Traduzido a partir de : "that is why advanced art today always has something of the installation to it: and a lack of contextual awareness is not infrequently a sign of provinciality".

Neste sentido, a discussão sobre os conceitos de espaço, lugar e escala em Thierry de Duve, levantada por Kourosh Mavash em seu artigo, *Site + Sound = Space*, complementa as definições propostas por Suderburg e Santaella, e as reflexões propostas por Campesato e Rebentisch. De Duve define *site* como a harmonização entre seus conceitos de espaço, lugar e escala, sendo que apenas dois deles se relacionam em detrimento do terceiro que, mais tarde, se reestrutura e se redefine em função dos demais. Neste contexto, temos lugar como uma amarra cultural ao chão, ao território, à identidade, espaço como um consenso cultural de referências na grade perceptiva, e escala como parâmetro de medida centrado no corpo humano (Muecke e Zach 2007: 55).

Estas categorias não somente nos ajudam a refletir sobre os tipos de ocupação espacial, como também indicam uma importante ferramenta analítica para aferirmos se uma ocupação espacial é *site specific* ou não. Nos apontam ainda, para o que Lucas Bambozzi identificou em seu artigo, *Aproximações Arriscadas entre Site-Specific e Artes Locativas*, como "um suposto movimento de desmaterialização da noção de *site* que, a partir dos anos 1970, passa a incorporar obras nas quais o mapeamento sociológico é explícito tornando o *site* não mais algo estritamente físico, mas o incorporando de um sentido discursivo e social" (Moran e Patrocínio 2011: 66)

Para além de seus aspectos físicos e contextuais, podemos acrescentar na discussão questões relativas a percepção e percepção espacial através do som, sobretudo com relação aos conceitos de *sonic event* e *sonic perception* que Blesser e Salter introduzem em seu livro. O primeiro diz respeito ao som produzido pela fonte sonora, independente de onde esteja localizada. O segundo, ao som percebido no espaço em que está a fonte sonora.

Esta distinção nos mostra uma importante possibilidade dramática espacial nas instalações sonoras, ao explicitar a diferença entre a produção física do som e sua percepção por parte do espectador. Como veremos mais a frente, é recorrente, dentre os artistas sonoros, o uso de sistemas acústicos que jogam com estas possibilidades, engendrando uma gama infinita de apropriação de dados físicos e/ou culturais de um determinado espaço. Para além destes dois conceitos, Blesser e Salter introduzem também o conceito de *arquitetura aural*, conjunto de

características físicas e contextuais de um determinado espaço que lhe rendem qualidades aurais específicas, ou como os próprios autores colocam, uma personalidade aural — conforme explicitaremos, de forma mais detalhada, no item *Arquitetura e Som: Sintática e Poética dos Espaços*.

Ora, mais uma vez estamos nos direcionando para o aspecto contextual de um determinado espaço, mas desta vez, com um refinamento das relações específicas que o som corrobora com o ambiente. O que nos rende uma ferramenta analítica essencial e uma via de compreensão fundamental das obras que lidam com espaço público, como veremos, detalhadamente, no estudo de caso da instalação para espaço público, *Promenade*.

Aprofundando em questões físico-acústicas da ocupação espacial sonora, T. Wishart e S. Emmerson em *On Sonic Art (Contemporary Music Studies)* enumera diversas possibilidades de criação e percepção de movimento e objetos através do som, estudo muito pertinente quando estamos lidando com sistemas virtuais de espacialização. Sobre uma situação específica de percepção do movimento, ele comenta:

Em certas situações um grupo de objetos-som, um único objeto-som oscilante, pode definir uma linha (que não precisa ser reta) no espaço. Isto pode ser considerado como uma moldura unidimensional e podemos investigar movimentos da moldura completa (em oposição aos movimentos de objetos individuais). Em certo sentido, uma moldura de movimento pode ser vista meramente como um conjunto de movimentos simultâneos de objetos independentes. Se, no entanto, certos tipos de simetria são preservados entre objetos (ou na natureza da oscilação), nós vamos perceber o grupo de objetos se movendo como um todo²³ (Wishart e Emmerson 1996: 226).

Esta via criativa, amplamente explorada pela música eletroacústica, traduz uma interessante possibilidade narrativa e dramatúrgica sonora no espaço, utilizada inclusive em uma obra do autor deste trabalho analisada nos estudos de caso. Pode se configurar como uma ocupação espacial não necessariamente *site specific*, no sentido em que nos coloca Suderburg e De Duve, mas dependendo do discurso

23

Traduzido a partir de: "In certain situations a group of sound-objects, or a single oscillating sound-object, may define a line (which need not be straight) in the space. This may be regarded as a one-dimensional frame and we may investigate motions of the total frame (as opposed to motions of the individual objects). In a sense a frame motion could be seen as merely a set of simultaneous motions of independent objects. If, however, certain types of symmetry are preserved between the objects (or in the nature of the oscillation) we will perceive the group of objects to move as a whole."

narrativo utilizado pelo artista, pode criar uma estreita relação com o ambiente a partir de recursos de espacialização.

Realizando uma leitura horizontal dos pontos de vista apresentados acima, o que podemos aferir é que existem três grandes campos de investigação sobre o som e o espaço: um voltado para o ambiente físico acústico, que abrange a forma, a massa e as características materiais das superfícies de determinados objetos, assim como a distância e a localização com relação ao ponto de escuta; outro voltado para as sensações espaciais percebidas pelo 'ouvinte', que considera a forma como são percebidos os movimentos dos pontos emissores de som e as imagens sonoras e os mapeamentos cerebrais que eles causam; e por último, relações sócio-culturais e contextuais referentes àquele determinado espaço, tipos de ocupação muito mais complexos e diversificados - e por isso mais difíceis de se definir e descrever com precisão-, que englobam relações semânticas entre a narrativa sonora e/ou a espacialização e o ambiente, associações do discurso narrativo e/ou da espacialização aos aspectos sócio-culturais, entre outras inúmeras possibilidades e combinações. Importantíssimos campos de estudo, pois ajudam a compreender as formas pelas quais cada artista se apropria do espaço como veremos mais a frente.

Podemos então, a partir destas afirmações e definições, considerar que instalação é uma modalidade artística em que a ocupação espacial e todos os materiais, suportes e/ou interfaces digitais, imagens projetadas digitais e/ou analógicas, sons e outros elementos que venham agregar significado ao espaço ocupado, fazem parte de um todo indissociável. Quando esta ocupação implica numa relação única com o ambiente, em que os elementos físicos que constituem aquele determinado espaço e seus dados contextuais integram e definem a obra, temos então uma instalação ou performance *site specific*.²⁴

24

Retomaremos esta discussão nos capítulos seguintes e nos estudos de caso de forma mais detalhada e contrapondo outros autores.

auralidade: sintaxe e poética do espaço

*"People are looking around
One could see something more
More than just faces
More than free space"²⁵
Dudu Tsuda*

Sobre as propriedades de um espaço que pode ser experienciado por um ouvinte, Blesser e Salter nos falam de uma arquitetura aural, isto é, "a composição de objetos, superfícies reflexivas, e geometrias num ambiente complexo", dentro de um contexto cultural e histórico (Blesser e Salter 2007: 2).

Para ilustrar melhor seu conceito, vale uma diferenciação terminológica proposta pelos autores entre arquitetura acústica e arquitetura aural. Enquanto a primeira está focada na forma como o espaço altera as qualidades físicas de ondas sonoras, a segunda está focada na forma como o ouvinte experiencia o espaço (Blesser e Salter 2007: 5).

"Para analisar a arquitetura aural em seu contexto cultural, temos que nos certificar como atributos acústicos são percebidos: por quem, sob quais condições, para que propósitos e com quais significados. A compreensão da arquitetura aural requer a aceitação da relatividade cultural em todas as experiências sensoriais"²⁶ (Blesser e Salter 2007: 3).

A arquitetura aural corresponde, portanto, aos aspectos e qualidades sonoras e acústicas de um determinado espaço, considerando seu contexto cultural e histórico. Toda a minuciosa descrição da catedral e seus atributos físicos sensoriais, no exemplo proposto por Mavash, fazem parte de um contexto cultural, o culto religioso de uma determinada cultura, e de um momento histórico, a ascensão do cristianismo na Europa. Os signos atrelados às qualidades acústicas que uma catedral medieval oferece numa apresentação de peça de canto gregoriano, por exemplo, estão longe de ser os mesmos que de uma sala de concerto contemporânea, muito embora algumas relações de reflexão e reverberação sonoras possam ser reproduzidas fisicamente. O espaço e a manifestação cultural nele

²⁵

Sem Tradução.

²⁶

Traduzido a partir de: "To evaluate aural architecture in its cultural context, we must ascertain how acoustic attributes are perceived: by whom, under what conditions, for what purposes, and with what meanings. Understanding aural architecture requires an acceptance of the cultural relativism for all sensory experiences".

inserida faziam parte de um mesmo contexto histórico, de um mesmo tecido social, de modo que suas características acústicas vão para além de seus atributos físicos.

As noções de espaço e lugar em Yi-Fu Tuan, discutidas por Mavash, contribuem com a discussão ao distinguir espaço de espaço arquitetônico, sendo o último fruto de uma elaboração mais complexa, enraizada na cultura. Espaço, para o autor, estaria relacionado às distâncias dentre objetos e obstáculos, em contraponto ao espaço arquitetônico, provido de contexto cultural e histórico. Nas palavras de Yi-Fu Tuan:

"Seres humanos não somente percebem padrões geométricos na natureza e criam espaços abstratos em suas mentes, eles também tentam incorporar seus sentimentos, imagens e pensamentos em material tangível. O resultado é o espaço escultural e arquitetônico, e numa grande escala, a cidade planejada"²⁷ (Muecke e Zach 2007: 73).

Neste contexto, não somente os espaços, dados seus atributos físicos e culturais, tem sua arquitetura aural, como também carregam significados entrelaçados ao meio em que estão situados. Uma vez deslocados, perdem seu sentido, sua conexão com a realidade, o que no caso de uma proposta artística pode ser bastante interessante. A este dado perceptivo, Blesser e Salter denominam de personalidade aural. Nas palavras dos autores:

"Um ambiente real, como uma rua, uma sala de concerto ou uma densa floresta é sonoramente mais complexo que uma parede (...) Ao ouvir como diferentes sons de múltiplas fontes sonoras interagem com os diversos elementos espaciais, assinalamos uma personalidade à arquitetura aural, do mesmo modo que interpretamos um eco como sendo a personalidade aural de uma parede"²⁸ (Blesser e Salter 2007: 2).

Sons de uma floresta, por exemplo, deslocados para um ambiente urbano criarão uma sensação de estranhamento, uma vez que perderão o seu impacto aural, suas relações acústicas e lógicas com o meio onde está inserido. Gerarão uma série de signos a partir do choque entre duas idéias conflitantes, contrastantes.

²⁷

Traduzido a partir de: "Human beings not only discern geometric patterns in nature and created abstract spaces in the mind, they also try to embody their feelings, images, and thoughts in tangible material. The result is sculptural and architectural space, and on a large scale, the planned city..."

²⁸

Traduzido a partir de: "A real environment, such as an urban street, a concert hall, or a dense jungle, is sonically far more complex than a single wall. The composite of numerous surfaces, objects, and geometries in a complicated environment creates an aural architecture. As we hear how sounds from multiple sources interact with the various spatial elements, we assign an identifiable personality to the aural architecture, in much the same way we interpret an echo as the aural personality of a wall."

Neste sentido, a discussão sobre os conceitos de espaço, lugar e escala em Thierry de Duve, também levantada por Mavash, nos ajuda a entender melhor esta apropriação artística do espaço, a ocupação espacial propriamente dita, de uma forma mais abrangente e multidisciplinar e, sobretudo, a compreender melhor sua intersecção entre som e a arquitetura. Suas categorias vão de encontro com as terminologias trabalhadas por Blesser e Salter e Yi-Fu Tuan, complementando-as e direcionando-as para um viés artístico, a exploração estética e poética da arquitetura aural e dos atributos acústicos físicos de um determinado espaço. Neste contexto, De Duve especifica três terminologias - conforme melhor explicitado em *a arte de ocupar o espaço* - lugar como uma amarra cultural ao chão, ao território, à identidade, espaço como um consenso cultural de referências na grade perceptiva, e escala como parâmetro de medida centrado no corpo humano (Muecke e Zach 2007: 55).

Uma outra perspectiva sobre as terminologias tratadas por Tuan e De Duve pode nos acrescentar um outro ponto de vista, e assim, uma outra forma de relação entre som e espaço. Paulo Faltay, em sua dissertação de mestrado *Poéticas e políticas dos rastros: ambiguidades e tensionamentos nos processos de criação com dispositivos de geolocalização*, nos alerta para a diferenciação entre espaço e lugar em diversos autores, contrapondo este dualismo ao propor o pensamento de Doreen Massey.

Faltay afirma que, segundo Massey, "espaço e lugar não devem ser considerados enquanto polaridades, mas equivalências. O ato de dar significado, liturgia de batismo do conceito de lugar para diversos autores, não se apresenta como materialização de um refúgio consolidado de formas, heranças e símbolos de pertencimento" (Faltay 2013: 38). Neste sentido, "o dualismo do espaço abstrato em contraponto ao lugar vivido e significado é desfeito por uma política do espaço que tem como alicerce fundamental a política da conectividade, em que um lugar está em relação a outro, não realizando-se em si mesmo através de uma relativa coesão" (Faltay 2013: 39).

Lugar, para Massey, não se opera como uma contraponto ao espaço abstrato, das distâncias entre objetos e pontos, como nos coloca Tuan e De Duve, mas "é entendido como uma superfície de encontro, não áreas delimitadas por barreiras e

fronteiras que as margeiam e as constroem, mas um momento operado por escalas muito mais abrangentes e fundamentadas não apenas entre, mas através do escoamento de cruzamentos com outras relações, fluxos, experiências e percepções." (Faltay 2013: 39). Um centro de confluências de relações sociais, políticas e econômicas, redes de fluxos comunicacionais, teias sócio-culturais em constante evolução, processos múltiplos envolvidos num *continuum*, num devir: temporalidades que coexistem e se transformam em dinâmicas modulares, que vem e vão no tempo e no espaço. Nas palavras da autora:

"Lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não-relacionado e, assim, essenciais para a geração do novo" (Doreen Massey apud Faltay 2013 : 39).

Numa aproximação conceitual, podemos evocar aqui o conceito de *enviroment* tratado em Cohen e Glusberg, um "espaço" que não se configura como uma localização coesa e corente em si, uma situação estática e rígida, mas como um território de múltiplas possibilidades, temporalidades e simultaneidades. De alguma forma, remonta a herança histórica do *Wunderkammer* identificada por Suderburg, ao se organizar enquanto narrativas multifacetadas e entrecruzadas, com textos tecidos em teias que vão além da mera funcionalidade das características daquele espaço e dos objetos que o ocupam.

Sentimos, portanto, uma sinergia muito maior da idéia de *lugar*, que nos fala Massey, com as linhas argumentativas sobre ocupação espacial mais próximas à história da performance ou do entre cruzamento desta com a história da instalação. Temos no conceito de *enviroment* e nas relações históricas e estéticas entre performance e instalação apontadas por Suderburg um possível paralelo com a definição de Massey, muito mais consonantes que as distinções e dualidades apontadas por Tuan e De Duve.

Sobre este aspecto, as conclusões que Faltay coloca sobre as terminologias de Massey contribuem para esta discussão:

"Ao não se deixar seduzir por flertes pessimistas da homogeneização do lugar e do desaparecimento de suas peculiaridades e contextos históricos, a dinâmica de desterritorialização na visão de Massey produz a espacialidade enquanto evento, um acontecimento tecido através de relações sociais que se conectam em teia de arquitetura transitória. A constituição do espaço "percebida enquanto rugosidades múltiplas de relações imbricadas, de forma que a proximidade ou a distância medidas através do espaço absoluto não são elementos reveladores para análises

mais minuciosas. O foco se dá, portanto, em como as condições de produção das espacialidades emergem por e entre as relações sociomateriais ordenadas e hierarquizadas” (Faltay 2013 : 40).

Podemos ainda trazer esta discussão para o universo sonoro, ao realizar uma ponte com o conceito de arquitetura aural em Blesser e Salter. Ao considerar o contexto como um dado fundamental para a auralidade de um determinado espaço, os autores também consideram suas relações sociais, os fluxos informacionais que ali convergem, histórias pessoais em constante movimento, temporalidades e simultaneidades que enriquecem as relações físico-acústicas do "espaço".

O conceito de espaço e lugar, em Michel de Certeau, discutido por Stolf, nos traz ainda uma outra direção ao considerar o "espaço como o lugar praticado", ou seja, distinguindo um do outro através de uma ação que os une. Nas palavras de Certeau:

“Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade para duas coisas ocuparem o mesmo lugar. Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. Espaço é um cruzamento de móveis. [...] Em suma o espaço é um lugar praticado. Assim, a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos - um escrito.” (Michel Certeau apud Stolf 2012 : 160).

Segundo esta perspectiva, *lugar* denota uma existência absoluta, uma ocupação espaço-temporal em que um ou mais elementos se encontram em igual estado de alerta. Nunca ocupam o mesmo lugar, há uma similitude com a idéia de *espaço* de Tuan. *Espaço* é um tipo de ação no tempo e no espaço, que pode denotar de um deslocamento físico a evocação de um pensamento, a profusão de diferentes sons no espaço, a sensação de espacialização sonora percebida por um interator, etc.

O *espaço* que nos fala Certeau, na instalação, portanto, é a ocupação espacial artística propriamente dita, é o que procede o *lugar*. Podemos, de alguma forma, entrecruzarmos os conceitos de *espaço* e *lugar* de Certeau, o termo *environment* da performance e o conceito de *lugar* em Massey, e considerar que o espaço instalativo é o discurso artístico em potência, pronto para ser vivenciado, experimentado, praticado.

Das considerações sobre espaço e lugar em Tuan, Massey, De Duve e Certeau, a arquitetura aural de Blesser e Salter, o conceito de *enviroment* da performance em Glusberg e Cohen, e das reflexões sobre *site specific* em Suderburg, Santaella, Rebentisch, De Duve e Campesato, temos que a instalação e/ou a performance (*site specific* ou não) é uma ocupação espacial que reúne, de um certo modo, sincronidades e simultaneidades de elementos de diversas naturezas em alerta, espalhados em um determinado espaço, que consideram e englobam os dados contextuais e sócio-culturais de seu entorno. Sua área de atuação é delimitada pela *prática* (o *espaço* como *lugar praticado* em Certeau), ou seja, sua ocupação artística.



arquitetura e música

*"J'ai toujours pratiqué La littérature non comme
un exercice intelligent mais comme une cure
d'idiotie"²⁹
Valère Novarina*

figura 3

Neste capítulo, realizaremos uma reflexão da relação entre arquitetura e música, a partir de dois exemplos históricos, *Vespers* de Alvin Lucier e o *Pavilhão Philips* e o *Poème Eletronique*, de Iannis Xenakis, Le Corbusier e Edgar Varèse.

29

Tradução livre: "Eu sempre pratiquei a literatura não como um exercício inteligente, mas como uma cura da idiotice."

primeiros experimentos
sonoros no espaço



figura 4

"The material content and constitution of installation suggests ever more complex and varied sources and legacies, including everything from Neolithic standing stones to eighteenth-century human garden statuary up to contemporary video projects".

Erika Suderburg

Nas décadas de 1950 e 1960, identificamos na história da arte o surgimento dos primeiros trabalhos que vão buscar uma aproximação conceitual entre som e *site specific*, como podemos identificar no pionerismo do Pavilhão Philips de *Le Corbusier*, *Iannis Xenakis* e *Edgar Varèse*, e em trabalhos do grupo de compositores norte-americano, *Sonic Arts Union*.

A performance sonora instalativa *Vespers*, de *Alvin Lucier* (1968), remonta aos atuais sistemas de sensoriamento espacial e presencial desenvolvidos a partir de programação computacional e interfaces sensíveis. Seu pioneirismo estético e

técnico é resultado de um eficiente e criativo sistema analógico de localização espacial através do som. Nas palavras do autor:

"Eu gostaria de registrar meu respeito a todas as criaturas vivas que habitam lugares escuros e que, durante os anos, desenvolveram a arte da eco localização (sons enviados em um ambiente retornando como mensageiros com informação sobre formato, tamanho e substância do ambiente e dos objetos nele existentes). Eu tenho ciúmes da acuidade impressionante destas criaturas — golfinhos, certas espécies de pássaros noturnos, e morcegos, particularmente aqueles da família Vespertilionidae, o morcego comum na Europa e na América do Norte.³⁰"

Em *Vespers*, também é importante observar a forma como o artista se apropria do espaço como mote fundamental de sua criação. O *performer* era equipado com um sistema analógico de localização pelo eco, o *Sondol* (sonar-dolphin), e lhe era dada a tarefa de se locomover no espaço escuro se orientando pela monitoração da relação entre o pulso emitido e o pulso em eco. A performance foi gravada com um sistema de microfones que reproduzia as qualidades acústicas do ouvido humano e sua capacidade de localização tridimensional do som no espaço. Vale reforçar que estamos falando de um trabalho de 1968. Aqui fica claro também que, Lucier, ao contrário de Stockhausen, já estava vislumbrando novas formas de criação sonora que não dispusesse da frontalidade e da temporalidade presentes na música.

Em *Vespers*, portanto, o som tem uma relação peculiar com o espaço por ser o instrumento de localização espacial ao mesmo tempo em que sua atuação no espaço é o próprio produto sonoro da performance. Por isso, para alguns autores, ele já estava realizando arte sonora.

A construção do *Pavilhão Phillips*, no Salão de Bruxelas, em 1958, nos aponta para mesma direção, ao propor uma estrutura espacial integrada à peça audiovisual apresentada, o *Poème Électronique*, composto pela música de Edgard Varèse, e pelos trechos de filmes, *slides* fotográficos e desenhos de luz de Le Corbusier. Resultado da

³⁰ Traduzido a partir de: "I would like to pay my respects to all living creatures who inhabit dark places and who, over the years, have developed the art of echolocation (sounds sent out into an environment returning as messengers with information as to shape, size and substance of the environment and the objects in it). I am envious of the astonishing acuity of such creatures--dolphins, certain species of nocturnal birds, and bats, particularly those of the family Vespertilionidae, the common bat of Europe and North America"

engenhosidade arquitetônica e acústica de Iannis Xenakis, é considerada a primeira grande experiência de ocupação espacial multimidiática e para alguns autores, o primeiro indício do processo de hibridização que veio a se instaurar a partir dos anos 1960 e 1970. Vera Terra, em seu artigo *O Pavilhão Phillips: Uma Poética do Espaço*, confirma tal especificidade ao reiterar que talvez seja 'o primeiro projeto de um espaço arquitetônico que se pensa integrado à música e à imagem' (Terra 1996: 74).

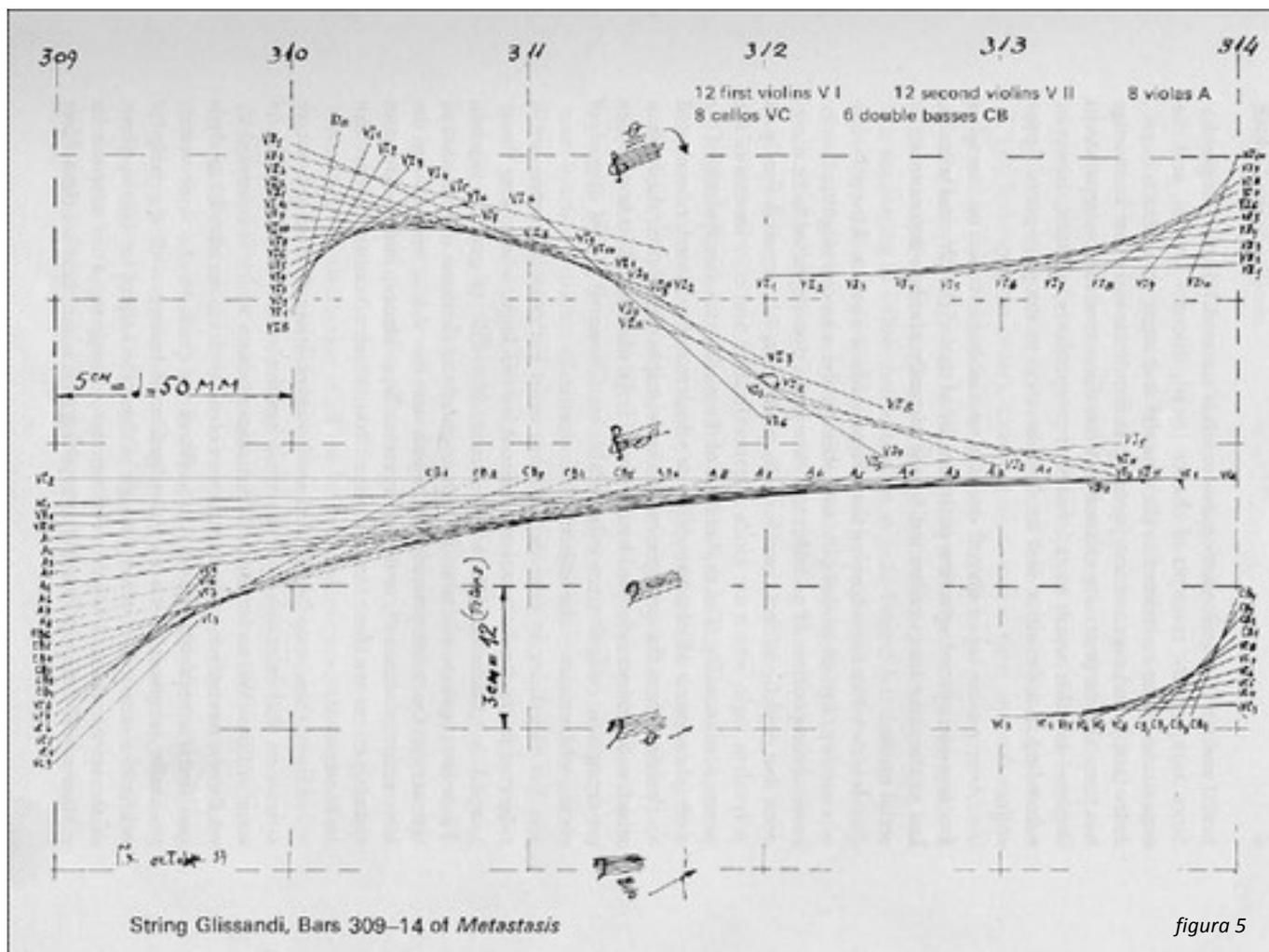


figura 5

Xenakis, ao conceber sua estrutura arquitetônica, se utilizou de estudos que estava realizando na composição de uma de suas peças mais relevantes, *Metastasis*. As curvas e os inclinamentos tridimensionais que ele buscava na função geométrica conhecida como parabolóide hiperbólico para a criação da teia de glissandos das cordas em *Metastasis*, serviu como base para a concepção da forma complexa tridimensional proposta para o Pavilhão. Sobre a genialidade composicional encontrada em *Metastasis*, Campesato nos fala:

"Essa peça é composta para sessenta e um instrumentos, com ênfase na orquestra de cordas, e desenvolvida em glissandos partindo de mesma nota. Os glissandos exercem um papel fundamental na construção de um plano musical em que um estado sonoro se transforma em outro sem quebra de continuidade, de modo semelhante ao que ocorre em superfícies geométricas. Para cada um dos sessenta e um instrumentos, Xenakis escreveu uma linha independente, o que quer dizer que a partitura é composta de sessenta e um divises de orquestra. E são especificamente os glissandos, em *Metastasis*, que motivaram o compositor a conhecer, alguns anos depois, a geometria do *Pavilhão Phillips*" (Campeato 2007: 26).

Sua vocação em unir dois universos, o da arquitetura e o da música, cria um enorme precedente na história da arte sonora, algo realmente profundo que nos aponta para uma nova discussão sobre espaço e tempo. Segundo Vera Terra, 'a própria existência desse projeto indica que a arquitetura busca hoje a sua musicalidade e a música, sua espacialidade, dimensões que lhes foram negadas ou que ficaram esquecidas, em função dos rígidos limites que tradicionalmente se estabeleceram entre as artes do espaço e as artes do tempo. A práxis artística contemporânea dissolveu esta fronteira. O espaço e o tempo são pensados hoje, pela arte e pela ciência, como um *continuum*' (Terra 1996: 74).

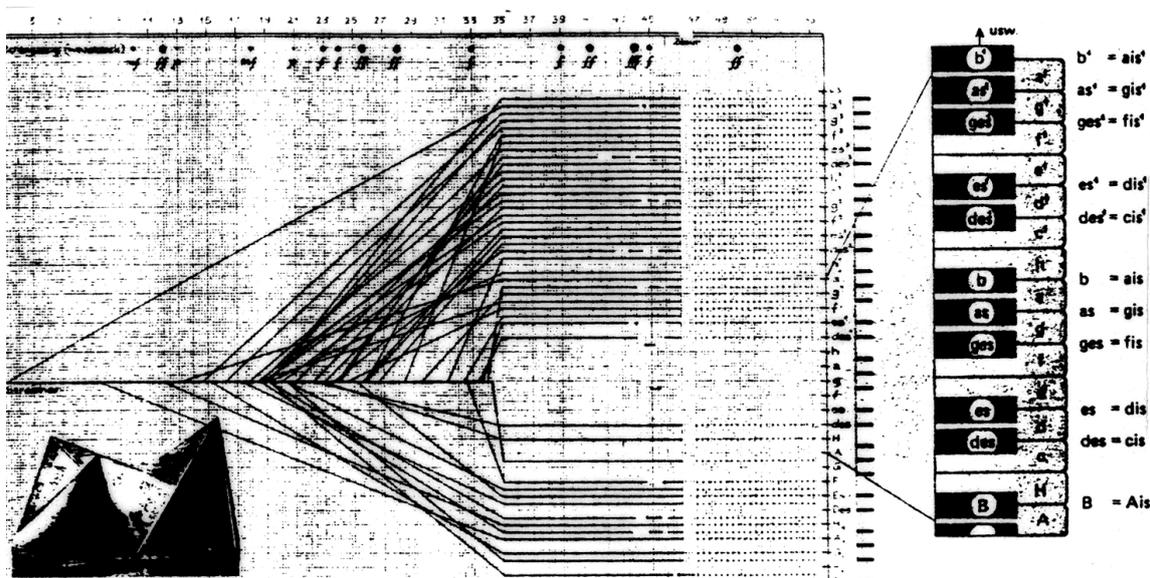


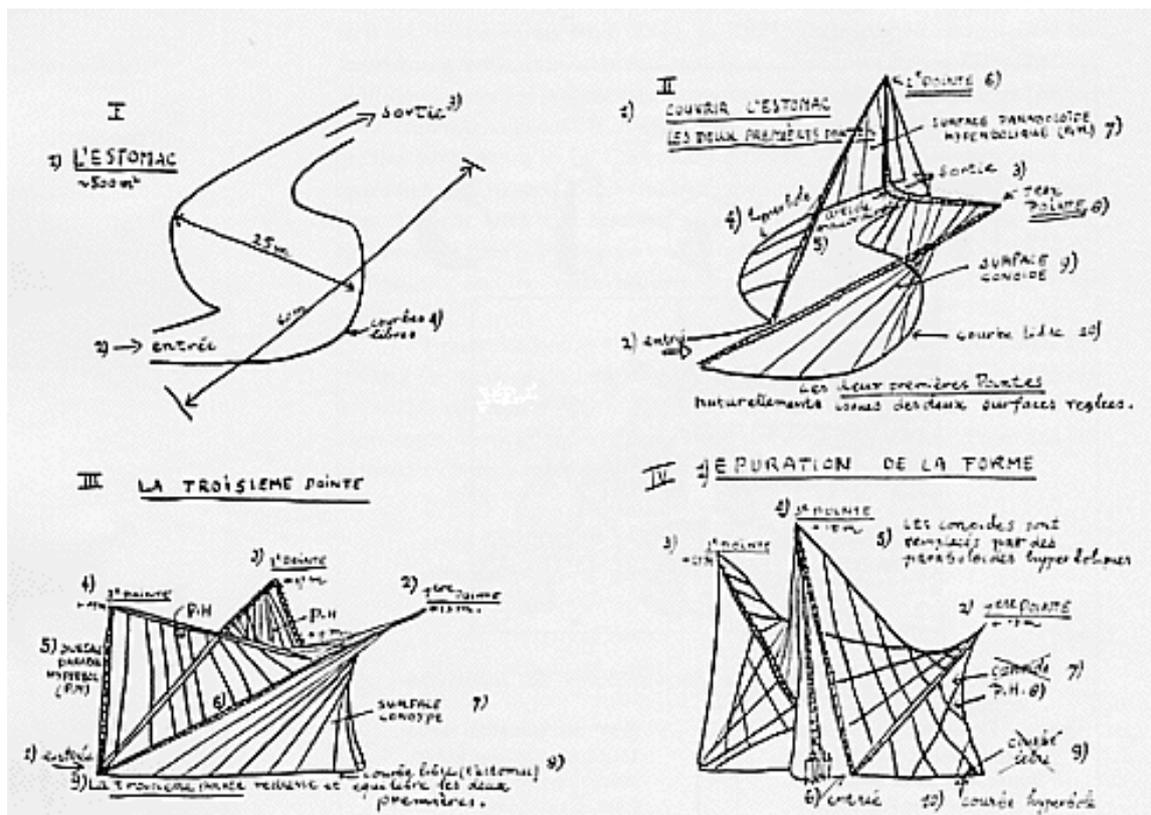
figura 6
figura 4

Já sua planta baixa se assemelhava à forma de um estômago, 'o público

atravessava o ambiente como os alimentos, "processados" pelo sistema de luz, cor, imagem, ritmo e som' (Terra 1996: 74), com uma passagem estreita em cada lado da estrutura, e suas paredes internas eram revestidas de caixas de som, 350 no total, dispostas a criar um ambiente sonoro imersivo. Ainda em Vera Terra:

"Dois orifícios — espécies de comportas — situados em pontos opostos, permitem a entrada e a saída. Construção entre dois pontos que nada liga. Não é ponte. Não é túnel. O Pavilhão sugere uma caverna, não uma caverna platônica, onde as imagens são aparência, reflexos degradados de essências verdadeiras. Algo mais próximo das cavernas pré-históricas, em cujos recônditos escuros estão gravadas imagens-mágicas, fixadas pela tinta. Imagens ritualizadas /.../ Produto de uma era elétrica/eletrônica, elas se mostram e desaparecem. São efêmeras. Duram apenas o momento de sua apresentação. Mas são capazes de evocar memórias e antecipar visões. Imagens-signo. Imagens-tempos" (Terra 1996: 74).

figura 7



As irregularidades de sua estrutura geométrica resultaram numa forma de integração única com a peça sonora de Varèse e as intervenções de visuais de Le Corbusier, ao potencializar a experiência audiodfônica com o som emanando de inúmeros pontos de emissão organizados como pontos geométricos no espaço, e ao

criar superfícies e angulações curvilíneas e assimétricas para as projeções dos filmes e *slides* fotográficos. Uma vivência espacial, onde a estrutura arquitetônica integra a obra audiovisual completamente, nas palavras de Xenakis:

"Quando alguém está dentro do *Pavilhão Phillips*, não considera sua geometria, mas sucumbe pela influência de suas curvas. Se sensibiliza de tal maneira que, se, por exemplo, uma seção plana for introduzida brutalmente nas superfícies de sua concha, o resultado seria uma intolerante cacofonia para os nossos sentidos³¹" (Iannis Xenakis Apud Kanach 2008: 118).



figura 8

Uma estrutura verdadeiramente volumétrica em contraponto a *arquitetura de traduções*, construções baseadas nas formas geométricas planas e suas variações, discussão presente no livro *Music and Architecture*, compilação de textos de Iannis Xenakis organizado e traduzido por Sharon Kanach. Xenakis defende que todas as formas arquitetônicas já criadas pela humanidade, da pré-história aos tempos modernos (templos, castelos, igrejas, teatros, casas, etc) são planas. Em suas palavras, 'introduziam a terceira dimensão através apenas de uma tradução paralela

³¹ Traduzido a partir de: "When someone is in Phillips Pavillon, he doesn't consider its geometry, but succumbs to the influence of its curves. One is sensitized to such a point that if, for example, brutally planar sections were introduced on the surfaces of its shells, the results would be an intolerable cacophony for our senses."

seguindo a direção da linha de prumo³², (Kanach 2008: 110). Segue afirmando que, 'quando concebidos e realizados desta maneira, a terceira dimensão é ficcional, homomórfica ao plano, e não acrescenta um novo elemento volumétrico. A entidade espacial é, portanto, formada por um primeiro e primário grupo de volumes o qual pode ser chamado de "grupo de tradução": quadrado, retângulo, cilindro, etc., i.e., caixas³³' (Kanach 2008: 110).



figura 9

O *Pavilhão Phillips* 'não é somente uma parte integral de uma nova representação de plasticidade, mais ainda, inspirou a descoberta de uma forma original e geral, que inclui complexas superfícies sem esquadrias. Neste sentido, é uma construção original em todos os aspectos, e pertence a uma nova e revolucionária arquitetura: a arquitetura volumétrica³⁴' (Kanach 2008: 118).

³² Traduzido a partir de: "One enters the third dimension only by a parallel translation following the direction of the plumb line."

³³ Traduzido a partir de: "When conceived and realized in this manner, the third dimension is fictional homomorphic to the plane, and adds no new volumetric element. The spatial entity is therefore formed only by a first, primary group of volumes which we will call "translations group": square, rectangular, cylindrical, etc., i.e. boxes".

³⁴ Traduzido a partir de: "...the Phillips Pavillon is not only integral part of a new representation of plasticity, but in addition, has inspired the discovery of an original and general means, which includes complicated surfaces without

A discussão acerca do termo arquitetura aural proposta por Blesser e Salter, nos mostra um interessante enfoque sobre este aspecto, sobretudo com relação às qualidades acústicas do *Pavilhão* dentro do contexto em que foi construído. Neste contexto, as reflexões de som proporcionadas pela irregular estrutura do Pavilhão e pelo complexo sistema de som espalhado por toda construção, criaram verdadeiros caminhos dramáticos sonoros através do espaço.



figura 10

Ao moldar um espaço volumétrico totalmente novo para uma ocupação sonora exclusivamente integrada ao mesmo, Xenakis criou um ambiente cujas características aurais são únicas. Sua concepção arquitetônica, desenhada senão em função da composição audiovisual de Varèse e Le Corbusier, para além de proporcionar uma experiência acústica como mencionamos acima, convida o ouvinte a uma vivência espacial única, composta pelos seus atributos físicos, culturais e históricos. O *Poème Electronique* não soaria da mesma forma em nenhum outro espaço físico, não faria sentido realizá-lo. É uma peça audiovisual indissociável de seu espaço de apresentação / ocupação e, por isso, arrisco dizer, uma obra pioneira em ocupação *site specific* uma vez que 'o *Pavilhão* é um espaço cuja razão de ser reside em seu interior' (Terra 1996: 74).

Uma experiência interessante realizada por um grupo de pesquisadores e

casing. In this sense, it is a construction that is original in all respects, and belongs to a new revolutionary architecture: volumetric architecture."

artistas coordenado por Vincenzo Lombardo, o *VEP Project*³⁵, reproduziu em Realidade Virtual o *Pavilhão Phillips* com o intuito de torná-lo novamente experienciável. Sua criação nos traz ainda mais reflexões sobre a relação entre o espaço e o som, posto que a estrutura de *software* intenta reproduzir uma ocupação espacial *site specific*, onde todas as criações foram concebidas uma em função da outra. Indissociáveis. Apesar de propor uma exploração em realidade virtual das modalidades de ocupação espacial da época, como a fisicalidade e os dados contextuais do Pavilhão, sua reprodução abre caminhos para numa outra configuração, como uma obra derivada, ou mesmo como uma outra obra. O mesmo aconteceria se tentássemos reviver as sensações espaciais e sonoras do experimento com o sonar em *Vespers*. Alteram-se as noções de espaço e seu contexto, mesmo se estivermos lidando com o mesmo material sonoro ou a mesma tecnologia.

Concluimos, portanto, que as apropriações espaciais tratadas aqui são heranças de uma linhagem de percursos históricos e estéticos, que remontam à relação entre música e arquitetura e aos movimentos de hibridização das artes, que envolvem uma narrativa espacial que está intrinsecamente atrelada ao seu discurso artístico. Daí, podemos enfatizar que, um aprofundamento na compreensão de obras como as aqui expostas e as descritas nos estudos de caso, demandam cearas de investigação específica, para além das questões estéticas e históricas discutidas até então: a auralidade (dentro da perspectiva de Blesser e Salter acerca do conceito de arquitetura aural e considerando a teorização de diferentes autores sobre os conceitos de espaço e lugar) e a percepção.

Passemos agora para uma reflexão sobre a percepção para detalharmos melhor estas relações e interações entre obra e público.

³⁵ http://www.edu.vrmmp.it/vep/VEP_documentary.html

percepção

"Do fundo remoto do corredor, o espelho nos espreitava. descobrimos (na alta noite essa descoberta é inevitável) que os espelhos têm algo de monstruoso. Então Bioy Casares lembrou que um dos heresiarcas de Uqbar declarara que os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número de homens".

Jorge Luís Borges

Nestes capítulos discutiremos o processo de percepção, a percepção do espaço e do som, e a percepção do espaço através do som, em quatro vias de argumentação diferentes: as diferenças entre os sentidos visual e auditivo; as tipologias de escuta em Pierre Schaeffer, Moraes e Roland Barthes; a percepção do espaço e a percepção do espaço urbano.

Tais linhas de pesquisa complementam as discussões históricas e conceituais apresentadas nos capítulos anteriores, ao trazer a problemática do espaço para o ponto de vista do ouvinte, realizando, assim, uma ponte entre história, estética e público.

sinestesia

"Neste mundo, existem dois tempos. Existe o tempo mecânico e o tempo corporal. O primeiro é tão rígido e metálico quanto um imenso pêndulo de ferro que balança para lá e para cá, para lá e para cá, para lá e para cá. O segundo se contorce e remexe como uma enchova na baía. O primeiro não se desvia, é predeterminado. O segundo toma decisões à medida que avança."
Alan Lightman

Segundo Basbaum, os entrecruzamentos modais são processos comuns em nós seres humanos, sobretudo na fase em que nos relacionamos com a realidade sem utilizar a interface da palavra, "onde o aqui-agora da sensação predomina sobre o universo simbólico, duradouro, característico da cognição verbal", (Basbaum 2012: 249), isto é, na infância. Segundo o autor, "a sinestesia é uma propriedade natural do sistema perceptivo dos recém nascidos e é mais facilmente encontrado em crianças". Estes cruzamentos modais biológicos, neste sentido, estão na origem da linguagem, "como uma experiência direta, pré-verbal do mundo; uma imersão na sensação, oposta àquela analítica, racional; uma experiência específica do tempo, um tempo agórico, uma presença aqui-agora - quase como uma dilação, um tempo deslocado do tempo linear, diacrônico, da experiência ordinária"³⁶ (Basbaum 2012: 250). Mais adiante, Basbaum identifica três tipos de associação dentre as modalidades perceptivas: fisiológica; a partir de aspectos universais da experiência; e cultural. Nas palavras do autor:

"Em termos evolutivos, as diferentes modalidades perceptivas do ser humano estão inter-relacionadas por uma série de fatores. Do diálogo entre estas modalidades depende, por exemplo, a construção de uma representação consciente e coerente da realidade, indispensável à sobrevivência. Os sentido confirmam-se uns aos outros, e cremos no mundo - assim como agimos nele de forma eficaz" (Basbaum 2012: 249).

Neste contexto, com relação às associações fisiológicas, em Lawrence Marks, Basbaum discute a forma como "sensações próprias a uma modalidade" podem ser "descritas nos termos de outra" (Basbaum 2012: 249). O autor enumera algumas

³⁶

Vale aqui um aprofundamento do entendimento sobre o processo perceptivo e a experiência sinestésica discutida por Sérgio Basbaum. Ler mais sobre o assunto em: BASBAUM, Sérgio (2002). Sinestesia, Arte e Tecnologia - Fundamentos da Cromossônia. São Paulo, Annablume/FAPESP.

destas relações sinestésicas ao mencionar que "sons graves nos parecem mais amplos e mais escuros; sons agudos menores e mais brilhantes". Cita ainda, exemplos como "um som brilhante", "uma cor berrante" e "uma voz doce" (Basbaum 2012: 249).

Tais ocorrências começam a se tornar usuais nas criações artísticas da segunda metade do século XIX, e vão se intensificar ao longo do século XX. A riqueza de detalhes sensitivos em Balzac, a composição em cores e ritmo de Kandinsky, as pinturas sonoras propostas por Debussy, a plasticidade sonora em Varèse, a percepção do espaço arquitetônico na pintura de Mondrian, dentre muitos outros.

Mais a frente, no tocante aos aspectos culturais da percepção, o autor descreve sobre as relações sinestésicas que são características e peculiares de uma determinada cultura, povoado, região, país, etc, ou seja, associações atreladas a uma certa territorialidade e/ou identidade cultural. Ou seja, "hábitos perceptivos" determinados por cada cultura (Basbaum 2012: 249). Tais diálogos estão presentes no nosso cotidiano, por exemplo, na relação entre visão e paladar - a cor dos alimentos e das bebidas e o desenvolvimento das criações gastronômicas ao longo da história -, visão e tato - a relação estabelecida entre cor e temperatura -, entre muitos outros. (Basbaum 2012: 249). Neste sentido, é inegável o potencial estético destas associações para os processos artísticos, posto que gera uma forma de entrecruzamento modal atenta ao ambiente e à cultura em que está inserido.

Com relação às associações advindas de aspectos universais da experiência, Basbaum cita "a harmonia das esferas pitagórica, a razão áurea, os arquétipos junguianos e mesmo as categorias fenomenológicas de Peirce", e propõe um exemplo de Richard Cytowic sobre os fogos de artifício (Basbaum 2012: 249). São, portanto, relações que podem ser identificadas na história e em diversas culturas diferentes de forma universal, em alguns casos, como regras ou sistemas de associações comunicacionais. Por serem universais, podem estar atreladas a um período histórico ou época, e desta forma, regem a realidade de forma ampla e abrangente, como formas de ver o mundo.

Neste sentido, como discutido no capítulo *Historicidade e Reflexões sobre o Espaço*, no que concerne a este último tipo de associação entre modal, presenciamos na cultura ocidental uma grande transformação impingida pela

transição da cultural oral para a escrita, que vai resultar, segundo McLuhan, no predomínio da visão sobre os demais sentidos na modernidade. Sobre este aspecto, Mavash tem uma passagem relevante:

"Nós percebemos o mundo através do uso simultâneo de todos os sentidos, mas nas sociedades modernas a percepção visual tem sido desproporcionalmente favorecida, e isto tem nos custado a privação da capacidade potencial dos outros sentidos"³⁷ (Muecke e Zach 2007: 57).

Portanto, esta categorização proposta por Basbaum, nos permite um entendimento da complexa cadeia de processos que compreende o processo perceptivo sinestésico e os tipos de entrecruzamentos modais. Seus desdobramentos diferentes que vão integrar variáveis como modalidades perceptivas, cultura e contexto, e processos lógicos e experiências universais, geram inúmeras possibilidades de relações sígnicas e sinestésicas, importantes ferramentas analíticas para os estudos de caso desta pesquisa. Não há dúvidas de que as colocações de Basbaum se configuram como uma importante base para a compreensão da ocupação do espaço artística.

Finalmente, por estarmos focados no som e suas diferentes apropriações e atribuições artísticas no espaço, seguiremos adiante discutindo a diferenciação entre os sentidos auditivo e visual.

³⁷

Traduzido a partir de: "We perceive the world through the simultaneous use of all senses but in modern societies the visual perception has been heavily and disproportionately favored, and this has been at the expense of depriving ourselves from the potential capacity of other senses".

imagens sonoras

"Or, ce que l'oreille entend, ce n'est ni la source, ni le 'son', mais véritablement des objets sonore, tout comme ce que l'oeil voit, ce n'est pas directement la source, ou même sa 'lumière', mais des objets lumineux"³⁸.

Pierre Schaffer

McLuhan e Carpenter, em o *O Espaço Acústico*, contribuem para esta discussão ao dissertarem sobre as diferenças e complementaridades entre os sentidos da visão e da audição. Na visão, o indivíduo se encontra sempre no vértice do campo visual, há uma limitação espacial que depende da posição do corpo e da cabeça do observador, é direcional e frontal e de certa forma, intencional. Já o espaço auditivo é imersivo, nos encontramos sempre no seu centro, circundados pelos sons que chegam até nós involutariamente. Não nos movemos para aferí-los, não nos direcionamos para escutá-los, estamos imersos (McLuhan e Carpenter 1980:4). Nas palavras dos autores:

"O espaço auditivo não tem um ponto de focalização favorecido — É uma esfera sem limites fixos, espaço feito pela própria coisa, não espaço contendo a coisa. Não é um espaço pictórico, encaixado, mas dinâmico, em fluxo constante, criando suas próprias dimensões de momento em momento. Não tem fronteiras rígidas; é indiferente ao *background*, ao meio circundante. Os olhos focalizam, localizam, abstraem, situam cada objeto no espaço físico, contra um fundo; o ouvido, porém, acolhe o som proveniente de qualquer direção. Ouvimos igualmente bem da direita ou da esquerda, da frente ou de trás, de cima ou de baixo - Não faz diferença se estamos deitados, ao passo que, no espaço visual, todo o espetáculo se altera. Podemos eliminar o campo visual fechando, simplesmente, os olhos, mas estamos sempre engatilhados para reagir ao som" (McLuhan e Carpenter 1980: 4).

Na mesma direção, Murray Schafer declara que 'o espaço auditivo é muito diferente do espaço visual. Estamos sempre no vértice do espaço visual, olhando

³⁸

Tradução: o que ouve o ouvido, não é nem a fonte nem o som, mas verdadeiramenteos objetos sonoros, da mesma forma que o olho não vê diretamente a fonte, ou ainda sua luz, mas os objetos luminosos. (Pierre Schaffer apud Obici 2006: 21)

com os olhos. Mas estamos no centro do espaço auditivo, escutando com os ouvidos... A visualidade é frontal. A audição é centrada³⁹ (Muecke e Zach 2007: 60).

Ora, esta dualidade entre os sentidos de visão e audição pode ser percebida facilmente ao assistir um filme no cinema, por exemplo. O espectador mantém os olhos fixados na tela, numa ação ativa e intencional, enquanto seu corpo é circundado por sons de todos os lados: sons das caixas de som espalhadas pela sala, dos outros espectadores, de portas, cadeiras rangendo, etc. Por mais que o espectador deseje apenas ouvir os sons advindos das caixas, é inevitável a interferência de sons produzidos no ambiente. Enquanto que no som, qualquer ruído, por menor que seja, interfere no ambiente, na imagem, a interferência apenas se daria se fosse uma ação realizada na frente do campo de visão do espectador.

Julio Plaza complementa as reflexões de McLuhan e Carpenter, e de Schafer, ao afirmar que 'os sinais tácteis como os visuais dão-se no espaço, de forma simultânea. No entanto, são suscetíveis de exploração temporal como acontece na leitura de um texto. Os sinais temporais como a música e a fala são sucessivos. Mas há uma diferença mais fundamental entre o canal visual e o acústico: o primeiro pode escolher e selecionar a informação, isto é, pode eliminar informação de seu campo de amostragem. Já o acústico é obrigado a perceber em simultaneidade várias sucessividades' (Plaza 2003: 58-59). Mais a frente, afirma ainda que 'o canal visual recebe mais informação em termos de qualidade e quantidade do que o canal acústico. Basta lembrar que a luz viaja a 300.000 km/s, enquanto o som a 340 m/s. Já que a localização da fonte emissora carece de significado, o espaço acústico é um espaço sem fronteiras ou horizontes, é um espaço fluente que independe da nossa posição em equilíbrio' (Plaza 2003: 59).

Edward Hall argumenta na mesma direção empreendida por Plaza, ao nos atentar para as diferenças relativas entre os sentidos auditivo e visual: à quantidade de informação recebida e processada por ambos sistemas em termos de velocidade de propagação; à complexidade espacial do dado informacional visual e sonoro, neste sentido, ao fato já identificado por McLuhan, Santaella e Tuan de que a audição

39

Traduzido a partir de: "We are always at the edge of visual space, looking in with the eye. But we are always at the centre of auditory space, listening out with ears... Visual awareness faces forward. Aural awareness is centered."

é um sentido ambiental, em contraponto à visão que é direcional; ao alcance e precisão em situações de distância e localização das fontes luminosas e sonoras e de seus receptores, havendo diferenças de eficácia em determinadas distâncias; e, finalmente, à precisão e objetividade informacional, onde temos que o som tende a uma ambigüidade muito maior do que a imagem. Estas três últimas características são linhas de investigação artística recorrentes em muitas obras instalativas e performáticas de arte sonora e na história da música eletroacústica, e portanto extremamente importantes para esta pesquisa (Hall 2005: 53).

Esta temática nos renderia um profundo e rico estudo, sobretudo com relação ao espaço. Todavia, não temos aqui a ambição de esmiuçar tal ceara científica, ao invés disto, buscamos alicerçar teoricamente e conceitualmente nossa compreensão acerca do processo perceptivo concernente ao tema desta pesquisa, o auditivo. Centre-mos-nos, então, em estudos sobre as possibilidades e qualidades deste sentido.

percepção do som

*"If there were the sound of water only
Not the cicada
And dry grass singing
But sound of water over a rock
Where the hermit-thrush sings in the pine trees
Drip drop drip drop drop drop drop
But there is no water"⁴⁰
The Waste Land - T.S. Eliot*

Pierre Schaeffer revolucionou o mundo da música, ao ser o primeiro autor a escrever sobre música do ponto de vista de quem a ouve. Até então, compositores e musicólogos investiam seu tempo em estudos voltados para a sua realização, assim centradas em questões formais e estéticas sobre o discurso musical⁴¹.

A escuta, segundo Santaella, "se tornou fator preponderante da composição musical a partir de meados deste século, desde que Pierre Schaeffer inaugurou, com a música concreta, uma das vertentes daquilo que viria se fixar sob o nome de música eletroacústica" (Santaella 2001: 84). Ou, como afirma Giuliano Obici, em *Condição da Escuta: mídias e territórios sonoros*, "antes de de ser discutido por P. Schaeffer, o tema da escuta ocupava um lugar acessório no plano musical" (Obici 2006: 11). Segundo Obici, "o autor deu um lugar distinto à questão por considerar o ouvido como uma ferramenta de análise, um aparato técnico assim como as tecnologias de transmissão sonora" (Obici 2006: 11). Neste sentido, duas discussões trabalhadas pelo músico são relevantes para este capítulo: a *escuta reduzida* e as *quatro funções escuta*.

A *escuta reduzida*, proposta por Schaeffer, como coloca Lilian Campesato em *Vidro e Martelo: contradições na estetização do ruído na música*, "pode ser vista como um esforço de desvincular o som de seu contexto, especialmente de suas instâncias causais e das referências externas à música - a fim de organizá-lo e, principalmente articulá-lo segundo um discurso musical de encadeamento sonoro,

⁴⁰

Sem tradução.

⁴¹

Segundo Fernando Iazetta, em aula de graduação, no curso de Música da Universidade de São Paulo em 2010.

auto-referencial" (Campeato 2012: 102). Schaeffer propõe, portanto, uma desnaturalização dos sons que compõe o ambiente para sua apreensão como um objeto isolado, o que "abre a possibilidade de ser uma intenção de escuta na busca não apenas de conhecer o som, mas da conscientização da própria percepção acerca do som" (Campeato 2012: 102).

Ela surge da necessidade do compositor eletroacústico de "judiciosamente escolher os sons que lhe parecem mais apropriados para a manipulação e combinação promovidas com o auxílio de técnicas eletroacústicas de montagem e de mistura dos registros ou sons gravados" (Santaella 2001: 85).

"a escuta reduzida se refere à escuta que afeta as qualidades e as formas próprias do som, independentemente de sua causa e de seu sentido, e que toma o som - verbal, instrumental, anedótico ou qualquer outro - como objeto de observação, em vez de atravessá-lo buscando outra coisa à qual se chega através dele" (Santaella 2001: 85).

Segundo Campeato, embora sua proposta residisse em silenciar "aquilo que era habitual para trazer novidade, ou seja, propunha o exercício de desconsiderar, no processo da escuta, aquilo que era reconhecido não no *som*, mas *por meio do som*", Schaeffer buscava na verdade "liberar o som daquilo que lhe é impregnado culturalmente para que ele possa emergir em sua complexidade perceptiva" (Campeato 2012: 102). Graças às novas tecnologias de gravação, o compositor conseguia "isolar o acontecimento sonoro, essa categoria efêmera e fugaz, da estrutura musical" (Obici 2006: 11), extraí-lo de seu contexto para efeito de análise a partir de uma escuta mais refinada do que ele denominou como objeto sonoro. Nas palavras do compositor:

"A repetição do sinal físico, que permite a gravação, nos ajuda de duas maneiras: enquanto esgota curiosidade, nos impõe pouco a pouco o objeto sonoro como uma percepção digna de ser observada por ela mesma; por outro lado, a favor de escutas mais atentas e refinadas, nos revela progressivamente a riqueza desta percepção"⁴² (Pierre Schaeffer apud Obici 2006: 13).

Esta especialização da escuta proposta pelo músico, nos é relevante por se constituir como um pensamento embrionário que germinou em diversos terrenos

⁴²

Traduzido a partir de: "Mais la répétition du signal physique que permet l'enregistrement, nous y aide de deux manières: en épuisant cette curiosité, elle impose peu a peu l'objet sonore comme une perception digne d'être observée pour elle-même; d'autre part, à la faveur d'écoutes plus attentives et plus affinées, elle nous révèle progressivement la richesse de cette perception" (Schaeffer, 1966, p.94) [Schaeffer, 1988, p. 57]

diferentes da arte sonora. Todo o discurso da música eletroacústica, em que o ruído integra a obra segundo um rígido sistema de regras, tem na escuta reduzida um forte alicerce conceitual e teórico. Pensamento composicional que vai validar, mais tarde, por exemplo, propostas de escultura sonora em que o processo artístico reside no isolamento de amostras sonoras para posterior manipulação e espacialização com técnicas inauguradas pelos músicos eletroacústicos.

Neste contexto, desta necessidade de triagem observada em sua *escuta reduzida*, nasce também o desejo de se organizar o mundo dos ruídos dentro de uma lógica musical. A formulação que lhe rendeu notoriedade, as *quatro funções da escuta*, em seu livro *Traité des Objets Musicaux*, não somente vai nos ajudar a compreender melhor o processo de percepção sonora, como também nos fornecer uma importante ferramenta analítica para obras comentadas nos estudos de caso deste trabalho. São elas:

- "1- *Escutar* [écouter] é prestar ouvidos a, interessar-se por. Eu me dirijo ativamente a alguém ou alguma coisa que me é descrita ou indicada por um som.
- 2- *Ouvir* [ouïr] é perceber pelo ouvido. Em contraposição a escutar, que corresponde à atitude mais ativa: o que eu ouço é o que me é dado na percepção.
- 3- De *entender* [entendre], reteremos o sentido etimológico: "ter a intenção". O que eu entendo, o que se manifesta, é função dessa intenção.
- 4- *Compreender* [comprendre], tomar consigo, mantém uma dupla relação como escutar e entender. Eu compreendo o que visei em minha escuta, graças ao que escolhi escutar. Mas, reciprocamente, o que já compreendi dirige minha escuta, informa o que entendo" (Pierre Schaeffer 1988: 61).

Ou como Santaella sintetiza:

- "1- *Escutar* [écouter] emissão de um som, um evento sonoro se apresenta para nós.
 - 2- *Ouvir* [ouïr] recepção do som, percepções brutas, esboços de um objeto sonoro
 - 3- De *entender* [entendre], seleção de certos aspectos particulares do som, percepções qualificadas de um objeto sonoro qualificado.
 - 4- *Compreender* [comprendre], valores de sentido, signos, emergência de um conteúdo do som e referência, confronto com noções extra-sonoras."
- (Pierre Schaeffer apud Santaella 2001: 85).

Fabrcio Augusto Corrêa de Melo, ao sistematizar o pensamento de Schaeffer em *De "Introduction à la musique concrète" ao Traité des objets musicaux*, contribui para compreender as múltiplas leituras de trabalho de pesquisa do compositor francês. Segundo Melo, estas quatro categorias, intituladas "circuito da comunicação" sonora, intentam descrever as funções específicas da escuta, da emissão à recepção, incluindo também características psicofísicas e psicológicas do processo perceptivo. Vemos na sua sistematização um desejo de organizar o mundo dos sons dentro de contexto composicional. Neste sentido, Schaeffer utiliza dois pares de conceitos para explicar seu sistema: abstrato / concreto e objetivo / subjetivo.

<p>4. COMPREENDER</p> <p>— para mim: signos</p> <p>— diante de mim: valores (sentido-linguagem)</p> <p>Emergência de um conteúdo do som e <i>referência a</i>, <i>comparação com</i>, noções extra-sonoras</p>	<p>1. ESCUTAR</p> <p>— para mim: índices</p> <p>— diante de mim: eventos exteriores (agente-instrumento)</p> <p><i>Emissão do som</i></p>	<p>1 e 4:</p> <p>objetivos</p>
<p>3. ENTENDER</p> <p>— para mim: percepções qualificadas</p> <p>— diante de mim: objeto sonoro qualificado</p> <p><i>Seleção de certos aspectos particulares do som</i></p>	<p>2. OUVIR</p> <p>— para mim: percepções brutas, esboços do objeto</p> <p>— diante de mim: objeto sonoro bruto</p> <p><i>Recepção do som</i></p>	<p>2 e 3:</p> <p>subjetivos</p>
<p>3 e 4: abstratos</p>		<p>1 e 2: concretos</p>

Quadro 1.

O termo concreto "é utilizado por Schaeffer para se referir às percepções das potencialidades do próprio som (ouvir) ou às referências causais contidas no evento

sonoro (escutar)" (Melo 2007:53). Numa associação com as categorias analíticas peirceanas identificadas por Santaella, podemos relacionar estas duas formas de escuta à secundidade, havendo uma nuance dentre elas com relação à informação apreendida. No primeiro caso, *ouvir*, a ênfase é dada no material percebido do ponto de escuta do ouvinte, o que nos denota uma certa passividade com relação ao som emitido. O que pode nos sugerir a abertura para múltiplas possibilidades de compreensão desta fonte sonora, inclusive, a sua não compreensão, o *trompe d'oeil* em sua versão sonora. Em certo sentido, podemos considerá-la detentora de um dado indicial ao mesmo tempo que qualitativo, ou seja, uma indexação sonora através de uma aproximação qualitativa. Por exemplo, o som do motor de um cortador de grama, pode ser confundido com de uma moto por associação qualitativa, dependendo do posicionamento entre fonte sonora e ouvinte. Há uma relação qualitativa dentre os ruídos que, sem a constatação objetiva da fonte sonora, pode nos render brechas interpretativas. É o que Hall, Mavash, Tuan e Santaella vão afirmar em suas reflexões acerca das diferenças entre a audição e a visão, sendo a primeira ambígua e qualitativa, e a segunda mais racional, indexal, concreta, como veremos com mais detalhes no próximo capítulo.

Já a segunda forma, *escutar*, está intrinsecamente ligada à fonte sonora, ou seja, uma postura ativa para se escutar o objeto que está soando. Seria o índice sonoro propriamente dito, na terminologia peirceana, isto é, o objeto soando que é percebido pelo ouvinte a partir de uma motivação que gera uma atenção direcionada àquele evento.

Em contrapartida, o termo abstrato "se refere à escuta pela qual abstraímos certos aspectos do som (entender) ou às abstrações de uma linguagem qualquer na qual o som é um signo (compreender)" (Melo 2007: 53). Assim como nas categorias escutar e ouvir, temos em *entendre* (usarei o termo em francês) e compreender uma sutil diferença: *entendre* diz respeito a aspectos do material percebido, uma especialização dos termos *ouvir* e *escutar* na medida em que enfatiza a percepção ao mesmo tempo em que denota uma atenção específica e ativa. Mais uma vez, a associação à argumentação de Santaella nos rende importantes sinapses: *entendre* estaria localizado no limiar entre o *escutar* indexal e o *ouvir* perceptivo e qualitativo, por buscar identificar elementos pontuais no material percebido ao mesmo tempo

em que possibilita associações qualitativas dos "detalhes" apreendidos. Esta modalidade de escuta, portanto, pode implicar na realização de um nível mais apurado de audição, relação que a tradução do termo em francês para o português, *entender*, acaba por ajudar.

Já compreender é quando "o signo vai além do som em si, dá um sentido ao som, por exemplo, quando "compreendemos" uma terça maior" (Melo 2007:53), ou quando reconhecemos o hino de algum país ou ainda uma melodia de uma música muito popular. Exerce uma relação simbólica, formula códigos e/ou sistemas de leis e os processos lógicos, cria uma informação semântica para além do material percebido. Seus desdobramentos, conclusões, relações extra-sonoras.

Santaella, complementa as terminologias explicitadas por Melo ao apresentar as quatro formas de escuta estruturadas sobre os pares de oposição banal-praticante e natural-cultural. Nas palavras da autora:

"As quatro atitudes ou comportamentos da escuta repousam sobre dois eixos opositivos: banal-praticante, natural-cultural. A atitude banal é sensível às condições de fabricação do som, mas não dá ao objeto sonoro uma atenção particular, fornecendo uma resposta automática. A praticante é mais hábil, melhor informada. O comportamento natural responde puramente às causas físicas do som, enquanto o cultural está voltado para as finalidades culturais do som" (Santaella 2001: 85).

Podemos associá-la também aos nove modos de ouvir de J.J. Moraes, discutidos por Santaella. Subdivididos em três grandes níveis, (1) ouvir emotivamente, (2) ouvir com o corpo e (3) ouvir intelectualmente, podem ser equiparados "com as categorias fenomenológicas de Peirce, a primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente (Santaella 2001: 81). Neste sentido, emoção, corpo e intelecto, entrelaçados e inseparáveis, organizados sob "um princípio de dominância que permite determinar um dos níveis como caracterizador de um modo de ouvir" (Santaella 2001: 81).

	Emocional Primeiridade	Enérgico Secundidade	Lógico Terceiridade
qualidade	1.1 Qualidade de sentir "Pura sensação da música."	2.1 Corpo tomado "O ritmo penetra no corpo, cria-se uma fusão e, de repente, o próprio corpo parece ser a fonte geradora do ritmo." Comum em cultos religiosos afro-brasileiros.	3.1 Hipotético Situação de experimentação, típico do momento em que um compositor está começando a compor uma nova peça.
fisiológico	1.2 Comoção "...aquilo que nos move (...) efeito que funciona como uma espécie de impressão digital de nossa sensibilidade."	2.2 Contigüidade entre música e corpo "A música vem e o corpo, sem saber, já começa a se agitar." Comum em ritmos tradicionais e folclóricos e nas modalidades de música eletrônica.	3.2 Escuta Relacional "... capaz de perceber milimetricamente os jogos das sobreposições de linhas sonoras, entrada e saída de vozes, instrumentos e materiais, movimentos de progressão..." Escuta próxima ao dos produtores musicais.
mental	1.3 Emoção "...um sentimento codificado e repetitivo."	2.3 Dança Coreografada "... a coreografia funcionando como tradução plástica do ritmo."	3.3 Escuta Especializada Escuta dos musicólogos e filósofos especialistas, "capaz de julgar e avaliar a música como forma de pensamento".

Quadro 2. (Santaella 2001: 81)

Neste contexto, a categorização de J.J. Moraes levantada por Santaella, detalha outras possibilidades de escuta além das determinadas por Schaeffer, traçando um sistema triádico que entrecruza relações qualitativas, indiciais e simbólicas. Daí, certamente, reside a proximidade ao modelo peirceano.

Esta tipificação nos ajuda a compreender, por exemplo, os efeitos causados por uma instalação e/ou performance sonora no que diz respeito ao seu discurso melódico e harmônico (se houver), sua narrativa espacial e a forma como o som se relaciona com os dados sócio-culturais.

Outro enfoque relevante sobre o tema é tipologia de Roland Barthes discutida por Stolf. Para Barthes, ouvir implica um "fenômeno fisiológico" enquanto que "escutar é um ato psicológico. Pode-se descrever as condições físicas da audição (seus mecanismos), recorrendo-se à fisiologia da audição; a escuta, porém só se pode definir por seu objeto, ou, se preferirmos, sua intenção" (Roland Barthes apud Stolf 2011: 34).

Neste sentido, Barthes elaborou uma tríade dos tipos de escuta que trazem entrecruzamentos possíveis com as categorias apresentadas por Schaeffer e Peirce: escuta índice, tipo de escuta ativa, em que o ouvinte está em estado de alerta, prestando atenção no dado sonoro, num paralelo com Schaeffer, seria o equivalente à forma *escutar/écouter*; escuta dos signos, isto é, a via simbólica de apreensão do material sonoro, o equivalente à *compreender / comprendre* em Schaeffer; e por último, a escuta que não visa signos determinados, "nem aquilo que é dito ou emitido, mas aquele que fala que emite, uma escuta que se desenvolve num espaço intersubjetivo e que é ativa, uma escuta que fala, circula, desagrega e que inclui o inconsciente e uma polissemia" (Stolf 2011: 34-35).

Esta última modalidade, mais complexa e multifacetada, se diferencia das categorias apresentadas pelos demais autores pela sua ambigüidade, seu aspecto mais intangível; quase uma sensação; um presságio; uma intuição, que, de alguma forma, poderíamos atribuir a uma característica qualitativa.

Concluimos, portanto, que apesar das tipologias e terminologias discutidas neste capítulo serem importantes para a compreensão e a distinção dentre as diferentes formas de discursos narrativos do som e do espaço, não nos ajuda neste momento, criar uma tábula geral associando todos os autores numa só "ferramenta analítica". Tal procedimento tornaria as análises muito rígidas e sistemáticas, forçando, por vezes, embates teóricos desnecessários para a compreensão de alguns dos processos criativos, desviando também da proposta desta pesquisa, de não criar categorias classificatórias e tipologias nos estudos de caso. Consideraremos, neste contexto, cada uma das tipologias apresentadas de forma livre, isolada ou associada entre dois ou mais autores, sem um padrão determinado.

percepção do espaço

"grande angular para a zap

*as cidades do ocidente
nas planícies
na beira-mar
do lado dos rios
feras abatidas a tiro
durante a noite
de dia
um motor mantém todas
vivas e acesas LUCRO
à noite
fantasmas das coisas não ditas
sombras das coisas não feitas
vem
pé ante pé
mexer em seus sonhos
as cidades do ocidente
gritam
gritam
demônios loucos
por toda a madrugada"*

Paulo Leminski

Segundo Galia Hanoche-Roe, em seu artigo *Pautando o Caminho: Seqüências Lineares na Música e no Espaço*, seqüências lineares são a forma através da qual arquitetos e paisagistas manipulam a percepção do espaço de uma pessoa. Ele segue ainda afirmando 'que qualquer seqüência é constituída de movimentos e cria uma sucessão de eventos: cada evento está relacionado ao evento predecessor /.../ e poderá afetar futuras respostas e escolhas. O observador tece o seu caminho combinando escolhas com restrições' (Muecke e Zach 2007: 78).

Neste contexto, a noção de percepção de espaço urbano de Kevin Lynch em seu livro *A Imagem da Cidade*, também discutida por Hanoche-Roe, complementa de forma pontual sua argumentação. Lynch coloca que a maior parte das pessoas percebe o espaço urbano através de caminhos e trajetos realizados nas ruas e passarelas de determinada cidade. Mais a frente, enfatiza que é somente através do movimento que um indivíduo percebe o espaço, e este processo provoca a

necessidade de consciência do movimento, o que ele vai definir como 'as qualidades que tornam seus próprios movimentos ou movimentos potenciais sensíveis ao observador através do sentido visual e motoro'⁴³ (Muecke e Zach 2007: 81).

Em outras palavras, o que ambos autores querem ressaltar é que uma pessoa percebe o espaço urbano através de percursos traçados em suas ruas e vielas, suas calçadas e áreas abertas, suas portas, janelas, parques, campos de flores, jardins, numa efusão de sensações, memórias e surpresas. E estas últimas, na medida em que os eventos forem sendo vivenciados, acabam por gerar e demandar um estado mais consciente e alerta dos sentidos, com estados qualitativos diferenciados de acordo com a relação estabelecida entre determinada pessoa em determinado espaço/trajeto. Ou como coloca Yi-Fu Tuan:

"Um objeto ou lugar se torna uma realidade concreta, quando a nossa experiência é total, isto é, com todos os sentidos assim como com a mente ativa e reflexiva"⁴⁴ (Muecke e Zach 2007: 56).

Por exemplo, um ciclista desavisado pedalando com fones de ouvido e ouvindo música com volume mais alto que o som ambiente, tem seu sentido *kinestético* comprometido, uma vez que um dos seus sentidos mais importantes para apreensão do espaço está sofrendo uma interferência 'externa' muito intensa. Sem ouvir os sons provenientes da rua, o *espaço auditivo* do ciclista se torna completamente alheio ao meio em que ele transita.

Apesar do inegável predomínio do sentido da visão no ocidente, não podemos subestimar a extrema importância do sentido auditivo na percepção espacial. Isto pois, em se tratando dos dois sentidos mais importantes para a localização geográfica e a movimentação no espaço, é muito difícil uma pessoa estar completamente integrada com o espaço urbano, se os sentidos da visão ou da audição estiverem comprometidos. Não estamos, de forma alguma questionando as habilidades sensoriais desenvolvidas por cegos e surdos, mesmo porque, em muitos

⁴³

Traduzido a partir de: "the qualities which make sensible to the observer, through the visual and the kinesthetic senses, his own actual or potential motion".

⁴⁴

Traduzido a partir de: "an object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind".

dos casos, ambos exemplos de limitação acabam por propiciar um desenvolvimento mais aguçado dos demais sentidos. Mas estamos enfatizando a importância da experiência multisensorial no processo de percepção do espaço urbano, através de seus caminhos e trajetos e de espaços em geral, e de como a relação de complementaridade entre os sentidos é extremamente importantes para a experiência espacial (Mcluhan e Carpenter 1980).

Neste contexto, Yi-Fu Tuan vai além, ao afirmar que 'com a surdez, a vida parece congelada e ao tempo falta o progresso. O espaço se contrai, pois nossa experiência do espaço é enormemente estendida pelo sentido da audição, que fornece informação do mundo atrás do campo visual'. Segue adiante dizendo que o 'som aumenta a percepção espacial de um indivíduo ao incluir áreas atrás da cabeça que não podem ser vistas' (Yi-Fu Tuan apud Muecke e Zach 2007: 60). Ou ainda, como sintetiza Mcluhan:

"O espaço acústico não pode existir num fragmento de espaço visual (...) o bidimensional retrata muitos espaços num tempo multinivelado" (McLuhan apud Plaza 2003: 59).

O que nos remonta a discussão sobre a complementariedade dos sentidos em Hall, Santaella, Mcluhan e Carpenter, Mavash e Basbaum. Para Hall, a percepção do espaço é, sem dúvida, a sensação mais complexa do sistema sensorial humano. Segundo o autor, seu desenvolvimento está intrinsecamente atrelado ao processo evolutivo da espécie humana. Neste sentido, nós, os seres humanos, ao nos distanciarmos do chão ao longo da evolução da espécie, passamos a concentrar mais informação nos sentidos visual e auditivo em detrimento, sobretudo, do sentido olfativo. A especialização audiovisual surge quando o sentido olfativo passa a perder importância e relevância na sobrevivência cotidiana da espécie, alterando também formas de sociabilização e de percepção do espaço. Com o olfato menos sensível, o espaço passa a ser constituído fundamentalmente pelo campo visual e seu entorno auditivo, sem nunca, todavia, desconsiderar os demais sentidos (Hall 2005).

Neste contexto, Santaella caminha na mesma direção ao afirmar que os olhos são os órgãos mais atribuídos à percepção de movimento, por registrar a imagem em sequência, o espaço fracionado no tempo. Em segundo lugar, temos os ouvidos e a

construção espacial através do som, depois as alterações de temperatura e sensações tácteis e os sentidos físico-químicos (Santaella 2001).

Mais a frente, para além dos cinco sentidos clássicos, identificados por Aristóteles desde a Grécia Antiga - visão, audição, olfato, tato e paladar -, Hall e Santaella nos alertam para outros sentidos e qualidades perceptivas adicionais, e para relações de complementariedade dentre grupos de sentido. Para Santaella, o ouvido, por exemplo, é o órgão responsável pelo equilíbrio estático e pelo equilíbrio dinâmico "que permitem perceber os movimentos rotatórios do corpo, um dos fatores que pode explicar a íntima ligação da música com a dança" (Santaella 2001: 75). No mesma direção, Hall afirma que não só o equilíbrio é atribuído ao sistema auditivo, mas também, as sensações resultantes de alteração de pressão atmosférica, o que rende a este órgão, uma aptidão à percepção do espaço⁴⁵: esta, por sua vez, é uma combinação de dados sensoriais de diversas qualidades integralmente associadas como um só fluxo informacional (Muecke e Zach 2000).

Como Sérgio Basbaum coloca, em seu artigo *Sinestesia e Percepção Digital*:

"Os sentidos constituem um tecido único de sensação, inconcebível sem que suas naturezas, eventualmente distintas, possam ser comparadas umas às outras (pela razão) a fim de serem compreendidas" (Basbaum 2012: 256).

Outra característica perceptiva que podemos identificar como provedora de sensações cinéticas é a *propriocepção*, ou seja, a capacidade de sentirmos e de percebermos o movimento e o espaço através das partes do nosso corpo (Santaella 2001). Capacidade perceptiva muito desenvolvida em artistas do corpo em geral e em praticantes de artes marciais, a *propriocepção* rende ao indivíduo sensorialidade ambiental mais distante de processos racionalizantes e homogêneos dos sentidos clássicos. Se caracterizam como vias de estímulos entremodais que, como nos coloca Basbaum, vão compor inúmeras formas de perceber a realidade e múltiplas

⁴⁵

A descrição minuciosa do sentido auditivo realizado por Santaella nos ajuda a esclarecer melhor esta questão: "O ouvido humano é um órgão sensível ao som, além de ser responsável também pelo sentido do equilíbrio. O ouvido se divide em três: o externo, o médio ou tímpano e o interno ou labirinto. Quando a onda sonora atravessa o canal auditivo, ela incide sobre a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. O conjunto de ossos do tímpano é um sistema mecânico que tem certas frequências de ressonância. Dentro do ouvido interno, há duas partes: o labirinto, responsável pelo equilíbrio e o caracol, que funciona como um receptor da sensação auditiva. No labirinto, há três condutos semicirculares e dois sacos, o sáculo e o utrículo, no interior dos quais há uma terminação chamada mácula. Esta consiste de fibras sensíveis que estão embebidas em substância gelatinosa e que têm forma de pelo. Em um extremo desses pelos há uma conexão com fibras nervosas que se comunicam com o cérebro." (Santaella 2001: 72).

possibilidades sgnicas, sobretudo se a este processo perceptivo estiverem atrelados objetivos estticos e artísticos. Neste sentido, as sensações tácteis entram em simbiose com as sensações cinéticas proprioceptivas, proporcionando dados ambientais como peso, equilíbrio e proximidade com outros corpos.⁴⁶

Assim, se realizarmos um entrecruzamento das afirmações de Tuan, Santaella, McLuhan e Carpenter e Hall, Basbaum, Lynch, Hanoche-Roe e Mavash, temos que a conjunção do material sensorial percebido pelos cinco sentidos clássicos mais as sensações de equilíbrio do ouvido, e pelos sensores *proprioceptivos*, e os seus respectivos entrecruzamentos modais, nos proporcionam a consciência e percepção do espaço.

Percebemos, neste ponto, uma importante confluência de conceitos que servirão de base teórica para toda esta pesquisa e, sobretudo, como argumento fundamental no desenvolvimento conceitual da instalação *Promenade*, estudo de caso desta dissertação. São eles: a discussão acerca da complementariedade dos sentidos encontrada em Tuan, Santaella, McLuhan e Carpenter e Hall; o conceito de sinestesia e os entrecruzamentos modais em Basbaum; as diferenças e especificidades de cada sentido, sobretudo dentre os sentidos da visão e da audição em McLuhan e Carpenter, Schafer e Plaza; a natureza imersiva do *espaço auditivo* discutido por McLuhan e Carpenter, Schafer e Plaza; a passividade e a impossibilidade de escolha de amostragem do canal auditivo identificado por Plaza; as diferentes modalidades e tipologias de escuta que, como vimos, diversificam as possibilidades de apropriação e ocupação espacial através do som; a discussão de Hanoche-Roe e Kevin Lynch que considera que o espaço é percebido através do movimento, na conjunção de todos os sentidos, mais as memórias sensoriais despertadas; ao fato de que o som aumenta a percepção espacial apontado por Yi-Fu Tuan; e as considerações acerca dos sentidos adicionais e sua relação com os demais sentidos em Santaella.

⁴⁶

Informação aferida em aulas de dança contemporânea com a dançarina Tarina Quelho, e em discussão de processo criativo com a coreógrafa Adriana Grechi.

reflexões sobre experiências no espaço

"O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente"

Ficções - A Biblioteca de Babel - Jorge Luis Borges

Neste capítulo, aplicaremos os conceitos discutidos nos capítulos acima em estudos de caso de obras instalativas, performances e *site specific*. Para além das categorias analíticas já apresentadas anteriormente, introduziremos nódulos conceituais pontuais a cada exemplo apresentado, no intuito de enriquecer a reflexão e nos preparar para detalhes menos centrais até então.

Neste contexto, apresentaremos cada obra (ou grupo de obras) como um artigo independente, realizando relações conceituais com os autores principais desta pesquisa e levantando novos aspectos analíticos das relações entre som e espaço. Consideramos estes estudos como uma forma de prólogo aos dois estudos de caso principais no final deste trabalho.

figura 11

espaço auditivo e o cinema: *sinfonia para espaços abertos*
opus no. 08 :: dudu tsuda

"When we hear the Wind, the Wind says 'I'm blowing'. When we hear the water, the water says 'I'm running'."⁴⁷

Pierre Schaeffer



figura 12

Em *Sinfonia para Espaços Abertos Opus nº 08*, instalação sonora realizada no 8º Festival de Arte da Serrinha (Bragança 2009), convidamos o interator a vivenciar memórias cinematográficas através da música, num contexto completamente diferente de uma sala de concerto ou de um teatro: uma ponte sobre um riacho, sonorizada com um sistema de som imersivo quadrifônico.

47

Tradução: "Quando ouvimos o vento, o vento nos diz, 'estou soprando'. Quando ouvimos a água, a água nos diz, 'estou correndo'".

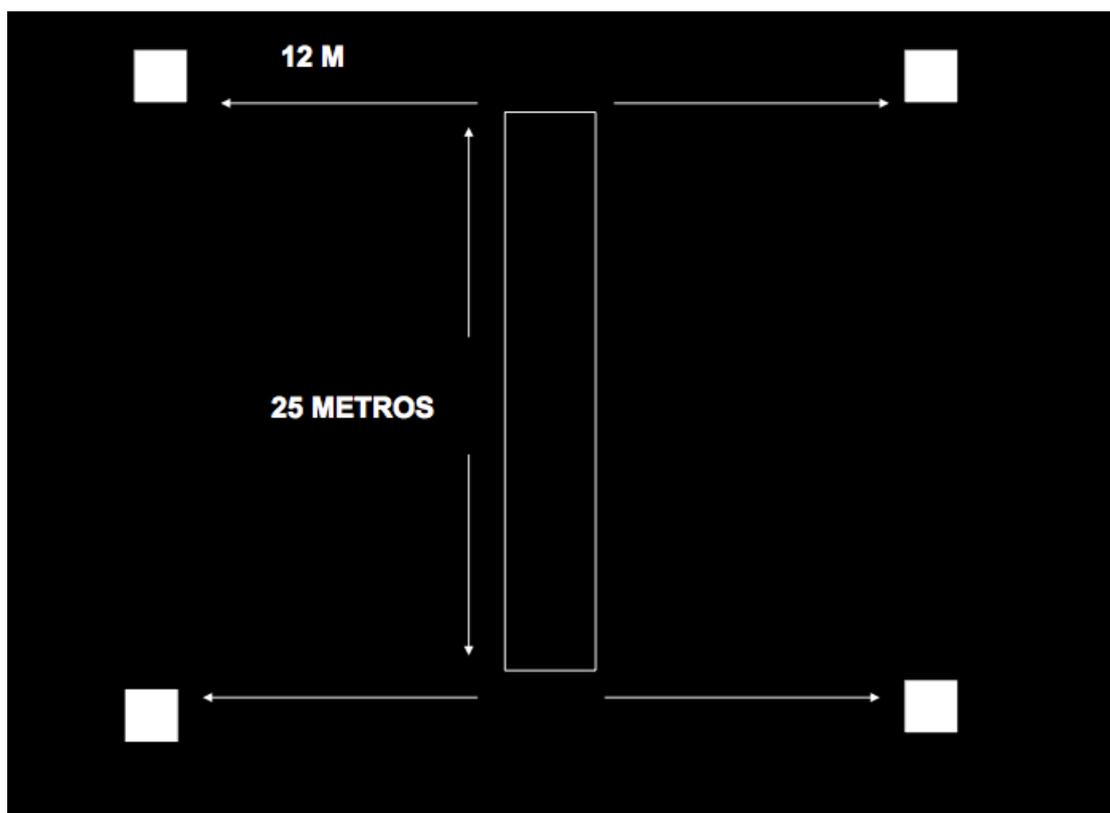


figura 13

Dispomos quatro caixas de som *fullrange* nas margens do riacho e camufladas na vegetação, de modo a formar um quadrado cuja intersecção de suas verticais correspondesse ao centro da ponte. Prendemos duas caixas de subgrave sob a ponte em suas extremidades, o que nos rendeu uma vibração pulsante na sua estrutura de madeira. Obtivemos, como resultado acústico, uma esfera imersiva de som na parte central da ponte, em que os sons gravados e projetados pelas caixas se misturavam psico-acusticamente com os sons do ambiente.

Neste contexto, quando o ouvinte se aproxima da ponte por qualquer de suas extremidades, ele já pode ouvir o som da música advinda das caixas de som. Na medida em que caminha em direção ao seu centro, sua sensação sonora se transforma, e de pontos difusos de som ele passa a escutar uma profusão de sensações espaciais sonoras proporcionadas pela *mixagem* e espacialização dos timbres das músicas emitidas pelo sistema de som. Retomamos assim, a discussão sobre as diferenças entre espaço auditivo e espaço visual em McLuhan e Carpenter, Schafer e Plaza. Ou como nos aponta Mavash, a diferença entre a consciência visual

e a consciência aural, sendo a primeira sempre frontal e a segunda, central, isto é, uma direcional, e a outra imersiva.

Assim, ao criarmos um sistema imersivo quadrifônico, proporcionamos uma sensação sonora física no ouvinte, que reforça as diferenças entre ambos sentidos apontadas pelos autores acima.

A música, por sua vez, proporciona ao ouvinte uma outra relação entre os demais sentidos, levando o interator para ainda mais longe da realidade em que se encontra. Memórias e emoções são desencadeadas, na medida em que a pessoa vivenciava cada fragmento de tempo e espaço em todos seus aparatos sensoriais. Sobre a capacidade da música para suscitar emoções, McLuhan e Carpenter afirmam que:

"O espaço auditivo tem a capacidade de suscitar toda a gama de emoções, desde a canção marcial até a ópera. Pode encher-se de som que não tem "objeto" como a visão exige. Não precisa ser representacional mas pode, por assim dizer, falar diretamente à emoção" (McLuhan e Carpenter 1980: 6).

A informação exógena passa a integrar acusticamente o ambiente, ao mesmo tempo em que cria uma relação lógica conflitante com sua personalidade aural. Lógica e sensação espacial passam a conviver de forma paradoxal, criando dúvida e ambigüidade, matéria prima mais que bemquista por qualquer roteirista ou cineasta. Em *Sinfonia para Espaços Abertos opus nº 08*, não somente o interator tece seu próprio encadeamento de imagens sonoras e memórias cinematográficas, como também percebe o espaço auditivo de forma única e intransferível.

Ao dispormos uma composição musical numa configuração instalativa, intentávamos integrá-la ao ambiente, se apropriando assim dos sons e de sua qualidade aural específica. Ao fazê-lo, temos o ensejo de tornar a obra sonora aberta e evolutiva para com seu entorno, alterando seus elementos sonoros constantamente. Ao borrarmos as fronteiras entre música e ambiente, borramos também a percepção espacial dos ouvintes, que passaram a não mais diferenciar os sons provenientes do local com os gravados. Consideremos alguns relatos de ouvintes: "adorei o som de água na música... traz uma paz enorme. Os sapos então, que maravilha!"; "O que mais me chamou atenção foi o som do cello vir do mesmo lugar da onde eu podia escutar algumas aves. Muito boa esta mixagem!"; entre

outros.

Na mesma direção, obtivemos, com a composição musical, uma relação sgnica bastante interessante e convergente com as impressões percebidas e descritas acima. Por ter no cinema seu grande alicerce, a música torna o ambiente onírico ao se fundir com a paisagem sonora natural do ambiente, num processo semelhante ao da trilha sonora de cinema *metadieética*⁴⁸, em que a música ou fonte sonora não se encontram em cena e traduzem "o imaginário de uma personagem normalmente com o seu estado de espírito alterado ou em alucinação" (Álvaro Barbosa Apud Beltrão 2010). Somos literalmente arrebatados pela sensação psico-acústica de estarmos dentro de um filme, onde - em função do efeito físico acústico proporcionado pelo sistema quadrifônico *surround* - perdemos a distinção do que é exógeno no ambiente.

Estabelecemos, portanto, um diálogo dramatúrgico com a ocupação espacial, ao propor uma experiência específica para aquele contexto, em que o ambiente é determinante para o conceito da obra. Uma ocupação *site specific*, por orquestrar dados perceptivos de um ambiente para a composição do todo.

Para além das questões acerca da arquitetura aural, concluímos que, em *Sinfonia para Espaços Abertos Opus no 08*, observamos uma forte vocação narrativa e emocional, e esta vocação lhe confere uma relação específica com o ambiente em que está instalada. Uma relevante característica para análise de outras obras instalativas e performáticas em que o discurso narrativo exerce uma relação estrita com o ambiente.

48

Vale aqui considerarmos a definição de diegese proposta pelo website Ouvindo Filmes (<http://ouvindofilmes.wordpress.com/glossario/>) "Diegese - O que faz parte do universo ficcional retratado no filme, ou seja, o tempo e espaço que os personagens habitam. É comum separar os sons e as músicas de um filme em diegéticos e não diegéticos. Diegéticos são aqueles que estão dentro da ação do filme, como, por exemplo, uma música que algum personagem está tocando ao piano ou ouvindo em seu rádio. Não diegético são aqueles que, apesar de fazerem parte do filme, não vêm de dentro do universo retratado: por exemplo, quando um casal se beija e ouvimos a música romântica de uma orquestra que não está presente ali. Muitas vezes, o limite entre os dois universos é rompido: um exemplo disso é quando é ouvida música tocada por uma orquestra que não está dentro da cena, mas a personagem passa a interagir com essa música, "atravessando" de um nível para o outro."

composição audiovisual no espaço: acaso e aleatoriedade em *bulbes* :: artificiel e em *from here to ear* :: céleste boursier-mougenot

Em *Bulbes*, do grupo alemão Artificiel (instalação montada em São Paulo em 2004, na exposição *Sonarama*, realizada no *Instituto Tomie Otake*), podemos notar um enfoque bastante audiovisual, dedicado à distribuição dos objetos no espaço, sua relação dentre si, e a sonoridade resultante de seu funcionamento.



figura 14

Na instalação, o interator é convidado a entrar numa sala repleta de lâmpadas incandescentes, dispostas em um padrão visual geométrico dentro de uma sala isolada do espaço expositivo. A incandescência dos filamentos gera um ruído elétrico que é amplificado: o resultado é uma composição ao mesmo tempo sonora e visual.

Apresentada em duas possibilidades, performativa e instalativa, *Bulbes* é um exemplo híbrido de instalação que tem no espaço um importante vetor para sua composição, mesmo não se configurando como um trabalho *site specific*. O espaço é, nas palavras de Yi-Fu Tuan, 'experenciado como a localização relativa de objetos e lugares, como distancias e extensões que separam ou ligam lugares' (Yi-Fu Tuan apud Muecke e Zach 2007: 73), ou seja, é vivenciado pela sua mobilidade,

movimentação, a localização dos objetos e os ‘vazios’ dentre eles.

Observamos em *Bulbes*, portanto, que o uso do espaço parte de um diálogo entre a configuração visual e a organização acústica do som: a própria organização geométrica homogênea contribui para a instalação como um todo. Sobre este aspecto, Sven Sterken, em seu artigo *Music as an Art of Space: Interactions between Music and Architecture in the work of Iannis Xenakis* analisa um ponto interessante em uma obra arquitetônica de Xenakis, o *Monastério de La Tourette*.

Para realização deste trabalho, Xenakis antecipou uma grande descoberta em sintaxe musical ao propor o conceito de densidade no projeto da fachada do *Monastério de La Tourette*. Como assistente do mestre Le Corbusier, Xenakis foi incumbido da missão de criar uma fachada utilizando painéis de vidro, de modo a criar ritmo e variação numa proposta visual assimétrica. As opções dadas pelo material eram múltiplas, variando em tamanho, distância entre os elementos e ângulo relativo à fachada.

Xenakis iniciou seu trabalho aplicando técnicas de permutação para gerar tais variações e a assimetria desejada por Le Corbusier. Todavia se viu limitado pela ‘árida e previsível’ composição resultante deste sistema. Então, ao invés de se ater às células de forma matemática, Xenakis ‘teve a intuição que provaria ser de grande importância para sua carreira composicional: ele considerou o problema num nível mais geral, acima dos elementos individuais, ao substituir o conceito de ritmo pelo de densidade, no sentido de número de eventos por tempo ou unidade de comprimento’ (Muecke e Zach 2007: 26).

Ao transpor esta relação da arquitetura e da música para o espaço instalativo, temos uma importante categoria de análise discursiva temporal e espacial. Em *Bulbes*, podemos afirmar que a opção por uma ocupação espacial de densidade homogênea define o discurso espacial de ocorrência de objetos no espaço e, conseqüentemente, as relações acústicas dos múltiplos pontos de escuta.

A homogeneidade da ocupação dos objetos é contraposta a diversidade dos sons, pontos de escuta e incandescência das lâmpadas, numa eterna recriação do espaço. Como a luminosidade está atrelada a sonoridade, ora os ouvidos dos espectadores são guiados pela luz, ora o olhar dos mesmos é guiado pelos sons, numa relação de composição audiovisual puramente espacial.



figura 15

figura 12

Podemos seguir na discussão levantada por Yi-Fu Tuan sobre mobilidade e movimentação no espaço em *From here to Ear*, de Céleste Boursier-Mougenot. Nesta instalação sonora, o interator é convidado a transitar por uma grande sala repleta de pássaros e guitarras conectadas em pedais de efeitos e amplificadores. Há um trajeto pré-determinado, uma passagem feita de madeira, e ao longo do seu passeio estão dispostos os instrumentos.

Por não haver outro ponto de repouso possível para as aves, elas se vêem forçadas a pousar sobre a corda das guitarras que, ligadas, produzem sons aleatórios no tempo e no espaço. Ao se movimentar pelo espaço expositivo, portanto, o interator acaba por 'tocar' as guitarras por intermédio da movimentação das aves que, assustadas, se movem para outros pontos de repouso mais distantes. O resultado é um jogo constante de equilíbrio e desestabilização do espaço que intenta para uma interessante proposta estética de espacialização audiovisual casual e intrinsecamente conectada ao movimento físico pelo espaço. Um espaço vivo e mutante, um sistema evolutivo, que se molda ao espaço e ao tempo de forma orgânica e integrada.

O que nos remonta à noção de *espaço como o lugar praticado* em Certeau

discutida no capítulo *Auralidade: Sintaxe e Poéticas dos Espaço*. Temos na ação a ativação do *lugar*, para que nele, eventos espaço-temporais aconteçam: assim, a movimentação das aves, o canto das aves, o soar das guitarras, em dinâmicas polifônicas numa organização narrativa indeterminada (Stolf 2011, Certeau 1994).

Aqui também podemos trazer a discussão sobre densidade em Xenakis levantada por Sterken, e afirmar que, em *From here to Ear*, a composição sonora se dá através do espaço. Por se comportarem de forma coletiva realizando ações em grupo, as aves acabam gerando fluxos de movimentação pelo espaço e, conseqüentemente, *clusters* sonoros em determinadas localizações.

Todavia, diferentemente de *Bulbes*, cuja o modo de composição parte de uma escolha, seja do performer operando o software, seja de uma série aleatória gerada pelo computador, em *From here to Ear* lidamos com uma forma completamente casual de composição sonora e espacial. Enquanto que no primeiro caso estamos mais próximos de uma composição *serialista*⁴⁹, onde existe escolha e ela é determinada por um performer ou por um sistema computacional, no segundo temos um modo de criação mais próximo ao *cageano*⁵⁰, ou seja, casual, sem intencionalidade e escolha composicional, ou qualquer forma de organização sistêmica. Comparação que remonta a discussão sobre *intencionalidade* na composição indeterminada levantada por Vera Terra em seu livro *Acaso e Aleatoriedade na Música: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*⁵¹. Nas palavras da autora:

49 -

Quando nos referimos à música serialista, estamos falando do sistema composicional criado por Arnold Schoenberg no início dos anos 20. Nas palavras do compositor: "uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de anos" (Schoenberg Apud Griffiths 1978: 80). Sobre o serialismo, nas palavras do historiador Paul Griffiths: "A atonalidade implicara uma suspensão da maioria dos princípios fundamentais da tradição: Schoenberg inquietava-se com a inexistência de um sistema, a falta de suportes harmônicos sobre os quais pudessem orientar-se as grandes formas. O serialismo finalmente oferecia os meios de reconquista da ordem. O princípio do serialismo é muito simples. As dozes notas da escala cromática são dispostas em um ordem fixa, a série, que pode ser utilizada na geração de melodias e harmonias, e permanece obrigatória em toda a obra. A série é assim uma espécie de tema oculto: não precisa ser apresentada como tema (embora, naturalmente, seja possível fazê-lo), mas é um reservatório de idéias e uma referência básica" (Griffiths 1978: 80-81).

50 -

Nos referimos aqui ao sistema de composição do músico norte-americano John Cage, que introduziu a idéia de casualidade e "caracteriza-se pelo abandono progressivo das idéias de ordem nos métodos de criação artística"(Terra 2000: 18).

51 -

Vale aqui uma reflexão sobre as estéticas da indeterminação proposta por Terra seu livro *Acaso e Aleatoriedade na Música: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. Nas palavras da autora: "Denominamos *estéticas da indeterminação* a configuração artística que se produziu no campo da música, a partir da segunda metade do século XX, e que constitui o objeto de nossa pesquisa. O termo se refere a p[roduções] artísticas que empregam procedimentos indeterminados nos diferentes níveis da obra musical - desde os materiais até à forma e à interpretação. Por se constituir em estéticas que exploram a *função criativa do não- controle*, este conjunto de obras coloca em questão noções convencionalmente aceitas sobre a arte. Diante de uma práxis artística que,

"A *intencionalidade* revela-se, assim, um fator diferencial entre as diversas tendências da indeterminação. Na poética de Boulez e dos compositores que continuam a tradição serial, o "lance de dados" jamais abolirá a escolha do compositor. <...> Inversamente, para Cage, a *intencionalidade* condiciona a obra a constituir-se em um objeto que progride no tempo, o que a encerra no contexto da tradição musical européia. Sua poética se construirá no sentido oposto, em direção à não-intencionalidade, de modo a liberar os sons de seus gostos pessoais e a tratá-los em suas qualidades especificamente sonoras " (Terra 2000: 33).

Concluimos nesta análise, portanto, que para além de estarmos percorrendo sobre discurso composicional em termos musicais e espaciais, estamos também apontando para um importante aspecto da ocupação espacial, que é o grau de controle que o autor dispõe na criação da obra e na sua apresentação ao público. Nestes dois exemplos, fica evidente a diferenciação dentre as intenções e o discurso de cada artista, o que nos gera um importante viés analítico de instalações sonoras em geral.

intencionalmente, deixa de exercer o controle total sobre a obra, é possível continuar a falar em obra de arte e a identificar nela a intenção criadora de um artista? Em torno desta questão confrontam-se duas tendências opostas. A divergência entre elas refere-se ao modo como concebem a relação entre ordem e liberdade nos processos de criação musical. De um lado, há a tendência representada por John Cage, em torno de quem se reuniu um grupo de compositores norte-americanos, integrado por Morton Feldman, Erle Brown e Christian Wolff, formando a chamada *Escola de Nova York*. <...> Na outra vertente, situam-se os seguidores do serialismo, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. em suas obras, como a *Terceira Sonata* para piano e o *Klavierstück XI*, o uso da indeterminação é controlado, de modo a assegurar a escolha do autor. <...> O estudo da indeterminação na música envolve, assim, um problema de nomenclatura. Ao lidar com diferentes tendências desta estética musical, faz-se necessário designá-las por termos específicos, de modo a caracterizá-las em suas particularidades. <...> Na classificação proposta por Leon Stein, as duas tendências são reunidas em uma categoria geral, a *indeterminação*, como no ensaio de John Cage. <...> Chama de música aleatória as obras em que o emprego da indeterminação envolve a escolha do compositor. Designa pelo termo *música casual* as músicas em que a indeterminação implica a escolha do intérprete, tornando-o co-autor da obra" (Terra 2000: 17-19)

auralidade e site specific em *echo* :: su-meí tse e *plight* ::
joseph beuys



figura 16

Echo (<http://www.youtube.com/watch?v=Qe1abbJVBlw>), da artista luxemburguesa Su-meí Tse, nos mostra uma belíssima forma de apropriação espacial *site specific*. Apresentado em formato de vídeo projeção em *loop*, em *Echo* observamos uma violoncelista tocando de frente a um precipício nos Alpes Suíços. Qual não é a surpresa ao perceber que, após um lapso de tempo, ela passa a interagir com o próprio eco de seu instrumento.

Max Neuhaus, em seu discurso descrente com relação a arte sonora, descreveria a obra como mais uma forma de performance de música. Entretanto, vale ressaltar a pesquisa em auralidade desenvolvida pela artista para aferir um local com condições acústicas ideais para execução de sua proposta. E em proporções

colossais.

Entretanto, não é o seu discurso melódico ou harmônico que lhe rende seu valor artístico, mas sua relação específica com a auralidade: *Echo* tem no espaço e na situação em que se dá a performance seu fio condutor. Assim sendo, por se tratar de uma performance, sua ocupação espacial está intrinsecamente ligada àquele lugar e àquela situação, uma relação complexa com o espaço que também envolve uma temporalidade.



figura 17

Neste sentido, as categorias levantadas por De Duce nos indicam um bom caminho para análise desta ocupação espacial. Temos uma relação de espaço segundo a terminologia de De Duce, uma vez que a reprodução do eco se dá através da relação acústica a partir das distâncias entre os objetos dispostos no espaço. De escala, pelo fato da obra ter como alicerce este enorme contraste de tamanho físico entre o agente do som/ação e a ambiente em que ele está inserido. É uma reestruturação e redifinição de lugar, já que a performance tal qual foi realizada resignifica o espaço do ponto de vista semântico ao se apropriar esteticamente e poeticamente dele. *Echo*, portanto, cria um lugar onde antes havia apenas um espaço.



figura 18

Plight, do artista alemão Joseph Beuys, nos ajuda a compreender melhor esta relação, por identificarmos também um exemplo bastante interessante de uso da arquitetura aural como *leitmotiv*. Ao revestir as paredes de uma sala com um material altamente absorvido, Beuys conseguiu criar um espaço aural 'nulo', onde todo som emitido esvanece no ar de forma abrupta e seca. Sem as relações acústicas proporcionadas pelos ângulos das paredes e pela diversidade de materiais, nossa percepção espacial fica completamente alterada, criando um forte contraponto com relação ao espaço acústico externo. A instalação remete à sensação de uma sala protegida, da sala de concerto isolada do ambiente externo, da artificialidade ambiental que o som pode adquirir numa situação controlada como aquela. A uniformidade de cores do revestimento acústico reforça ainda mais a 'insipidez' sonora do ambiente.

Todavia, diferentemente de *Echo*, *Plight* não é uma obra *site specific*, por não incorporar características físicas ou culturais locais para implementação de seu discurso espacial. Temos uma sensação espaço-temporal mais próxima da idéia de *environment*, discutida em Cohen e Glusberg, ao propor ao público uma formulação espacial de múltiplas narrativas. Beuys, neste sentido, cria cadeias sógnicas através

da imagem do piano emudecido numa sala completamente subtraída de suas características acústicas naturais. *Plight* tem sua sonoridade traduzida por este *environment* criado pelos objetos, sua disposição espacial e as qualidades físico-acústicas da sala. Nos remonta ao ato de se *pensar sobre o som*, que Stolf discute em Roden, na medida em que o som e a experiência sonora são pontos centrais da obra.

Acionamos aqui também a noção de *lugar* em Massey, no sentido em que a construção de significado em ambas obras se dá através de fluxos informacionais que não caracterizam uma existência absoluta, mas algo que está em constante estado de transformação, um devir (Massey 2008).

Mais a frente, podemos considerar que uma outra diferença fundamental é o formato como ambas obras são apresentadas. Em *Plight*, as qualidades aurais desejadas pelo autor, que traduzem na fisicalidade as linhas conceituais da obra, estão presentes em sua ocupação do espaço. Em *Echo*, por ser acessível apenas como um vídeo registro, podemos somente vislumbrar o que a performance e toda sua riqueza espacial proporciona através das relações físico-acústicas do ambiente, e a teia *sígnica* que se constrói a partir de então. Neste sentido, por mais que a vídeo instalação tenha na informação visual um forte vetor estético, é na sua relação com o espaço que o som se define como pesquisa poética e estética, de modo que esta obra, na realidade, não pode ser apreciada senão nas mesmas condições em que foi gravada.

territórios sonoros / semânticos em *le chant des sirenes* ::
claudio bueno e em *memórias invisíveis* :: dudu tsuda

"Uma das escolas de Tlön chega a negar o tempo: argumenta que o presente é indefinido, que o futuro não tem realidade senão como esperança presente, que o passado não tem realidade senão como lembrança presente".
Jorge Luís Borges



figura 19

Em *Le Chant des Sirenes*, o artista brasileiro Claudio Bueno lida com três formas de apropriação do espaço através da geolocalização.

A obra funciona a partir de aparelhos de celular conectados a um serviço de GPS em que o interator, num determinado ponto do porto do Quebec, pode escutar a uma peça musical vocal. Esta peça musical foi composta inspirada nos relatos de guerra de mulheres que se despediam de seus maridos no porto, quando estes partiam para o fronte. A partir de pesquisas históricas no local, Bueno identificou e marcou o ponto de despedida destes casais no localizador de *GPS*, criando uma programação em *software* para que o interator tivesse acesso ao áudio naquele porto. Um 'monumento invisível', nas palavras do artista, que dialoga sincronicamente e diacronicamente com as diversas narrativas que ali ocorreram e com a história da cidade. Seu discurso espacial lida com questões múltiplas de identidade, território e memória no espaço público e no espaço urbano, já que traz

também a discussão sobre localização espacial de um outro ponto de vista, da visualização de dados. E que visualização é esta? Geográfica ao mesmo tempo que histórica, espacial ao mesmo tempo que temporal, física ao mesmo que textual.

Recorremos a noção de *lugar* em Massey, desta multiplicidade de vetores fluídos e em constante movimento que integram relações sócio-culturais, políticas, históricas, geográficas, memórias afetivas, textos narrativos, numa temporalidade multifacetada e em constante estado de alerta (Massey, 2008). Entendemos também como um *espaço como lugar praticado* de Certeau, na medida em que o *lugar* é apenas ativado/acessado que interagimos com a obra (Certeau, 1994).

As distinções entre *espaço*, *lugar* e *espaço arquitetônico* discutidas em Yi-Fu Tuan ficam claras em *Le Chant des Sirenes*, por propor uma apropriação espacial nos três níveis: o espaço, como via de deslocamento físico, da transição, das distâncias; o lugar, embuído de historicidade e signos; e, finalmente, a relação do espaço e do lugar para com a cidade e o espaço urbano através dos dispositivos de geolocalização.

Em *Memórias Invisíveis*, do autor desta dissertação, temos uma ocupação espacial que vai de encontro com a proposta de Bueno, ao propor um acesso/interação com a obras através de um dispositivo e um sistema de localizador espacial. O interator é convidado a passear pela planta baixa de uma casa desenhada no chão, e assim vivenciar as memórias sonoras do artista naquele lugar, a casa de sua avó em Campos do Jordão.

Seu trabalho em áudio é elaborado com gravações binaurais realizadas na casa ao longo de 3 anos e áudio documentários construídos a partir de depoimentos da avó do artista, Toyokiku Tsuda, e de seus familiares.

Envoltos numa atmosfera nostálgica e ao mesmo tempo presente, os ouvintes percebem os detalhes e minúcias sonoras ao transitar no espaço, remontando a inúmeras terminologias e categorias tratadas neste trabalho: a noção de *espaço* e *lugar* de Tuan, isto é, a relação de distância e proximidade dentre os cômodos e o seu contexto cultural e suas memórias; e os conceitos de *espaço como lugar praticado* de Certeau e *lugar* de Massey, aplicados aqui da mesma forma que aplicamos no exemplo de Bueno.



figura 20

Todavia, podemos realizar aqui um exercício analítico de diferenciação dentre as duas obras a partir do conceito de *enviroment* de Cohen e Glusberg. Em *Le Chant des Sirènes*, a sua construção se dá através de uma relação com o espaço urbano e sua historicidade, e sua materialização se encontra no fluxo de dados propiciados pela interação sistêmica. Em *Memórias Invisíveis*, esta construção é edificada pelas memórias afetivas do artista e é composta por elementos visuais e instalativos, neste caso, as fotos, os adesivos e a planta baixa da casa no chão. São duas referências de escala completamente diferentes, se formos analisar por De Duve, tendo em Bueno um exemplo de ocupação *site specific* não encontrado em nosso trabalho: temos em *Le Chant des Sirènes*, o *espaço* como a localização geográfica do porto; a noção de *escala* nas proporções e relações entre o interator e seu dispositivo para com a cidade e o porto; e o *lugar*, enquanto os textos culturais criados pelo contexto histórico da guerra, resignificado pela presença do 'monumento invisível' de Bueno.

performance e composição audiovisual no espaço em
ausências i-vii :: telemusik (dudu tsuda, marcus bastos e
karina montenegro) e *le temps suspendu* :: dudu tsuda

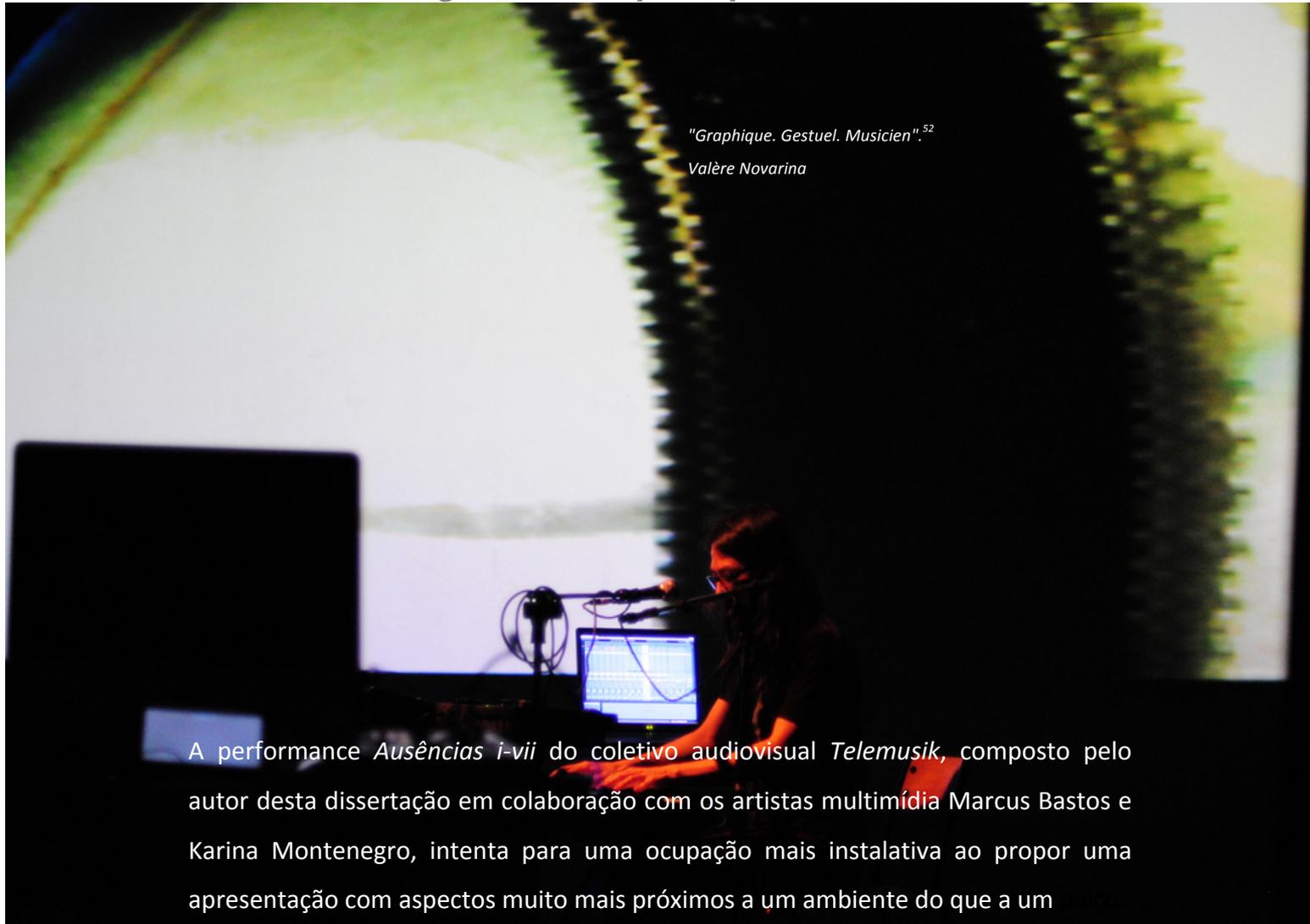


figura 21

Podemos observar esta característica, sobretudo na primeira apresentação do grupo na *Mostra de Trabalhos em Experimento* do GAG em 2009. Os instrumentos e as máquinas de costura e de escrever, assim como os computadores e outros objetos cênicos e equipamentos de iluminação, foram dispostos num dos cantos da sala, e os próprios móveis do espaço foram usados de apoio e mobília. Nos apropriamos do espaço tal qual ele nos foi dado ao criar um ambiente funcional e ao mesmo tempo estético / poético.

Tal qual a *Wunderkammer* que nos fala Suderburg, a mobília habitada pelos

52

Tradução livre: "Gráfico. Gestual. Músico."

nossos equipamentos ganhou um novo significado, e seu conjunto se tornou um todo indissociável. Como a autora nos coloca, "'instalar" se torna não um gesto de pendurar uma obra de arte ou posicionar uma escultura, mas uma prática artística em si e propriamente dita'⁵³ (Suderburg, 2000: 5).

As texturas de vídeo, ao se depararem com as irregularidades volumétricas do espaço, criam ainda uma segunda camada de informação espacial ao valorizar recortes e criavam sombras no espaço. Suas ambiências, ora abstratas ora mais figurativas, dialogavam intensamente com a sonoridade produzida a partir de texturas generativas⁵⁴ sobrepostas e ruídos de máquinas.

No som, o sistema quadrifônico proporcionava ao espectador uma experiência sonora imersiva, uma terceira ocupação espacial proposta pela obra que intensifica o caráter *site specific* desta performance. A espacialização sonora - que pode ser considerada muito próxima das mixagens e práticas da música eletroacústica -, ganhou, na relação com o espaço instalativo do palco e das texturas de vídeo, um potencial dramático extra-musical, ao propor uma relação instalativa com o ambiente: sua temporalidade passa a atuar ativamente no espaço, ocupando-o e transformando-o.

Em *Le Temps Suspendu*, performance de *visual music* do autor desta dissertação realizada com participações especiais da vídeo artista Karina Montenegro, da artista visual Violeta Cenzi e do músico Marcelo Ozório, intenta lidar com a sensação de tempo suspenso a partir de sonoridades 'estáticas' de paisagens sonoras nostálgicas e silenciosas, sobrepostas de composições melódicas instrumentais e manipulações em vídeo em *tempo real*.

As texturas sonoras, gravadas na região do Alentejo em Portugal, Paris e Saint Briec na França e Berlim na Alemanha, traduzem no som este tempo 'congelado', contemplativo, que se contrapõem às situações cotidianas urbanas vivenciadas nos grandes centros. As intervenções instrumentais, cooptam para esta atenção, este enfoque no espaço a partir de uma temporalidade quase inerte, com

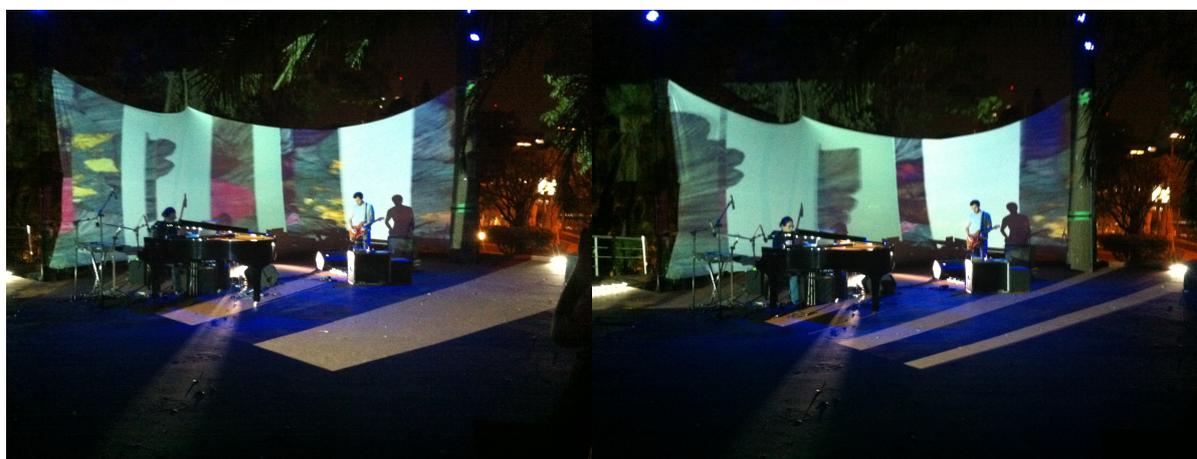
⁵³ Traduzido a partir de: "To install becomes not a gesture of hanging the work of art or positioning a sculpture, but an art practice in and of itself".

⁵⁴ Texturas generativas são timbres sonoros produzidos a partir de instrumentos musicais ou sons gravados cuja forma de organização temporal se dá através da repetição de ciclos. Quando falamos de texturas generativas, estamos nos referindo ao termo música generativa, gênero praticado por compositores como Brian Eno, Steve Reich e Terry Riley.

tensões harmônicas não resolvidas e texturas contínuas e repetitivas.

Nas imagens, aquarelas e *collages* de Violeta Cenzi, processadas em tempo real em vídeos projeções de Karina Montenegro, que intentam para uma uniformidade de mudanças rítmicas, uma fluência lenta e orgânica com desconstruções gráficas das imagens que reforçam o ambiente silencioso proposto pela música.

Um tempo suspenso, na realidade, praticado no ato da gravação dos sons, o tempo da espera, do momento ideal, da contemplação dos sons, da *deriva* pelas ruas, becos, campos e locais inusitados das cidades. Como traduzir esta busca, este estado de atenção meditativo, para o tempo presente da performance?



figuras 22 e 23

Em *Le Temps Suspendu*, esta busca se tornou um dever, uma eterna necessidade de se aprimorar e aprofundar na forma de traduzir em linguagem audiovisual, algo que é uma sensação tão abstrata. Neste sentido, podemos colocar que em *Ausências i-vii*, esta busca também se opera da mesma forma, na medida em que lidamos com situações que intentam traduzir sensações e emoções através de um discurso narrativo experimental que mistura elementos figurativos e texturais.

O uso de ambiências e paisagens sonoras em ambos os casos, caminham nesta direção ao propor o que Cage denominou de silêncio, ou seja, "um meio de ouvir o que nos cerca" (John Cage Apud Stolf 2011: 36). Para o músico, "o silêncio, na realidade, não existe. O silêncio é simplesmente uma questão mental. /.../ Uma questão de saber se uma pessoa está escutando os sons que não está provocando" (John Cage Apud Stolf 2011: 36).

Neste contexto, ao partirmos destes ambientes para a criação de um discurso audiovisual, intentamos, em ambos os casos, trazer o entorno e o cotidiano para a criação musical, esta noção de silêncio cageana muito mais próxima de uma postura contemplativa e observadora da realidade.

Em cena, ambas performances acontecem a partir de uma conexão intensa e fluída dentre os músicos e vídeo artista, num *estado de fluxo*, como coloca Eleonora Fabião, ao discutir o estudo sobre a experiência do fluir (em alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores) do sociólogo Mihaly Csikszentmihalyi. Segundo Csikszentmihalyi:

"Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro." (Mihaly Csikszentmihalyi Apud Fabião 2010: 322)

Mais a frente, Fabião descorre sobre as considerações teóricas de Csikszentmihalyi, ao colocar que:

"...estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. /... / O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real". (Fabião 2010: 322).

Mais a frente, Fabião nos fala de uma outra forma de temporalidade, o tempo concebido dentro do fluxo de Csikszentmihalyi, o *presente do presente*. Tal noção nos agracia com uma das mais precisas descrições do estado de espírito do performer em cena. Nas palavras da autora:

"...A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator. Perde-se nos arredores do instante - na ansiedade do futuro do presente ou na dispersão do passado do presente - faz com que o agente se ausente de sua presença. A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente". (Fabião 2010: 322).

Tal formulação, nos traz uma bela imagem da sensação de improvisar, de estar envolto do tecido dramaturgico que permeia a todos e segue como um fio condutor da expressividade e ímpetos de cada performer. Um estado de alerta e uma relação com a ação que também evoca o *espaço como lugar praticado* de Certeau e o *environment* de Cohen e Glusberg.

Podemos ainda associá-lo à noção de tempo no processo de improviso estudado pela teoria geral dos sistemas e pelas ciências cognitivas, que Cleide Martins realizou em sua tese de doutorado *Improvisação, Dança, Cognição: os Processos de Comunicação no Corpo*. Nas palavras da autora:

“...o tempo age em cada um dos elementos do sistema: no movimento, no corpo e nas suas relações. O tempo, portanto, é o que permite que esses elementos comecem a se conectar formando cadeias de movimentos.” (Cleide Martins Apud Tsuda 2005: 44).

Por ser uma arte do tempo, a performance, assim como a música, é encadeada a partir de eventos que podem ser organizados em sequências criadas a partir de um conjunto de movimentos, séries melódicas, imagens, enfim, um banco de dados, que Martins vai denominar de *vocabulário* (Martins 2001, 2003). Neste sentido, segundo Martins, "o processo de improvisação não destrói uma organização temporal: o corpo só pode realizar organizações seqüenciais" (Martins 2001: 53), isto é, dentro de uma cadeia de eventos polissêmicos das diferentes linguagens envolvidas no ato cênico (no caso de ambas performances, som e vídeo). Este processo, portanto, "apenas propõe uma forma de organização menos previsível e menos automatizada" (Martins 2001: 53), como se o novo estivesse "na combinação entre os movimentos, seu contexto" (Martins 2001: 54), e na sua realização.

Concluimos que, em ambos os casos, temos um rico campo de investigação em composição e improvisação audiovisual na intersecção entre tempo e espaço, processo criativo recorrente em apresentações de *visual music*, *live cinema*, *arte sonora* e *música experimental*. Para além das categorias e nomenclaturas - que dizem respeito a um grupo de artistas que lidam com criações audiovisuais, mas que, de acordo com sua época, acabaram recebendo denominações de gênero diferentes, assim *visual music* nos anos 60 e 70, *arte sonora* e *música experimental* a partir dos anos 80 e, finalmente, *live cinema*, a partir dos anos 2000 (London 2013, Santaella

2001, Neset 2013, Cohen 2001, Ally 2012, Gontijo 2012, Moran 2012) - temos nas performances audiovisuais que intentam para uma pesquisa instalativa, um relevante vetor analítico por nos trazer questões sobre *linguagem composicional*, *construção cênica*, *estado cênico*, *enviroment* e *site specific*, assuntos tratados de forma detalhada no estudo de caso da criação sonora de cena para o espetáculo *Branco* ao final desta dissertação.

acústica e semântica em plis/replis :: robin meyer

"Musique d'impression visuelle".⁵⁵
Valère Novarina



figura 24

Robin Meyer, em *Plis/Replis*, altera as características de uma *cave* de champagne na região da *Champagne Ardennes* na França com uma imensa escultura em forma de cone. Inspirado no matemático e origamista japonês Taketoshi Nojima, a estrutura de 345 metros cúbicos composta de 285 lâminas de alumínio / polietileno, precisamente dobradas 2535 vezes, amplifica acusticamente o som advindo de uma única caixa de som com o intuito de se criar um ambiente imersivo com o ouvinte ao seu centro.

O som, captado e processado em tempo real de dentro de um barril de champagne, é amplificado enormemente pela escultura e pela própria *cave*, resignificando a arquitetura aural do espaço assim como sua própria funcionalidade.

⁵⁵

Tradução livre: "Música de impressão visual".

A acústica do espaço passa a reverberar um som de baixa energia que nunca seria ouvido naquelas proporções de volume. As distâncias pensadas para manutenção de temperatura e umidade, passam a agora a cooptar com a proposta sonora do artista numa relação de ocupação espacial de *site specific*. Uma frase de Suderburg cabe muito bem nesta situação:

"O fim da escultura está declarada, com a instalação e as obras de *site specific*, desconfortavelmente, ocupando parte do seu terreno."⁵⁶ (Suderburg 2000: 6).

A imensa escultura metálica ocupa duplamente o espaço, estabelecendo com ele, relações de contraposição e estranhamento, do ponto de vista visual, e potencialização e espacialização, do ponto de vista sonoro. Ambas ocupações espaciais dentre si criam também um importante atrito conceitual que eleva ainda mais a engenhosidade desta instalação: a percepção dos sons amplificados se distanciam da fonte sonora original, dado a transformação visual proposta pela estrutura metálica e suas complexas formas tridimensionais. O impacto visual causado pela estrutura leva o interator a um outro estado receptivo, sugestionado pela alteração física do espaço com a presença de um objeto completamente estranho a ele.

Esta relação entre ocupação espacial sonora e visual, nos traz um importante enfoque analítico com relação à percepção e os sentidos. Mais uma vez, o exemplo da catedral medieval discutido em Mavash, nos pauta um importante aspecto da percepção espacial de ambientes que é sua natureza sinestética. Ou como Muecke e Zach defendem, passamos de contempladores e observadores dos ambientes e da natureza para racionalizadores de espaços construídos a partir da visão.

Em *Plis/Replis*, presenciemos séculos deste embate, ao nos depararmos com esta peculiar situação. Vamos de encontro também com o que Santaella nos fala em *Matrizes de Linguagem e Pensamento*, sobre a diferença entre o som e a imagem: o primeiro é qualitativo, ambíguo e menos preciso, já o segundo, indicial e objetivo. Nas palavras da autora:

"... a música é o único tipo de manifestação sgnica que pode se apresentar
dominantemente como mera qualidade monádica, simples imediaticidade

⁵⁶ Traduzido a partir de: "The conclusion of sculpture is declared, with installation and site-specific art awkwardly occupying part of its terrain".

qualitativa, presença pura, movente e fugidia, tão pura que chega a permitir sua liberdade de qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, de qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo, de qualquer intelecção de lei ou regra que nela se atuaizam. <...> O quali-signo funciona como signo por meio de qualidades que se apresentam como meras possibilidades abstraídas de qualquer relação empírica, espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa que não sejam qualidades idênticas ou similares. Por isso mesmo, quali-signos são signos disponíveis e abertos, signos de múltiplas possibilidades". (Santaella 2001: 105)

Neste contexto, somos rapidamente apreendidos pelo sentido mais objetivo, a visão, que acaba interferindo na forma como percebemos o mais ambíguo, a audição. Se o artista realizasse a mesma instalação, na mesma cave de champagne, se utilizando das mesmas qualidades físico-acústicas estruturais de sua escultura metálica, mas com uma outra forma visual, provavelmente sua sonoridade seria percebida de forma diferente. O dado visual completamente exógeno ao ambiente, gera uma contradição que perpassa para os demais sentidos menos factuais, "objetivos e indiciais", nas palavras de Santaella. Ou como Hall nos coloca, temos no sentido visual uma relação mais intelectualizada com o objeto, uma forma mais mental e objetiva de apreender a realidade.

O que nos remonta às quatro formas de escuta de Schaeffer. Neste sentido, nos encontramos numa situação entre as categorias de *ouvir* e *compreender*, na medida em que o ouvinte não identifica a fonte sonora diretamente, senão através de um aparato sonoro (microfonação e caixa de som). É a partir desta realidade sonora aumentada, que ele vai poder realizar suas interpretações e associações semânticas, no caso, influenciadas pela transformação visual propostas no espaço.

Neste sentido, o *objeto sonoro* apresentado ao ouvinte não somente se constitui de uma sonoridade modificada em termos de volume e timbre, mas como também, descontextualizada de sua "forma natural" por esta transformação informacional no som aliada à instalação visual no espaço. Podemos ainda acrescer à discussão, o conceito de arquitetura aural de Blesser e Salter, na medida em que as qualidades aurais do espaço também vão modelar este *objeto sonoro* a partir da sua fisicalidade e de sua contextualidade. Nestes termos, a história da cave de champagne, a história da região da Champagne-Ardenes e a estrutura física da cave (as pedras, os tipos de madeira e outros materiais que compõem as paredes, as vigas

e os tonéis).

Uma consideração de Obici sobre o conceito de *objeto sonoro* de Schaeffer nos rende uma importante reflexão na mesma direção, nos alertando, todavia, para um certo cuidado no seu entendimento:

"O objeto sonoro não seria a efemeridade do acontecimento; para Pierre Schaeffer, ele se mantém conforme propriedades específicas que se atualizam sempre graças a algum aparato que o fixou, mesmo não sendo percebido da mesma maneira quando repetido. Este é um ponto significativo e deve-se tomar o devido cuidado para não cair em explicações que levem a uma noção subjetivista em demasia, a qual pode beirar um certo misticismo acerca do objeto sonoro. Por outro lado, tais explicações também podem cair num objetivismo extremado, a ponto de considerar os objetos sonoros como meros espécimes de laboratório". (Obici 2006: 15)

Portanto, em *Plis/Replis*, identificamos um caminho reflexivo interessante sobre o processo perceptivo e as diferenças entre os sentidos visual e auditivo, e seu entrecruzamento com as tipologias de escuta e os estudos de percepção do som. Temos na forma como o artista ocupou o espaço, uma rica gama de possibilidades sógnicas, que nos trazem pontos de vista analíticos relevantes para esta dissertação.

estudos de caso

"A statement concerning the arts is no statement concerning the arts"⁵⁷

John Cage

figura 25

Neste capítulo, realizaremos uma análise estética, à luz dos autores e conceitos discutidos nos capítulos anteriores, de duas obras criadas pelo autor desta monografia: a criação sonora de cena do espetáculo *Branco* de Lua Tatit; e a performance / instalação sonora para espaços públicos, *Promenade*.

57

Tradução livre: "Uma afirmação sobre as artes, não é uma afirmação sobre as artes".



branco: criação sonora de cena contemporânea

"A two-dimensional work of art requires movement of the eye, and a three-dimensional work requires the actual movement around or within the work."⁵⁸

Galia Hanoche Roe

figura 26

O espetáculo Branco, de *Lua Tatit*, foi concebido para o 13^o *Cultura inglesa Festival* em 2010, com os performers co-criadoras *Lua Tatit* e *Ana Dupas*, o músico, compositor e artista sonoro *Dudu Tsuda*, a artista plástica e cenógrafa *Edith Derdyk* e a iluminadora *Karina Spuri*.

Neste contexto, escolhemos um artista britânico como fonte de inspiração livre no processo criativo, no caso, *Rachel Whiteread*. Por tal motivo, para melhor ilustrar a estrutura conceitual do espetáculo, apresentaremos uma breve reflexão

58

Tradução livre: "Uma obra bidimensional requer o movimento do olho, e uma obra tri-dimensional requer um movimento envolta ou por dentro dela" (Muecke e Zach 2007: 94).

acerca do trabalho de *Whiteread*, sobretudo com relação a construção do fio condutor dramático.

criação sonora de cena contemporânea: considerações conceituais

"Minha visão era tal que tudo me parecia visto através da tela de um televisor em preto-em-branco."

Carta de um paciente_ Oliver Sacks

Consideraremos criação sonora de cena contemporânea, uma modalidade artística híbrida resultante da confluência entre música de cena contemporânea, arte-instalação e arte sonora. Neste sentido, qualidades espaciais físicas acústicas e dados contextuais passam a integrar as discussões sobre ocupação cênica, coreografia e dramaturgia, estabelecendo o surgimento de um novo processo criativo colaborativo entre o som e as artes cênicas.

Como a arte sonora e a música de cena contemporânea, é herdeira dos rompimentos das fronteiras entre arte e vida proposto pelos *happenings* de artistas como *Allan Kaprow* e o grupo *Fluxus* nas décadas de 50 e 60, e seu processo criativo parte necessariamente do diálogo entre dois ou mais meios e/ou linguagens, sendo seu produto uma complexa teia de resignificações, apropriações e deslocamentos conceituais. Plaza vai denominar esse processo de *Tradução Intersemiótica*.

O criador/compositor de música e/ou criação sonora de cena contemporânea é, por natureza, um tradutor intersemiótico, por se situar 'diante da história em sincronia, como possibilidade, como mônada, como forma plástica, permeável e viva'. (Plaza 2003: 9). Se relaciona com a dramaturgia ao se apropriar de partes de seus vetores de *leitmotiv* para transformá-los em sonoridades, entrando em cena como um devir a ser vivenciado e experienciado no presente, numa relação dinâmica e ativa com os performers. Não ambienta apenas: cria em conjunto a teia narrativa que tem seu fim na mente do espectador. É um sistema aberto evolutivo, em

constante troca e transformação no tempo e no espaço. Sobre a referencialidade que a música de cena contemporânea pode desenvolver, Lívio Tragtemberg em seu livro *Música de Cena* afirma que:

A música de cena é um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual. De início, podemos reconhecer sua dupla identidade como veículo de símbolos abstratos e referenciais, ação que encontra na abstração e na associação dos seus espaços de imaginação sensorial (Tragtemberg, 1999: 22).

Neste contexto, podemos recorrer a Plaza e afirmar que esta forma híbrida de criação sonora lida com 'o passado como ícone, o original a ser traduzido, (...) como conjunto de indeterminações e possibilidades icônicas para o presente, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor' (Plaza 2003: 8-9).

Portanto, seja através de referências audiovisuais, seja a partir de vetores conceituais, percebemos que esta criação intermediática traz uma nova camada textual que se refere e que dialoga com a dramaturgia cênica, sendo indissociável do espetáculo.

o dentro e fora de whitehead

*"If Rachel could drink a couple of quarts of plaster or pour resin down her throat, wait until it sets, and then peel herself away, I have a feeling she would. She shows us the unseen, the inside out, the parts that go unrecognised."*⁵⁹

AM Homes



figura 27

Temos na pesquisa de *Rachel Whiteread*, em linhas gerais, um lidar muito minucioso com espacialidade e volume associados a formas estéticas minimalistas e monocórdicas, numa resignificação da noção de escultura, ao propor a recriação sólida tridimensional do vazio, seja do interior ou do entorno de objetos cotidianos.

Seus trabalhos diversificam em tamanho físico e técnicas de preenchimento, tendo *Whiteread* trabalhado com diferentes materiais, como gesso, concreto, resina e borracha, ora criando vazios a partir do volume, ora o oposto.

Colheres, colchões, estantes com livros, espaços vazios sob uma escada, uma casa vitoriana inteira. Objetos e espaços que carregam sentimentos e memórias de vivências pessoais. Através deles, vemos *Whiteread* contrapor o minimalismo

59

Tradução: "Se Rachel pudesse beber alguns litros de gesso ou engolir resina goela abaixo, esperar até que secasse, e depois tirasse sua pele, eu a impressão que ela faria. Ela nos mostra o que não é visto, dentro pra fora, as partes irreconhecíveis."

estético com histórias de vida cotidiana, em suas próprias palavras, *“Minimalism with a heart”*⁶⁰.

Em seu primeiro trabalho, *Ghost* 1990, presenciamos Whiteread extrair a alma da sala de uma casa no norte de Londres - similar àquela em que ela viveu durante sua infância - ao reproduzir em gesso o negativo de cada detalhe do seu interior. Maçanetas das portas se tornam buracos arredondados, o vão da lareira, uma protuberância de forma excêntrica e suja de carvão, os detalhes da janela ganham uma outra dimensão, uma visibilidade do invisível, do vazio.

Adrian Searle, do jornal britânico *The Guardian*, proferiu uma precisa frase sobre *Ghost*, que traduz o sentimento que nos toma ao sermos expostos a sua obra. Nas palavras da jornalista, *“Ghost* parecia ao mesmo tempo familiar e estranho, fazendo aquele tipo de quarto em que muitos de nós na Inglaterra crescemos e ainda vivemos, parecer estranho e alienígena.”⁶¹

Familiaridade e estranhamento. Familiaridade pela temática da obra em si, isto é, a lida com a intimidade e a memória afetiva a partir de objetos pessoais e ordinários e ambientes de moradia. Estranhamento pelo deslocamento lógico das noções de vazio e volume, pela descontextualização daquela lembrança e pela melancolia daquele momento vazio estar retido numa estrutura sólida, como se estivesse congelado, preso no tempo e espaço.

⁶⁰

Tradução: Minimalismo com coração

⁶¹

Traduzido a partir de: *“Ghost looked both familiar and uncanny, making the kind of room many of us in Britain have grown up in, and continue to live in, appear suddenly alien and strange. It gives us a jolt”*. Extraído do website: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/sep/06/rachel-whiteread-tate-drawings>

avesso-inverso_sólido-vazio: o espaço

"Suponhamos que o tempo seja um círculo fechado sobre si mesmo. O mundo se repete de forma precisa, infinitamente."

Alan Lightman



figura 28

Três obras foram bastante importantes para as primeiras gerações de idéia, são elas *Ghost* 1990, *House* 1993 e *Embankment* 2005-2006.

Por lidar com a idéia de preenchimento de espaço vazio usando um material sólido, denso e monocórdico como o concreto, vemos em *House* uma grande relevância para concepção da trilha sonora como um todo.

O primeiro passo a opção pelo uso de apenas 4 matérias primas sonoras monocórdicas, que não trouxessem grandes novidades em sua narrativa ao longo do tempo, mas que usassem o espaço para tecer sua trama conceitual com as cenas. Sendo assim, ao usar apenas um tipo de matéria prima sólida, traduziria-se em sonoridade um ponto fundamental no trabalho de *Whiteread*.

Neste contexto, foram utilizados diferentes tipos de som para preencher o espaço de forma única e homogênea tal qual o gesso ou o concreto o fazem com suas diferentes propriedades físicas em *Whiteread*. Cada som, devido suas qualidades acústicas e timbrísticas, provocaria diferentes reações no espaço do

teatro, e proporia diferentes possibilidades de ocupação do mesmo. Uma instalação, como coloca Bosseur:

“nas instalações, o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço” (Bosseur, J.-Y. 1998:32 apud Campesato 2007:132).

Uma existência muito mais instalativa, na medida em que apropriou-se das condições locais do espaço físico e acústica, distanciando um pouco do processo criativo musical, muito mais arraigado em eventos que acontecem num tempo determinado. A própria escolha dos elementos sonoros teve como ponto de partida considerações outras que não a música. Como coloca Campesato:

“...boa parte das produções de arte sonora se realizam na forma de instalações e de esculturas sonoras em que a construção da obra ocorre em conexão com a construção de seu próprio espaço de existência. Portanto o espaço adquire uma importância vital na maior parte dessas produções que, atuam não como agente de delimitação da obra, mas como elemento integrante da mesma” (Campesato 2007: 132).

Todavia, foi utilizado um grande numero de técnicas de edição, mixagem, pós-produção e espacialização virtual, mais próximos do universo da música eletroacústica, como recursos de timbragem e texturização, num processo de hibridização presente em muitas criações sonoras para cena.

O processo criativo como um todo englobou conceitos de espacialização de ambas arte sonora / arte-instalação e música eletroacústica, na medida em que propusemos uma apropriação das fisicalidades naturais do teatro em questão, ao mesmo tempo em que recriamos virtualmente algumas sensações de espacialidade através de mecanismos psico-acústicos de percepção espacial.

Criou-se, portanto, uma ocupação espacial semelhante à trabalhos *site-specific*, ao lidar com as qualidades físicas acústicas do espaço tal qual se encontrava. Foram utilizados, portanto, os sons provenientes do palco, o piano que ali estava presente, o sistema de som e as possibilidades acústicas do teatro como dados essenciais para criação sonora. Ao mesmo tempo em que foram realizadas alterações em *tempo real* nestes sons gravados e produzidos ao vivo, possibilitando a criação de composições e sensações espaciais virtuais através de mixagem e espacialização em um sistema *surround 6.1*.

vazio e volume: timbre, semântica e espacialização

" *Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous.*"⁶²

Antonin Artaud



figura 29

As condições físicas espaciais, acústicas e técnicas do local da apresentação foram determinantes para escolhermos a natureza destes sons, e a forma como eles interagiriam com o espaço físico, o espaço cênico e a teia dramaturgica. São eles madeira, vidro, piano preparado e voz, ou seja, sons gravados a partir do manuseio de objetos de vidro e madeira, piano preparado em cena e voz manipulada por interface interativa em computador.

Criamos *esculturas sonoras* a partir do material bruto gravado e as adequamos ao plano de cenas de acordo com as características trabalhadas no corpo, no espaço cenográfico ou na dramaturgia. Vetores conceituais relacionados com as dualidades trabalhadas por *Whiteread* em suas esculturas e instalações, nos ajudaram a nortear a pesquisa de todas as linguagens estabelecendo um fio condutor às escolhas narrativas, semânticas e sintáticas.

62

Tradução: " *Todo espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos.*"

Neste sentido, as sonoridades foram espalhadas pelas caixas do teatro de modo a criar diferentes pontos de escuta como nos coloca Lívio Tragtemberg em seu livro, *Música de Cena*. Numa lógica próxima ao *environment* de *Cohen e Glusberg*, propomos a construção territórios sonoros de múltiplas temporalidades, que ocupam o espaço se revezando em criar sensações espaciais a partir aproximações conceituais com o trabalho de *Whiteread* e/ou a partir de configurações do espaço cênico. Nas palavras do autor:

“O conceito de ponto-de-escuta é semelhante ao de ponto de vista. A escolha de um ou mais pontos-de-escuta – entre um sempre constante leque de opções – possibilita o estabelecimento de diferentes leituras espaciais e sonoras para uma mesma cena. Em outras palavras, ele determina o eixo euclidiano do espaço acústico, orientando a tradução sonora do compositor para a cena” (Lívio Tragtemberg Apud Tsuda 2005: 19).

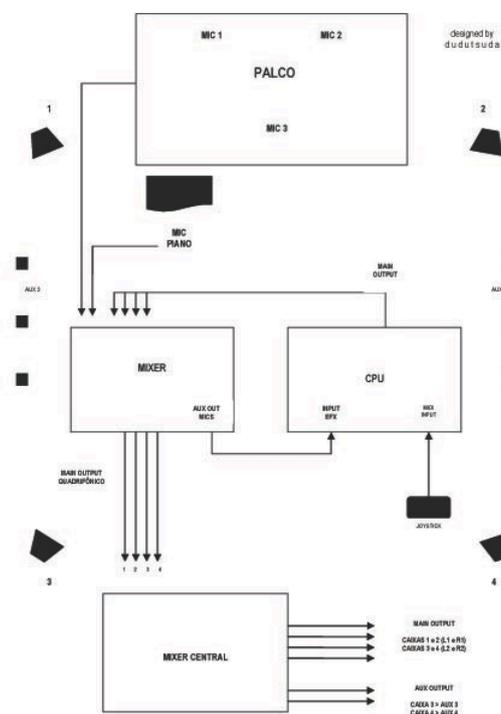


figura 30

inversão

" J'ai toujours voulu produire à l'envers, à partir de la cellule la plus petite. Ce sont les mots, en s'amplifiant, qui font l'histoire, le son qui fait le temps. "⁶³

Valère Novarina

A escolha da madeira foi feita pelo fato de estarmos em cena sobre um palco italiano de madeira, e por isso emanando ruídos de movimentação sobre ele. Gravamos os sons sob o palco e os transpomos para as caixas de som laterais do teatro. Acrescidas de frequências graves, e subtraídas de algumas frequências agudas, o som processado criava na platéia a mesma sensação acústica encontrada no espaço vazio sob o palco. Um preenchimento do espaço da platéia com sons gravados do vazio existente de sob o palco.

Situações específicas como esta nos remetem à discussão acerca do termo *arquitetura aural* de Blesser e Salter, na medida em que lidam com apropriações espaciais específicas que vão além dos atributos físico acústicos do teatro, uma ocupação embuída de texto narrativo e conteúdo semântico integralmente tecido com a dramaturgia do espetáculo. Portanto, uma criação sonora de cena *site specific*.

Dispostas sobre o revestimento em madeira que cobre a parte lateral e o teto do teatro, em decorrência da ressonância acústica da estrutura, criavam a ilusão sonora de que os sons vinham do alto. Na medida em que emitiam os sons graves gravados sob o palco do teatro e direcionados propositalmente para elas, proporcionavam uma inversão metafórica espacial entre a platéia e parte inferior do palco. Tal qual no trabalho de *Whiteread*, onde os pares de relações volume e vazio e dentro e fora criam toda a tensão intersemiótica entre o objeto original e sua tradução, em *Branco* estes pares são colocados em cena através de suas metáforas em sonoridade.

63

Tradução: "Eu sempre quis produzir ao inverso, a partir da menor das células. São as palavras amplificadas que fazem a história, o som que faz o tempo."

Um contraponto *vazio vs. preenchido* e *dentro vs. fora*, na medida em que, metaforicamente, o público é convidado a escutar os sons da performance sobre um outro ponto de escuta. Ora, *Whiteread* não nos propôs um outro ponto de vista ao preencher o vazio sob uma escada, e transformá-lo em objeto sólido?

O som da madeira é o som do palco deslocado espacialmente para cima da platéia, tal qual as memórias, o espaço e o tempo em *House* são congelados pelo concreto. Em cena, as dançarinas estão numa parada de cabeça, com suas cabeças e braços dentro de uma caixa, configurando uma interessante imagem sobre as dualidades acima discutidas.

imã

*"Vous avez laissé l'impossible devenir possible."*⁶⁴

Peter Handke

A cena seguinte se estabelece com os corpos em plano alto⁶⁵ a partir de uma relação de peso e densidade para com o espaço cenográfico. Intitulada *'Imã'*, as performers, através de uma pesquisa de qualidade corporal, traduzem a sensação de um campo magnético entre seus corpos e o solo, criando relações de atração e repulsão. Espacialmente, a gravidade parece mais densa, como se tudo se tornasse mais pesado e espesso.

A transição da primeira cena para a segunda é realizada através da introdução de uma outra textura sonora denominada *Sparks*, criada a partir do mesmo material de áudio gravado sob o palco de madeira, mas subtraídas as frequências graves e médias. O resultado é uma sonoridade leve, aguda e rápida, tal qual o som de pequenas descargas elétricas. Esta textura foi disposta nas caixas frontais do palco que, em contraposição ao grave emanado pelo revestimento de madeira do teatro, reforça ainda mais a sensação de densidade espacial através do contraste.

⁶⁴ Tradução: " Vocês deixaram o impossível se tornar possível."

⁶⁵ Segundo Adriana Grechi, diretora da Cia. de Dança Contemporânea Núcleo Artérias, diretora do Estúdio Nave, e curadora e diretora do Festival Internacional de Dança de São Paulo, em discussões sobre o processo criativo de seus espetáculos em que realizo a composição sonora, *plano* é o termo usado nas artes cênicas para descrever a topografia do corpo no espaço cênico. Por exemplo, plano alto é usado para descrever cenas em que os performers se encontram em pé, em contraponto ao plano baixo, onde o corpo se encontra mais próximo ao solo.

O jogo dentre os corpos em *Imã* segue adiante, e uma nova sonoridade se faz presente: uma escultura sonora construída com sons de vidro em atrito. Frequências graves foram acrescentadas e a estridência das fricções reforçadas, constituindo num enorme hiato entre sons agudos e graves. Na medida em que esta textura vai tomando o espaço, as demais vão de extinguindo, quase que imperceptivelmente.

Temos a sensação que o espaço está se tornando ainda mais denso, e que a gravidade do palco é ainda maior. As performers passam para o plano médio em pausas longas, onde percebemos os vetores de força atuando nos pares de oposição *atração vs. repulsão, densidade vs. leveza, vazio vs. preenchido, ação vs. suspensão*.

Som e imagem entram em consonância com o espaço, tal qual o espaço de ar de um quarto é preenchido por uma densa camada de cimento em *Whiteread*. Metaforicamente, a artista propõe um congelamento das histórias e memórias do local, assim como um andesamento do espaço pelo uso de uma matéria infinitamente mais consistente que o ar. Neste contexto, a densidade sonora dos sons e a suspensão e a tensão presentes na movimentação criam esta sensação de solidez de preenchimento, traduzindo, cenicamente, a imagem de *Ghost*.

tempo real

*"Nadie se baña dos veces en El mismo rio porque todo cambia en el rio y en el que se baña."*⁶⁶
Heraclito

Em *Tempo Real* vemos a performer Lua Tatit se dirigir ao fundo do palco para a realização de um solo. A outra performer, Ana Dupas, permanece na parte frontal em pausa.

A movimentação de Tatit se inicia com espaçados e bruscos desenhos com suas pernas e braços visando um impacto com o solo e a parede de fundo. Qual não é a surpresa do espectador ao perceber que os sons de seus movimentos estão vindo do teto e das laterais do teatro?

Para realização de tal feito, colocamos microfones sob o piso de madeira do palco, tratamos os sons em tempo real, e os direcionamos às caixas laterais e

⁶⁶

Tradução: "Ninguém pode banhar-se duas vezes no mesmo rio porque tudo muda no rio e naquele que se banha."

traseiras do teatro. Como na primeira cena, a ressonância da estrutura de madeira do teatro causa a impressão de que os sons advem de cima do teto, transpomos a platéia para debaixo do palco mas, desta vez, sob as ações em tempo real da performer.

Apesar de serem constituídas pela mesma 'matéria prima sonora', e passarem por um processo semelhante de edição, mixagem e espacialização, os sons emitidos em tempo real criam uma outra relação com o corpo ao potencializar sua ação através de um outro sentido e registro midiático. A imagem do corpo passa a ser percebida como uma realidade aumentada a partir do som, como se os ecos e desdobramentos narrativos de sua movimentação permanecessem no espaço enquanto sonoridade. Marcus Bastos em seu artigo *No mundo do Tempo Real*, contribui para esta discussão ao afirmar que:

“Quando não há diferença entre a sensação de evanescência marcante na leitura e o momento de produção de sentido, desaparece a impressão de que linguagem transfere para seu espaço um objeto ausente. As linguagens em tempo real atuam na espessura desse intervalo, entre linguagem e mundo. Eles produzem um efeito recursivo, que projeta nos processos técnicos de mediação em rede, ou ao vivo, sentidos de autenticidade e singularidade geralmente ligados às coisas não-mediatizadas.” (Moran e Patrocínio 2011: 162).

O interfaceamento proposto, altera dados qualitativos do som, mas considera integralmente a sintaxe do movimento do corpo, o motor de toda ação. É como se o corpo passasse a dispor da sonoridade para ocupar o espaço.

A noção de interatividade em sistemas de realidade virtual proposta por Yara Rondon Guasque Araujo em seu livro *Telepresença: interação e interfaces*, nos ajuda a compreender melhor esta relação entre o corpo e a interface sonora. Para a autora, nos sistemas de realidade virtual, a mediação não é automatizada e/ou invisível, isto é, é realizada a partir de códigos programacionais acessados por um computador, onde o corpo é o mediador (Araujo 2005: 124). Neste sentido, o gesto interfere no sistema diretamente, gerando resultados e reações em tempo real, sem a intermediação de teclados, *mouses*, telas sensíveis e/ou *joysticks*. Lidamos com um tipo de interação onde a interface entre o corpo e a máquina fica ocultada por sistemas de sensores e programação, criando a sensação de que a ação corpórea é diretamente traduzida em reações sistêmicas.

Em *Tempo Real*, portanto, ao estabelecer uma relação entre a movimentação da performer e os sons processados e espacializados, visamos causar a sensação de que o espaço é preenchido pela ação corpo. Uma forma mais complexa e abrangente de se relacionar com o preenchimento proposto por Whiteread, na medida em que, em *Tempo Real*, este último se dá através do corpo.

piano preparado e generativo

*"La goutte d'eau s'écrasant sur la pierre brûlante s'évaporerá comme une goutte d'eau s'écrasant sur une pierre brûlante."*⁶⁷
Peter Handke

Nas duas cenas que se seguem, optamos pelo uso de melodias generativas ao piano preparado. Entre suas cordas do registro médio agudo e agudo, trançamos folhas de papel com um intuito de se quebrar a suavidade do som. O resultado aferido foi um timbre mais seco, com menos decay e levemente metalizado.

Para além dos papeias sobre as cordas, introduzimos o efeito de delay no som do piano microfonado, espalhando seus 'ecos' pelas caixas laterais, traseiras e frontais do teatro. Através de uma espacialização circular e contínua, as notas das melodias repetitivas vinham e ecoavam de diferentes pontos de escuta, ocupando todo o espaço do teatro.

Em cena, as performers lidavam com os pares unicidade vs. reprodutibilidade, positivo vs. negativo e verso vs. inverso, executando ações simples de tirar e colocar blusas em movimento retilíneo para frente e para trás: uma forte relação com a idéia de preenchimento do vazio, do inverso do espaço, do negativo, através de um corpo cotidiano.

Em *Piano preparado e generativo*, portanto, percebemos uma referência aos objetos cotidianos que Whiteread incorporou em sua pesquisa - como travesseiros, colchões e peças de mobília em geral - que se traduz nas relações de repetição e contínuo da música e da corpo.

67

Tradução: " A gota d'água cairá sobre uma pedra escaldante e se evaporará como uma gota d'água que cai sobre uma pedra escaldante."

palavra / caixas

"Assez de poèmes individuels et qui profitent à ceux qui les font beaucoup plus qu'à ceux qui les lisent."⁶⁸

Antonin Artaud

Inspirada na obra *Embankement* de Whiteread, em *Palavra / caixas* lidamos com a idéia de objetificação e manipulação, através da utilização de instruções normalmente presentes em caixas de papelão: dobrar, recortar, esta lado para cima, etc.

A palavra dá, ganha e perde sentido na medida em que é usada repetidamente, seguidas de outras, fora de seu contexto usual. O corpo instruído por elas, se mostra duro, limitado e reproduzível tecnicamente: é como se pudéssemos repetir suas ações e suas qualidades em outros corpos, infinitamente, tal qual a imagem de cubos brancos empilhados em *Embankement*.

Processadas por efeitos sonoros em tempo real, o grupo de palavras cria um corpo sonoro textural cuja lógica composicional obedece relações de mais e menos densidade. O que remonta à experiência de Iannis Xenakis comentada no capítulo *Reflexões sobre experiências no espaço* acerca da construção da fachada do *Monastério de la Tourette*. Na ocasião, Xenakis desenvolveu uma técnica de composição visual baseada no uso de concentrações de elementos no espaço, alternando assim 'zonas' de densidade diferenciadas. Uma sintaxe imprevisível, e que permite muito mais possibilidades de criação e organização, que a opção rítmica pensada por Le Corbusier.

Certamente aqui, podemos evocar também a peça *It's gonna rain*⁶⁹ do compositor norte americano Steve Reich. Reich utiliza um discurso apocalíptico de um pastor pentecostal, *Brother Walter*, para elaborar uma composição generativa baseada na repetição de pequenos *loops* de sua voz.

Em *It's gonna rain*, a manipulação e repetição excessiva da palavra, exaure

⁶⁸

Tradução: "A gota d'água cairá sobre uma pedra escaldante e se evaporará como uma gota d'água que cai sobre uma pedra escaldante."

⁶⁹

Assista o vídeo no link: <http://vimeo.com/3473292>

seu sentido semântico, ao mesmo tempo em que abre uma série de outras possibilidades sógnicas. Ao usar dois gravadores de som com fases não sincronizadas, Reich faz com que texturas sonoras e ritmo emergjam dos ciclos incessantes de repetição. Momentos onde as repetições são mais intensas e com períodos mais curtos se alternam com outros onde frases podem ser ouvidas, criando uma narrativa a partir da variação de densidade informacional.

Na mesma direção, em *Palavra / Caixas*, as instruções são lançadas em *clusters* sonoros intercalados de intervalos de silêncio e menor densidade, num discurso narrativo que entrecruza ritmo, dinâmica e conteúdo semântico das palavras. Uma composição sonora de múltiplas possibilidade sógnicas e sintáticas nas fronteiras entre ruído e linguagem.

O som da palavra, amplamente estudado por Santaella em *Matrizes da Linguagem e Pensamento*, assume o papel de poesia sonora criada ao acaso, e em consonância com a teia dramaturgica do espetáculo. Como Santaella coloca, "na esteira da fala, estão a literatura oral e a poesia sonora, ambas levando a realidade sonora da fala ao limite de suas possibilidades". (Santaella 2001: 385). Uma citação sobre poesia de Northrop Frye também apontada pela autora nos traz uma imagem bastante interessante sobre este aspecto:

"A literatura parece ser intermediária entre a música e a pintura: suas palavras formam ritmos que se aproximam de uma sequência musical de sons numa de suas fronteiras e formam padrões que se aproximam da imagem pictórica ou hieroglífica na outra. As tentativas de se chegar tão próximo quanto possível dessas fronteiras formam o corpo principal daquilo que se chama de escrita experimental. Podemos chamar o ritmo da literatura de narrativa, e o padrão, a apreensão mental simultânea da estrutura verbal, de significado ou de significação. Ouvimos e escutamos uma narrativa, mas quando compreendemos o padrão total de um escritor, 'vemos' o que ele quer dizer." (Northrop Frye Apud Santaella 2001: 385-386).

Mais a frente, a autora aponta para o caráter multimidiático da dança ao qualificá-la como uma linguagem verbo-visual-sonora. Para Santaella, o que define a sonoridade é sua lógica da temporalidade, que ela chama de eixo da sintaxe, e "que pode se manifestar em um corpo em movimento" (Santaella 2001: 386). Ora, não estamos lidando com corpos em movimento, ambientados sonoramente por

instruções em palavras, manipuladas e processadas em *tempo real*?

Temos, portanto, em *Palavra / Caixas* um complexo diálogo dentre as linguagens em cena que constroem, na temporalidade, sua teia de relações sógnicas com a proposta de ocupação espacial da instalação *Embankement* de Whiteread.

espaço / tempo dramaturgico

" *Architecture is frozen music.*"⁷⁰

Wolfgang Von Goethe

O uso do espaço em *Branco* não passa apenas de uma mera ocupação físico-acústica, mas uma resignificação do mesmo através da sonoridade proposta. Mais além, temos uma dramaturgização deste espaço tornando-o vivo, carregado de informação textual e sensorial, que percorre o corpo e a mente das dançarinas e do músico em cena, os sentidos estimulados dos espectadores e todas as relações comunicacionais estabelecidas dentre eles. Uma relação próxima à definição do conceito de sitio em Christoph Metzger:

"Um sitio é algo que se difere de um espaço..., [pois] recebe alguma coisa específica. Ele recebe a assinatura do artista... que é mais do que linhas de latitude e longitude... [que o demarcam]. Um artista insere uma situação específica de percepção do espaço, transformando-o em um sitio" (Christoph Metzger apud Kubisch 2000: 87).

O espetáculo se organiza, portanto, como uma complexa teia relacional e sógnica⁷¹ que cria e recria, no momento presente, todas suas múltiplas possibilidades intertextuais. Como se tempo e espaço estivessem diretamente interconectados com o tecido dramaturgico, e permeassem as múltiplas camadas de informação através deste acesso simultâneo à teia de *leitmotiv* do espetáculo. Um sistema

70

Tradução: " *Arquitetura é musica congelada no tempo.*"

71

O conceito de signo peirceano opera nas relações perceptivas e comunicacionais existentes entre um objeto e uma mente, traduzindo esta via múltipla de percepção, associação e representação em categorias analíticas lógicas. Estas categorias, esmiuçadas até o seu mais alto grau de complexidade, dão conta das mais diversas variações e subvariações das formas de como este objeto se relaciona com uma determinada mente.

aberto e evolutivo onde cada estímulo, sonoro ou visual, é responsável pela manutenção do fluxo dramático. Nas palavras de Cleide Martins:

"Cada ignição combinatória possibilita que todo sistema dialogue e se posicione em face dessa nova combinação. Essa nova combinação irriga e desestabiliza todo o sistema". (MARTINS. 2001: 61).

Sonoramente e cenicamente constituído como uma obra *site-specific*, em *Branco* as possibilidades estéticas dramáticas extrapolam as fronteiras dentre os meios e linguagens envolvidos, criando um todo multimidiático fortemente alicerçado sobre a exploração espacial em três níveis: físico-acústico, visual/espacial e metafórico. Não por acaso, se realizado em outro espaço, o espetáculo será completamente diferente, e trará à tona novas relações semânticas espaciais a se explorar.

promenade: instalação sonora para espaço público

*"Because I know that time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time
And only for one place."⁷²
Ash-Wednesday
T.S.Eliot*



figura 31

Ao lidar diretamente com as questões levantadas por Hanoche-Roe e Kevin Lynch sobre a percepção do espaço urbano, temos em *Promenade* uma ocupação do espaço público *site specific* através da música.

⁷² Tradução: 'Porque eu sei que tempo sempre é tempo. E lugar é sempre somente lugar. E o que é atual é atual apenas por uma vez. E apenas para um lugar'.

Idealizada durante o período de residência artística na Cité Internationale des Arts de Paris em janeiro de 2013 do autor que aqui escreve, sua apresentação foi realizada na rua Gustave Goublier - situada no *10ème arrondissement* - em Paris no dia 29 de maio de 2013, a convite da artista e curadora Catherine Bay e sua galeria Espace Window, em nome da associação de moradores da rua.

Em *Promenade*, então, uma música composta por 10 texturas sonoras complementares foi distribuída em 12 apartamentos ao longo da *rue Gustave Goublier*. Cada morador ganhou uma faixa distinta para ser tocada em seu aparelho de som ao mesmo tempo, às 19:30h.

A escolha dos apartamentos e janelas, assim como a decisão de onde cada textura sonora seria posicionada, foram realizadas segundo um planejamento acústico em adaptação integral ao espaço: não foram utilizadas caixas de som locadas na casa das pessoas, estando o projeto sujeito a qualquer tipo de limitação, seja em função de potência dos equipamentos, os horários e disponibilidade dos moradores, entre outros.

Neste sentido, texturas mais agudas e difusas foram destinadas aos andares mais altos, e as texturas com mais ataque e as linhas melódicas principais, compostas por pianos e percussão, nos mais baixos e centrais. O resultado foi uma profusão de sons distintos e harmoniosos em seu conjunto, que se nuançavam na medida em que o ouvinte caminhava pela rua.

Uma outra forma de perceber o espaço, uma ocupação *site specific* levada às suas últimas consequências, em que o próprio processo de negociação pessoal com os moradores integra a criação artística.

la rue comme un rêve...⁷³

"Suponhamos que o tempo não seja uma quantidade mas uma qualidade, como a luminescência da noite sobre as árvores no preciso momento em que a lua nascente toca o topo das copas. O tempo existe, mas não pode ser medido."

Alan Lightman

THE WINDOW & **ARRGG!** PRÉSENTENT
ASSOCIATION DES BORDS DE LA RUE GUSTAVE GOUBLIER

MERCREDI 29 MAI À 19H30
RUE GUSTAVE GOUBLIER, PARIS 10

— **SI MA RUE** —
ÉTAIT
UN RÊVE

19H30 : «PROMENADE» INSTALLATION SONORE DE DUDU TSUDA
21H : CONCERT DE DUDU TSUDA (POP ÉLECTRO)

PLUS D'INFOS SUR
[HTTP://MARUE.BLOG.COM/](http://MARUE.BLOG.COM/)

À VENIR :
SAMEDI 8 JUIN : SI MA RUE ÉTAIT UN JEU

THE WINDOW EN ASSOCIATION AVEC ARRGG ! PROPOSE UN PROGRAMME ARTISTIQUE ET REGULIER POUR CREER UNE DYNAMIQUE DE PROXIMITE,
FAIRE VIVRE LA RUE A TRAVERS DES EVENEMENTS ARTISTIQUES, CULTURELS ET PARTICIPATIFS.

figura 32

Murray Schafer defende que o sentido auditivo, pela sua característica imersiva e passiva, nos torna mais vulnerável ao mundo externo em comparação ao sentido da visão, em que sempre podemos desviar o olhar ou mesmo fechar os olhos. Como já discutido nos capítulos anteriores, a audição resulta de um processo

⁷³ Tradução: "a rua como um sonho..."

perceptivo ambiental, em que o ouvinte se encontra sempre ao seu centro: seu foco não é direcional como o olhar. Nas palavras do autor:

"Normalmente, nos sentimos mais tocados pelo o que escutamos do que pelo o que vemos. O som da chuva caindo sobre as folhas, o estrondo do trovão, o barulho do vento sobre a relva alta /.../ Música é, para a maior parte das pessoas, uma experiência emocional mais forte que o apreciar visual de um quadro ou sequências de cenas. Em parte, talvez, porque não podemos fechar nossos ouvidos como fechamos nossos olhos. Nos sentimos mais vulneráveis ao som"⁷⁴ (Murray Schafer Apud Muecke e Zach 2007: 59).

Neste sentido, para Schafer, o olhar, mais objetivo, não permite a imaginação fluir através de sensações não racionais e emocionais, ao estar sempre atrelado a realidade de forma mais indicial. Como nos coloca Yi-Fu Tuan, 'olhar é objetivo, olhar - como diz a expressão - é acreditar... Olhar não nos emociona profundamente'⁷⁵. (Yi-Fu Tuan Apud Muecke e Zach 2007: 58).

Mavash complementa esta discussão afirmando que 'a ambiguidade e a vaguidade associadas às demais experiências sensoriais permitem a mente imaginativa sonhar e criar sua própria versão da realidade que, para além de ser libertadora, é igualmente inspiradora e generativa' (Muecke e Zach 2007: 58).

Neste contexto, o antropólogo Edward Hall coloca que a visão tende a nos forçar a intelectualizar 'o que é quase inteiramente uma experiência sensorial' (Hall Apud Muecke e Zach 2007: 83), ou como Hanoche-Roe coloca, 'fechamos nossos olhos quando queremos visionar ou se engajar em atividades como imaginar, escutar música, sonhar ou beijar'⁷⁶ (Muecke e Zach 2007: 83).

Na *rue Gustave Goublier*, esta sensação se exprimia no olhar surpreso dos

74

Traduzido a partir de: "We are usually more touched by what we hear than what we see. The sound of rain pelting against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass (...) Music is for most people a stronger emotional experience than looking at pictures or scenery... Partly, perhaps, because we cannot close our ears as we can our eyes. We feel more vulnerable to sound."

75

Traduzido a partir de: "...seeing is objective, seeing - as the expression goes - is believing... Seeing does not involve our emotions deeply."

76

Traduzido a partir de: "We close our eyes when we want to envision (in-vision) or engage in activities such as imagining, listening to music, dreaming or embracing."

ouvintes, que não acostumados com a apreciação ambiental do espaço auditivo, buscavam algo para focar seu olhar. Como as fontes de som não ficavam claras, criou-se um espaço auditivo igualmente ambíguo ao apresentado em *Sinfonia para Espaços Abertos Opus nº 08*, inquietante, descontextualizado. Era como se pudéssemos ler em seu semblante, a dúvida, e um estado contemplativo advindo da própria dúvida. Duvidar, neste caso, era contemplar o espaço sob uma outra lógica, menos objetiva, menos pontual, qualitativa, que circunda o ouvinte integralmente. Assim, a dúvida do sonho, da alucinação, da imaterialidade.

Sobre este aspecto, Plaza nos fala que 'o canal visual pode escolher a sua fonte de informação, o canal auditivo tem mais dificuldade em localizar sua fonte. À univocidade do canal visual, opõe-se a ambigüidade do canal áudio. O que se vê em oposição ao que se sabe e sente. Daí a fotografia como documento em oposição ao mundo oral, ao mito. "Ver para crer" é o lema do ocidente' (Plaza 2003: 59) . Ou como Walter J. Ong aponta em seu livro *Oralidade & Literatura*, 'a transição do discurso oral para o discurso escrito foi essencialmente uma transição do som para o espaço visual'⁷⁷ (Muecke e Zach 2007: 82).

Neste contexto, a fruição ambiental que o som proporcionava, surpreendia ao mesmo tempo em que iludia o ouvinte ao causar uma sensação etérea de estar num sonho. Com diferentes pontos de emissão na rua, a peça musical composta por texturas ambientais e *ostinatos* em piano e *metalofo*, ganhava uma outra plasticidade com as reflexões sonoras difusas dentre as duas linhas paralelas de prédios. Sem poder identificar de imediato a fonte sonora, a sensação que se tinha era que a música vinha de todas as direções, como se estivéssemos dentro de um filme ouvindo a sua trilha sonora. Sobre este aspecto, Plaza nos afirma que:

"...o espaço acústico tem assim um caráter mais qualitativo e analógico do que o sentido visual. O som suscita em nós a imagem acústica correspondente como mera qualidade analógica. Se o espaço acústico é um espaço equívoco pelo caráter de ambigüidade e tempos superpostos, o espaço visual é um espaço unívoco porque limitado a um ponto de vista fixo, daí sua mecanização pela fotografia" (Plaza 2003: 59).

77

Traduzido a partir de: "the shift from oral to written speech was essentially a shift from sound to visual space".

Como em *Sinfonia para Espaços Abertos Opus no 08*, em *Promenade* proporcionamos aos espectadores a sensação de estar imerso num fluxo onírico musical, com a diferença que as nuances de arranjo de suas texturas e melodias eram descobertas ao caminhar pela rua. Criamos, nestes termos, uma composição sonora espacial, estruturada a partir de espaços musicais simultâneos. Movimentar para perceber. Ouvir para sonhar.

percepção do espaço e semântica

"Neste mundo, o tempo é um fenômeno local. Dois relógios, um ao lado do outro, batem quase no mesmo compasso. Mas relógios separados pela distância batem em compassos diferentes; quanto mais distantes, mais fora de compasso."

Alan Lightman

A alteração de um dado perceptivo da realidade ressalta os demais, ao colocar ao observador um questionamento, uma dúvida, um deslocamento. Os estímulos sonoros fomentaram inúmeras associações entre modais relacionadas à música e à ocupação espacial, que acabam resultando numa outra percepção do todo.

Temos em *Promenade*, então, que a música, deslocada de sua forma de apreciação usual, não só engendra uma série de associações entre as modalidades perceptivas, mas como também, altera a percepção dos demais sentidos por despertar no ouvinte sensações físicas e reações emocionais.

Como discutido em Basbaum nos capítulos anteriores, atribuímos à essas associações, a nossa tendência natural de perceber a realidade a partir de uma via perceptiva única e indissociável, composta por todos os sentidos ao mesmo tempo. Para o autor, quando nascemos, percebemos o mundo de forma sinestésica, sem distinção lógica ou nominativa dos sentidos, como uma grande fruição sensorial sem fronteiras. A dissociação dos sentidos ocorre na infância, quando temos contato com a forma verbal de percepção da realidade e aprendemos a nos comunicar através da palavra, interface semântica que passa a reger os objetos do mundo objetivo.

Ora, como vimos em McLuhan, o espaço auditivo, para além de suas diferenças físicas e perceptivas com relação ao espaço visual, é o espaço da oralidade, do tempo dos eventos, sem restrições e métricas quantitativas, parte de uma visão de mundo mais ambígua e mística da realidade. Não estamos querendo aqui, evocar aspectos místicos e tribais a este trabalho. Ao invés disso, buscamos atribuir a exploração sonora no espaço público esta qualidade ambígua e sensorial, mais imaginativa, que nos aponta McLuhan e Mavash, e como esta exploração resulta na criação de um ambiente nos termos da performance, um *environment* expandido, sem limites de tempo e espaço. O conceito de *lugar* que nos fala Massey, isto é, de confluências e simultaneidades de questões culturais, sócio-econômicas e estéticas, num processo vivo, dinâmico.

Neste sentido, não deixa também de trazer um dado ritualístico, ao transformar o espaço no tempo: evocamos também a sua característica *time specific*, como um tempo de um acontecimento, de um evento, que, ao contrário do concerto e da performance, não estabelecem relações narrativas de causa e efeito, muito menos demanda uma atenção específica. A relevância da composição, do processo lógico musical, se atenua com o foco no ambiente, que vai além de simplesmente considerar o contexto: em *Promenade* estamos realizando uma alteração ambiental, não uma composição musical, o *espaço enquanto lugar praticado* que nos fala Certeau e sua cadeia de eventos e acontecimentos que tornam vivo o espaço.

Na rua *Gustave Goublier*, o final de tarde de primavera parisiense ganhou um outro significado, ou outro olhar, ou outro ouvir, uma temperatura diferente, uma mudança na forma de perceber a chuva, os pássaros, os cheiros e os demais transeuntes. Uma outra rua. Num curto espaço de tempo.

música

"Le monde est ue catastrophe rythmique".⁷⁸

Valère Novarina

Para a composição da peça musical *Le Temps Suspendu: Promenade*, nos inspiramos em autores como Terry Riley, Brian Eno, Steve Reich e Alva Noto. Sobretudo em Terry Riley, buscamos a exploração de múltiplas camadas de melodias em ostinato e sua lógica de arranjo, apoiada em um tema central como base. O arranjo foi composto, neste sentido, por: três linhas de piano; quatro camadas de instrumentos, assim sinceros, sinos *snujis*, percussão e metalofone; e três camadas texturais compostas, respectivamente, por sons processados de sinos, de piano e de metalofone.

Em Steve Reich e Brian Eno, buscamos as relações de fase dentre as texturas sonoras para gerar padrões e desenhos em longos períodos de tempo, numa escala bem maior. Desta forma, criamos duas linhas melódicas de base ao piano com intenções rítmicas e andamento diferentes, que, uma vez sobrepostas, geravam um interessante padrão cuja a sensação de repetição se percebia em longos ciclos. Enfatizamos aqui a palavra sensação, pois na realidade a repetição não acontece, apenas temos a impressão.

Estruturamos a peça em *clusters* de eventos sonoros, tal como a lógica composicional exposta por Sven Sterken sobre o *Monastério de La Tourette* de Xenakis. Trabalhamos, portanto, com variações de densidade, alternando momentos de maior quantidade de sobreposições texturais com períodos mais silenciosos. São quarenta e cinco minutos no total, com quatro momentos de maior intensidade que variam nas motivações melódicas e nos agrupamento de texturas. Em seu discurso, todavia, não há grandes variações temáticas, sendo o eixo narrativo um mútuo contínuo.

Pensamos numa duração mais longa para que os espectadores tivessem experiências diferentes ao caminhar pela rua. Neste sentido, a caminhada, que leva em média 15 minutos, poderia ser ambientada por trechos diferentes da peça,

⁷⁸

Tradução livre: "O mundo é uma catástrofe rítmica".

causando a sensação de que há sempre alterações na música.

E, finalmente, pensamos a disposição espacial a partir das características timbrísticas das diferentes camadas da peça: dispusemos as melodias de piano principais, que tem ataque e requerem portanto uma definição sonora mais precisa, em apartamentos nos andares mais baixos e centrais em relação à rua; as camadas percussivas, assim pratos e metalofone, foram dispostos nos andares mais baixos por também precisarem de definição sonora, mas nas extremidades da rua, com o intuito de se criar áreas com sonoridades distintas; e as texturas mais agudas e contínuas, nos andares mais altos, onde o som fica mais difuso criando uma sensação etérea, associadas no cinema à linguagem onírica dos sonhos.

auralidade

*"Are you deaf
(by nature, choice, desire)
or can you hear
(external, tympani, labyrinth in whack)?"⁷⁹
John Cage*

Segundo as categorias levantadas por Mavash em De Duve, e as discussões em Rebentisch, Santaella e Suderberg, podemos afirmar que, em *Promenade*, realizamos uma ocupação espacial *site specific*, por nos relacionarmos em diferentes níveis com o ambiente e com as qualidades físico-acústicas do espaço. Na realidade, para além de incorporarmos dados contextuais à obra, criamos uma série de relações inter-pessoais com os moradores da rua *Gustave Goublier*, muito em função ao seu processo da instalação. Neste sentido, inumeraremos as relações entre som e espaço e som e ambiente desenvolvidas neste trabalho, para melhor ilustrar seu processo criativo e relacioná-lo com a pesquisa bibliográfica.

Com relação aos aspectos físicos acústicos da rua, percebemos que as reflexões sonoras dentre as duas linhas de prédios reforçaram as sensações acústicas das camadas mais agudas dispostas no apartamentos mais altos, criando, como já

⁷⁹

Tradução livre: "Você é surdo? (por natureza, escolha, desejo) ou você pode escutar (externo, tímpano e labirinto)?"

discutimos, uma qualidade sonora que nos remete a um estado onírico dos sonhos. Embora estivéssemos prevendo um resultado semelhante antes da realização da instalação, foi *in loco* que pudemos verificar, de fato, suas reais características. Assim, constatamos em testes prévios que, a partir do quarto andar, perdemos completamente a noção de localização da fonte sonora, e temos a sensação ilusória de que o som advém de mais de um ponto, e que está ocupando uma área muito maior do que se estivéssemos ouvindo em algum andar mais baixo.

Ainda com relação a estes aspectos, conseguimos criar um fio condutor sonoro, ao dispor uma das camadas de piano em um apartamento no quinto andar, localizado no arco da cabeceira da rua⁸⁰. O som, desta forma, se propagava por toda rua com clareza e definição, acompanhando o ouvinte em todo o seu trajeto. A fonte sonora ficava em evidência, mas por estar no quinto andar, tínhamos a sensação de que o som vinha de mais de uma janela, como uma parede. Podemos associar estas duas constatações aos tipos de escuta de Schaeffer, no caso, as categorias *ouvir* e *entender*, no sentido de que experienciamos uma sensação acústica e um despertar de qualidades sonoras que não são necessariamente reais. São formas como o ouvinte recebe a informação sonora, portanto, dados perceptivos influenciados pelo ambiente e pela situação em que se encontra. Outro ponto relevante nesta discussão reside no fato de que, apesar de termos previsto e planejado algumas sensações psico-acústicas, não temos como saber exatamente como cada pessoa percebeu estas propostas sonoras.

Já a outra camada de piano principal foi disposta na galeria *Espace Window*, localizada no piso térreo ao centro da rua. Seu posicionamento criava um contraponto espacial com as linhas melódicas advindas da cabeceira da rua. Neste sentido, adicionava uma outra camada informacional à sintaxe rítmica e melódica existente dentre as duas linhas de piano, expandindo a percepção musical para uma escala espacial.

Uma vez definidas as principais fontes sonoras, passamos para o posicionamento das camadas de percussão. Por motivos composicionais espaciais,

⁸⁰

A rua, anterior à reforma urbanista do final do século XIX realizada por Haussman, tem prédios de 5 andares - dois andares mais baixos que os prédios dos boulevares -, tem dois arcos, um em cada extremidade e é cortada ao meio pelo blvd. Sebastopol. Utilizamos, neste sentido, um trecho da rua que tinha a rue du Faubourg de Saint Martin em sua extremidade.

escolhemos apartamentos no segundo e no terceiro andar em diferentes pontos da rua, para criarmos territórios sonoros distintos que fossem menos abrangentes e com uma localização mais definida. Desta forma, queríamos que transeunte vivenciasse diferentes sonoridades ao caminhar pela rua, e percebesse como estas diferentes texturas se relacionavam com os temas centrais da peça.

ocupação do espaço público

Como apreciar uma ocupação sonora no espaço público? O público está realmente acostumado a se entregar para uma vivência ambiental artística na rua?

Uma relação onírica entre tempo e espaço, que gerava também um desconforto nos ouvintes, sobretudo nos que não estavam lá por acaso. Os convidados, não intencionalmente, reproduziam os séculos de ditadura do sentido da visão ao ficarem parados de frente a galeria ao centro da rua, como se dali estivesse emanando a matriz de toda aquela criação artística. Percebemos que a ocupação transformou o espaço público numa via de fruição artística que, por ser ambiental, carecia de um foco de atenção direcional característico das salas de exposição e teatros. Uma instalação sonora no espaço expositivo, neste sentido, mesmo que propondo uma integração contextual não deixa de estar inserida num protocolo de apreciação estética, onde os papéis já estão estabelecidos, e o público sabe exatamente como se comportar frente à obra.

Em *Promenade*, portanto, lida-se com uma alteração de percepção do espaço público através do sentido auditivo, que levou a diferentes reações dos espectadores conforme discutimos acima.

Neste contexto, para além das características físico-acústicas do espaço, pode também ser evocado o conceito de arquitetura aural que nos fala Blesser e Salter. Conforme já discutido em capítulos anteriores, a arquitetura aural de um espaço incorpora de todos os seus aspectos físicos e inclui também seus dados contextuais e suas características culturais, centrando seu enfoque no modo como o indivíduo percebe o ambiente.

Neste contexto, pode-se afirmar que as intenções de composição espacial não teriam o mesmo efeito aferido se estivéssemos, por exemplo, numa rua com as mesmas qualidades físico-acústicas, mas em num outro país. Para melhor ilustrar esta situação, consideremos a realização desta instalação na rua Augusta, no evento Virada Cultural de São Paulo em maio de 2013, a convite do Instituto Escola São Paulo. Na ocasião, apesar de termos grandes diferenças físicas no espaço, constatou-se, claramente, como o contexto e as questões culturais mudam a forma como o ouvinte percebe a obra.

Quando a instalação na *rua Augusta* foi idealizada, imaginávia-se criar a mesma sensação onírica que se intentava conseguir em Paris dali uma semana. Todas as caixas de som foram dispostas no piso térreo, em frente as lojas, criando intervalos de 10 metros dentre elas. Foram 10 caixas de som no total. As mesmas texturas foram tocadas por fontes sonoras diferentes, mas diferentemente de Paris, não havia como contar com o uso de andares mais altos.

Certamente, todas estas mudanças físicas causaram alterações no resultado estético, sobretudo com relação às sensações acústicas por parte dos transeuntes. Os sons não foram organizados espacialmente da mesma forma. Por estarem dispostas no chão, a emissão de som das caixas não foi tão abrangente, não havendo a possibilidade de exploração das qualidades reflexivas dos prédios e localização das fontes sonoras. Todavia, o que busco ressaltar aqui, é que as diferenças que foram mais relevantes na percepção dos espectadores, estão relacionadas ao contexto urbanístico e cultural da cidade, quase que um diálogo direto com o espaço público paulistano, na verdade, uma chamada de atenção. Diferentemente de Paris, São Paulo tem uma série de problemas de urbanismo relacionados à qualidade do transporte público, poluição do ar, sonora e visual e uma carência sistêmica por espaços públicos. Por mais que algumas reações relacionadas a sensações imagéticas e até oníricas foram presenciadas, tais carências e necessidades se mostraram muito fortes e presentes no depoimento dos espectadores.

Neste sentido, pode-se evocar também as relações sinestésicas atreladas às questões culturais discutidas por Basbaun, na medida em que, presenciamos diferenças na forma como as associações entre modais se deram. O pai do autor deste texto, por exemplo, médico e não frequentador de exposições e concertos de

música experimental, após ficar 30 minutos no trecho onde realizamos a intervenção, relatou com a rua tinha "mal cheiro de fumaça dos carros e ônibus e muito barulho", e acreditava que ela deveria ser transformada numa via de pedestre. Um outro espectador, produtor cultural e morador da região, relatou que os ônibus faziam muito barulho nos intervalos do semáforo, e que deveriam pensar em motores mais silenciosos. Funcionários da Escola São Paulo relataram em coro que a rua era muito suja e que causava uma sensação de abandono e mal estar, e que poderia ter canteiros com plantas, mais árvores, ter a fiação subterrânea e, eventualmente, ser transformada em uma via para pedestres. Um ciclista relatou que se sentiu numa "atmosfera mágica" e argumentou que a cidade deveria fomentar mais ações de ocupação do espaço público para que a população se sensibilizasse e buscasse transformações em suas bairros a partir de uma iniciativa entre moradores. Ou seja, inúmeras questões relacionadas ao contexto e à cultura local, que saltam do espaço quando criamos uma pausa, um tempo suspenso no cotidiano, uma quebra do protocolo.

Em Paris, cidade que conta com um transporte público eficiente e acessível e é bem servida de praças e parques públicos, tivemos impressões completamente diferentes. Para além das sensações e estratégias de composição espacial identificadas acima, percebemos outras urgências do espaço público parisiense que vão muito de encontro com questões de adaptação de comunidades de imigrantes e convivência entre vizinhos.

Neste sentido, temos na rua alguns salões de beleza africanos, uma lavanderia que pertence a uma família de chineses, um prédio abandonado que antes abrigava moradores de rua e um prédio inteiro ocupado por uma família de sérvios. Os demais apartamentos são habitados por moradores franceses mais antigos no bairro, e grupo de jovens e jovens casais. Além de muitos árabes e indianos que passam diariamente na rua, já que ela se situa próxima à *Passage Brady* - rua repleta de restaurantes e lojas indianas -, à *rue du Faubourg de St. Dennis* - rua com grande concentração de árabes e chineses -, e ao Blvd. Sebastopol - avenida famosa pelas lojas de peruca e salões de beleza africanos.

Desta forma, o fato de termos usados as caixas de som da casa dos moradores e por isso, termos passado alguns dias visitando-os com uma certa frequência, criou

relações inter-pessoais que nunca haviam sido imaginadas por questões diversas. Seja pela origem cultural, pela incompatibilidade de disponibilidade, ou pela simples falta de interesse, muitos dos vizinhos não se conheciam de fato, tendo apenas relações mais superficiais, apesar da rua dispor de uma associação de moradores muito atuante. (Vale lembrar que esta associação mantém a programação cultural da rua).

Durante a apresentação da instalação, um grupo jovens árabes veio até mim, e relatou que a música era incrível e que, por eles, deveriam repetir este tipo de "coisa" mais vezes. Os transeuntes chineses passavam olhando para cima, diminuiam o ritmo de seus passos na medida que percebiam que havia algo diferente. Um grupo de crianças chinesas saiu nas ruas com bolas para brincar e ali ficaram até o término do evento. Os moradores que cederam seus apartamentos desceram na rua, e ficaram trocando suas impressões e experiências vividas naquela semana. As donas dos salões de beleza africanos, que tem uma história de crises pessoais com alguns moradores franceses antigos da rua, saíram de seus estabelecimentos, e ficaram paradas, conversando e fumando um cigarro. Criou-se ali uma atmosfera de convivibilidade, que é muito familiar para nós brasileiros, mas não muito usual na cultura francesa, sobretudo em Paris. Constatou-se uma outra vocação para a instalação sonora, uma proposta de integração e abertura para relações humanas que faz com a música e suas sensações tenham outras possibilidades sógnicas e semânticas.

Portanto, no momento em que o transeunte é colocado numa situação contemplativa no espaço público, percebe-se uma forte influência de questões contextuais e culturais que resignificam as sensações físico-acústicas do e no ambiente. Neste contexto, uma via de mão dupla, uma vez que o trabalho de composição sonora no espaço desperta sensações e emoções no espectador, resignificando também questões culturais e contextuais. Estão sendo realizados, desta forma, entrecruzamentos dos conceitos de: *arquitetura aural* em Blesser e Saltar, ao se considerar a integração as características contextuais e culturais do local às propriedades físico-acústicas da rua; *sinestesia* em Basbaum e *espaço auditivo/acústico* em McLuhan e Carpenter, ao se realizar uma análise sobre os entrecruzamentos modais perceptivos dos espectadores, e ao se considerar as

diferenças dentre eles e as especificidades da percepção sonora; *site specific, arte instalação* e *ambiente* em Rebentisch, Suderburg, Santaella, Campesato e Plaza, ao se discutir sobre as formas como o espaço é ocupado e a integração de dados contextuais em seu processo criativo; *espaço enquanto lugar praticado* em Certeau e *lugar* em Massey, na medida em que a instalação propõe uma "ativação" dinâmica e multidirecional dos aspectos culturais, sociais e físico-acústicos da rua, através do uso do som; e a distinção entre *espaço* e *lugar* em Tuan e De Duve, na medida em que há uma preocupação analítica na distinção entre o espaço físico e suas características culturais.

devir espaço / tempo

O entendimento sobre o espaço nas artes e na arte sonora é um longo caminho,

que o tempo de uma dissertação de mestrado não compreende.

Um mergulho que revela sua profundidade na medida em que se aprofunda,

e as descobertas ao acaso que iluminam novos caminhos,

e as novas possibilidades que direcionam

ao mesmo tempo

que desviam o foco da atenção.

a formação do corpo teórico deste trabalho foi, sem dúvida, a parte mais árdua e delicada, dada a complexidade dos processos criativos em arte sonora e ao fato de seu conjunto universo está em constante expansão.

há sempre um outro fator ou aspecto a ser considerado e analisado.

e há sempre um outro artista ou grupo de artistas que apresentam uma nova pesquisa.

de modo que,

como estabelecido na introdução desta dissertação, no momento em que realizamos os estudos de caso, optamos por nos concentrar em realizar um recorte bem focado e direcionado às características mais relevantes em cada uma das obras,

visando criar um corpo textual de análises pertinentes aos dois estudos de caso que concluem esta monografia, a criação sonora de cena do espetáculo *Branco*, e a realização da instalação para espaços públicos *Promenade*.

Um outro objetivo proposto no projeto desta dissertação,

uma reflexão estética e conceitual do conceito japonês de

"Ma" 間

se mostrou como um devir, um constante aprofundamento no entendimento sobre

o espaço,

o tempo

e as relações humanas.

neste sentido, terminar esta dissertação em meio a uma viagem pelo japão foi mais que um presente do destino, uma confluência do acaso e de um desejo latente pela experiência, pela vivência para além dos livros, do ocidente, da universidade e das artes.

a pesquisa da instalação sonora *incômodo silêncio*, ação artística que constituía parte desta dissertação (segundo o projeto de pesquisa), será concluída em outro momento, quando as inquietações intelectuais entrarem em harmonia com as aspirações da alma e do coração.

concluimos que para entender *ma*
間, necessitamos de uma
compreensão profunda da relação
entre o espaço e o tempo no
ocidente e no oriente. demos
conta, apenas e em parte, da sua
compreensão no ocidente.
percebemos a distância que
estamos de seu entendimento, na
medida em que nos aventuramos
no exercício criativo do processo
artístico. nos vemos como recém
nascidos, ávidos por tudo que
percebe, que recebe, sem
julgamentos, discernimento do
que é interessante ou não, certo
ou errado, etc.

sentimos o peso e a
importância desta
empreitada, e nos
recolhemos para
observar,
assentar,
meditar.

concluimos, portanto, ao final desta pesquisa, que nem todas as perguntas e indagações foram respondidas, nem todos os objetivos alcançados, e que encerramos este trabalho com mais dúvidas do que certezas, o que nos deixa bastante satisfeitos. três grandes certezas, todavia.

que existem reflexões e linhas teóricas que nos ajudam no entendimento dos processos criativos que envolvem o som e o espaço, e que temos interesse em nos aprofundar neste campo de estudo;

que o exercício do processo criativo é fundamental na compreensão destas relações - seja do ponto de vista artístico, estético e/ou teórico - e, conseqüentemente, do termo japonês *ma* 間.

e que esta pesquisa é um prenúncio de algo muito maior

Bibliografia

Bibliografia Básica

Blessner, B. and L.-R. Salter (2007). *Spaces speak, are you listening? - Experiencing aural architecture*. Massachusetts, MIT Press.

Cage, John. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Wesleyan University Press.

Carpenter, Edmund e McLuhan, Marshall. (1980). (Orgs): *Revolução na Comunicação*. Rio de Janeiro Zahar Editores.

Campesato, Lilian (2007). *Arte Sonora: Uma metamorfose das musas*. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo. Mestrado.

Campesato, Lilian (2012). *Vidro e Martelo: Contradições na estetização do ruído na música*. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo. Doutorado.

Certeau, Michel de. (1994). *Invenção do Cotidiano I: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes.

Cohen, Renato (2002). *Performance como linguagem*. São Paulo, Perspectiva.

Cohen, Renato (1999). *Work in Progress*. São Paulo, Perspectiva.

Fabião, Eleonora (2010). *Corpo Cênico, Estado Cênico*. IN *Revista Contra Pontos*. Escola de Comunicação. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Fabião, Eleonora (2009). *Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. IN *Sala Preta – Revista da Pós-Graduação em Artes Cênicas*. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo.

Faltay, Paulo (2013). *Poéticas e políticas dos rastros: ambiguidades e tensionamentos nos processos de criação com dispositivos de geolocalização*. *Comunicação e Semiótica*. São Paulo, PUC-SP. Mestrado.

Glusberg, Jorge (2003). *A Arte da Performance*. São Paulo, Perspectiva.

Griffiths, Paul. *A Música Moderna*. (1978). *Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. São Paulo: Zahar.

Kanach, Sharon Ed. (2008). *Music and Architecture by Iannis Xenakis*. Hillsdale, Pendragon Press.

Licht, Alan. (2007). *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizolli International Publications.

London, B. and Morinis, L. (Org.) (2013). *Sounding*. New York. The Museum of Modern Art.

Massey, Dorren. (1999). *Philosophy and politics of spatiality: some considerations*. In: MASSEY, Doreen (ed.) *Power-Geometries and the Politics of Space-Time*. Heidelberg: Department of Geography, University of Heidelberg, pp. 27-46.

Massey, Dorren. (2000). *Um sentido global do lugar*. In: ARANTES, Antônio A. (org). *O espaço da diferença*. Campinas: Papyrus,

Massey, Dorren. (2008). *Pelo Espaço: por uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro:

Bertrand Brasil.

Massey, Doreen e Thrift, Nigel. (2003). The passion of place. In: JOHNSTON, Ron and WILLIAMS, Michael (eds.) A Century of British Geography. London: British Academy. pp.275-279.

Melo, Fabrício Augusto Correa. (2007). De "Introduction à la musique concrète" ao *Traité des objets musicaux*: gênese do solfejo dos objetos musicais de Pierre Schaeffer. Escola de Música. Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrado.

Minard, R. (2002). *Musique concrète and its importance to the visual arts. Ressonances: aspects of sound art.* B. Schulz. Heidelberg, Kehrer Verlag: 05.

Moran, Patrícia, Patrocínio, Janaína. (Org.) (2011). *Machinima.* São Paulo, CINUSP

Muecke, Mikesch and Zach, Miriam Ed. (2007). *Resonance. Essays on the Intersection of Music and Architecture.* Ames, Culiciniidae Architectural Press.

Plaza, Julio. (2003). Tradução Intersemiótica. São Paulo, Perspectiva.

Plaza, Julio. (2000). *Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção.* Revista de Pós-graduação, CPG, Instituto de Artes, Unicamp.

Santaella, Lucia (2001). *Matrizes da Linguagem e Pensamento.* São Paulo, Iluminuras.

Santaella, Lucia (2003). *Culturas e artes do pós-humano. Da Cultura das mídias à cibercultura.* São Paulo, Paulus.

Santaella, Lucia. *Semiótica Aplicada.* (2005). São Paulo, Thomson.

Schafer, Murray R. (1997). *A Afinação do Mundo.* São Paulo, UNESP.

Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux.* Paris, Éditions du Seuil.

Schaeffer, P. (1988). *Tratado de los objetos musicales.* Madrid, Alianza Musica.

Schulz, B., Ed. (2002). *Ressonances: aspects of sound art.* Heidelberg, Kehrer Verlag.

Schulz, B., Ed. (1999). *Robin Minard: silent music.* Heidelberg, Kehrer Verlag.

Stolf, Raquel (2011). *Entre a palavra pênsl e a escuta porosa (investigação sob proposições sonoras).* Instituto de Artes. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutorado.

Suderburg, E., Ed. (2000) *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art.* Minneapolis London, University of Minnesota Press.

Terra, Vera. (1996). *O Pavilhão Phillips: Uma Poética do Espaço* IN Revista Item 3 Rio de Janeiro. Sem Editora.

Terra, Vera. (2000). *Acaso e Aleatório na Música: Um Estudo da Indeterminação nas Poéticas de Cage e Boulez.* São Paulo: EDUC.

Bibliografia Complementar: Psicoacústica, Acústica, Arte Instalação/Site Specific e Arquitetura

Altena, A. Ed. (2010). *The Poetics of Space.* Amsterdam, Sonic Acts Press.

Kastner, J. (ed.) (2005). *Land and Enviromental Art.* Hong Kong, Phaidon.

Krauss, R. E. (1998 [1977]). *Caminhos da escultura moderna.* São Paulo, Martins Fontes.

Meyrowitz, Joshua. (1986). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior.*

Oxford, Oxford University Press

Treib, M. (1996). *Space Calculated in Seconds: The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgard Varèse*. New Jersey, Princeton University Press.

Wishart, T. and S. Emmerson (1996). *On Sonic Art (Contemporary Music Studies)*, Routledge.

Bibliografia Complementar: Performance, Live Art, Happening, Artes Cênicas

Banes, Sally (1993). *Greenwich Village 1963*. São Paulo, Rocco.

Brook, Peter (1999). *A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Kaprow, A. (2003). Notes on the Creation of a Total Art. In *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley. Berkeley, University of California Press.

Kemal, Salim and Gaskell, Ivan (ed.) (1999). *Performance and authenticity in the arts*. Cambridge, Cambridge University Press.

Leote, Rosangella (1994). *Da Performance ao Vídeo*. Dissertação de Mestrado. Unicamp: Campinas.

Leote, Rosangella (2000). *O "Potencial Performático" - Das Novas Mídias às Performances Biocibernéticas*. Tese de Doutorado. ECA-USP: São Paulo.

Leote, Rosangella (1996). *Performance e Videoperformance: Especificidades e Relações*. IN Anais do Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP 10 Anos. ANPAP: São Paulo.

Martins, Cleide. (2001). *A Improvisação em Dança*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

Martins, Cleide. (2003). *Improvisação, Dança, Cognição: os Processos de Comunicação no Corpo*. Tese de Doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica.

Taylor, Diana (2012). *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones.

Bibliografia Complementar: Artemídia, Arte-tecnologia, Hipermídia, Cinema, Cinema ao vivo, Artes Visuais e Comunicação

Araujo, Yara Rondon Guasque (2005). *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo, EDUC.

Ally, Natália (2012). Desdobramentos contemporâneos do cinema experimental. IN *Revista TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas. Tecnologias de Inteligência e Design Digital TIDD - PUC-SP*. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica.

Basbaun, Sérgio (2012). Sinestesia e Percepção Digital. IN *Revista TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas. Tecnologias de Inteligência e Design Digital TIDD - PUC-SP*. São Paulo. Pontifícia Universidade Católica.

Beltrão, F. Barros (2010). *Dançando no escuro: uma trilha sonora convergente*. SOCINE. Anais.

Barbosa, A. (2000). *O som em ficção cinematográfica*. Reference documentation for the Sound and

Image undergraduate Degree at Escola das Artes da U.C.P.

Gontijo, Rodrigo (2012). Obras e procedimentos: uma análise dos cinemas ao vivo. IN Revista TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas. Tecnologias de Inteligência e Design Digital TIDD - PUC-SP. São Paulo. Pontificia Universidade Católica.

Moran, Patrícia (2012). Ao vivo: entre Técnicas, Scripts e Bancos-de-dados. IN Revista TECCOGS - Revista Digital de Tecnologias Cognitivas. Tecnologias de Inteligência e Design Digital TIDD - PUC-SP. São Paulo. Pontificia Universidade Católica.

Okano, Michiko. (2007). Ma: Entre-espaco da Comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC-SP. Doutorado.

Sekeff, Maria de Lourdes. (1998). "*Música e Semiótica*". IN TOMÁS, Lia (org.). *De Sons e Signos : Música Mídia e Contemporaneidade*. São Paulo: EDUC.

Sennett, R. (2009). O Artífice. São Paulo, Record.

Roden, Steve. (2005). Active Listening. Disponível em:
<http://www.inbetweennoise.com/activelisting.html>. Acesso em: 15/11/2013.

Tragtemberg, Livio. (1999). *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva.

Valente, Heloísa Duarte e NUNES, Mônica Rebecca Ferrari (1998). "*...E la Nave Va: Imagens de Memória, Tempo e Espaço na Paisagem Sonora*". IN: TOMÁS, Lia (org.). *De Sons e Signos: Música Mídia e Contemporaneidade*. São Paulo, EDUC

Bibliografia Complementar: História da Música e da Arte Contemporânea e Teoria Musical

Bosseur, J.-Y. (1998). *Musique et Arts Plastiques: Interactions au XX siècle*. Paris, Minerve.

Bosseur, J.-Y. (2001). *Musique Concrète / Peinture Abstraite. Du sonore au musical: cinquante années de recherches concrètes (1948-1998)*. S. Dallet and A. Veitl. Paris, L'Hamattan: 17.

Chion, M. (1995 [1983]). *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris, Éditions Buchet/Chastel - INA-GRM.

Dyson, F. (1992). *The ear that would hear sounds in themselves: John Cage 1935-1965*.

Wireless Imagination: Sound, Radio, and Avant-Garde. D. Kahn and G. Whitehead. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press: 373-407.

El Haouli, J. (2000). *Radiopaisagem*. ECA. São Paulo, Universidade de São Paulo. Doutorado: 104.

Gallach, J. L. G. (1997). "Las instalaciones de José Antonio Orts: los nuevos sonidos de la naturaleza." *Revista de Arte Kalías*(17 e 18): 125-132.

Garcia, D. (1998). *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC. Doutorado.

Garcia, S. F. (2004). *Alto-, alter-, alto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*. Comunicação e Semiótica. São Paulo, PUC. Doutorado.

Leitner, Bernhard. (1999). *Sound: Space*. Ostfildern, Hatje Cantz Publishers.

McWilliams, D. (1991). *Norman McLaren: on the creative process*. Montreal, National film board of Canada.

- Menezes, Florivaldo Filho. (2003). *A acústica musical em palavras e sons*. Cotia, Ateliê.
- Menezes, Florivaldo Filho. (1999). *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo, UNESP.
- Menezes, Florivaldo Filho. (1989). *História e estética da música eletroacústica*. São Paulo, UNESP.
- Menezes Filho, Florivaldo (Org.) (1996). *Música eletroacustica: história e estéticas*. São Paulo, EDUSP.
- Mendes, D. de Souza (2009). *O Cálculo e a invenção na Poética de Stockhausen*. Instituto de Artes. São Paulo, UNESP. Mestrado.
- Towkins, Calvin. (2005). *Duchamp*. São Paulo, Cosac Naify.

Mídias

Acesse o site www.dudutsuda.com para assistir aos vídeos:

Instalação Sonora Memórias Invisíveis (Dudu Tsuda) - [F.A.q. 2] - Sincretismo dos Sentidos - Simpósio Internacional de Arte e Tecnologia / SESC Ipiranga.

Performance Audiovisual - Ausências i-vii (Telemusik) - II Mostra Internacional de Live Cinema 2009 - SESC Pompéia.

Performance Audiovisual - Le Temps Suspendu (Dudu Tsuda) - II Mostra Internacional de Live Cinema 2009 - SESC Pompéia.

Anexos

DVD 1. Espetáculo de Dança 'Branco' (Lua Tatit) - 13o Festival Cultura Inglesa / British Council - São Paulo 2011.

CD audio 1. Audio Stereo da instalação para espaços públicos 'Promenade' (Dudu Tsuda) - Exposição 'Si ma rue était...' - Galerie Space Window - Paris / França 2013.